EL ESTILO GONGORINO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII, A LA LUZ DE LA POLÍTICA Y LA ESTÉTICA

por

NIGEL GLENDINNING

Quiero volver sobre un tema tratado por mí en parte hace unos treinta años. Entonces, al examinar "la fortuna de Góngora en el siglo XVIII", mostré cierta antipatía e incluso menosprecio hacia los imitadores dieciochescos del Horacio cordobés u Homero español (1). Aún influía en mí en aquella época la sobrevaloración romántica de la originalidad. La falta de originalidad seguía siendo un pecado en la literatura y el arte en mi juventud. Imitar, sin renovar, se consideraba una insuficiencia por parte de cualquier poeta. Pedirle prestado a Don Luis no sólo las técnicas retóricas y tropos, sino las mismas metáforas —como ocurre a veces con los poetas gongorinos del XVIII— sería un defecto imperdonable.

El fenómeno de estos imitadores me sigue intrigando. Su modo de actuar es consecuencia, sin duda, de la teoría estética, corriente antes del Romanticismo, de que el imitar a los clásicos es bueno. Se lo puede relacionar también con el tema de la periodización —¿hasta cuándo dura el Barroco o el barroquismo del siglo XVII?— aunque un fenómeno cultural que perdura hasta los años cuarenta del siglo XVIII por lo menos, pide explicaciones que lleguen más allá de la idea de una estética dominante, al parecer.

Con el tiempo, nuevos conceptos de las relaciones entre los escritos de distintos autores me han hecho revisar mis ideas: el fenómeno de la intertextualidad, por ejemplo, y las teorías acerca de la imitación y la competencia

(1) Véase Nigel GLENDINNING, "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII", *Revista de filología española*, XLIV (1961), págs. 323-349.

literarias de Harold Bloom, en su libro *The Anxiety of Influence* (2). Hay que reconocer, por otra parte, las nuevas perspectivas sobre la atracción de la poesía de Góngora proporcionadas por los imitadores o admiradores de nuestro siglo: las puertas de comunicación entre nuestros cinco sentidos que se abren gracias a las metáforas de Góngora, según la visión sinestésica de Lorca; el mundo de los instintos y la libido que surge entre la selva de símbolos gongorinos en la *Soledad tercera* de Rafael Alberti.

La riqueza sensorial —a veces sensual— y la admirable música verbal de Góngora explican el poder de su poesía en gran parte, y el fenómeno de la imitación incluso, sin duda. Pero los temas de Don Luis también atraen: los encantos y las virtudes de la naturaleza que se asocian con la tradición del menosprecio de corte y alabanza de la aldea; la fuerza de la pasión humana, sus grandezas y miserias. Otra explicación del séquito de Góngora en el pasado sería su clasicismo (o neoclasicismo), muy discutido en su propia época entre los partidarios de la claridad y los de la riqueza poética. Lo raro y lo original de Góngora también gustaban entonces, si bien no a todos, en una época en que se valoraban los artistas “cabras”, innovadores, tanto o más que a los artistas “ovejas” o tradicionalistas (3).

Esta variedad de posibles motivos para la admiración de Góngora me lleva a rechazar cualquier explicación sencilla o unida del fenómeno. En algunos casos la psicología de un autor explicará más o menos bien su inclinación a la imitación gongorina. En otros casos, sin duda, el fenómeno se deberá a la vigencia o persistencia del estilo gongorino en determinados ámbitos o círculos sociales. No niego la posibilidad de la perduración de un gusto o moda estilística, pero busco explicaciones de la persistencia más allá del gusto mismo, en la psicología individual o social, y en la ideología.

Con respecto a la posible relación entre la ideología y la tradición gongorina, me apoyo en primer lugar en unas observaciones de Teófanés Egido acerca de algunos autores del gusto gongorino en el siglo XVIII. Él hizo constar que algunos de ellos pertenecían precisamente al llamado “Partido Español o Castizo”, un grupo anti-borbónico (4). Según el profesor Egido, por ejemplo, el padre José Antonio Butrón resulta “el verdadero representante de la expresión adversa a Francia”, y empleaba su estilo poético “como arma de oposición política” (5). Lo mismo le pasa a Eugenio Gerardo Lobo,

(2) Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford-London-New York, Oxford U.P., 1973.

(3) El concepto de artistas cabras y ovejas se encuentra en Vincencio CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, f. 40, r-v.

(4) Teófanés EGIDO, “La xenofobia, instrumento de la oposición aristocrática al gobierno en la España de Feijoo”, *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo (Ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, CF, 1983, II, págs. 139-157.

(5) Íd., pág. 148 y cita en la misma página de L.A. de Cueto (BAE, tomo 61, pág. XLIII).

objeto de mi nuevo interés ahora, y es curioso notar que el duque de Montellano, uno de los que alentaban "campanas francófonas" en aquella época (6), es precisamente el aristócrata al que el marqués de San Felipe dedica su *Vida de los dos Tobías*, sobre la que volveré más adelante. Para estos poetas y mecenas, por lo tanto, la tradición culta podría tener el atractivo de representar la España que ellos no querían perder, fuente de su autoridad y sus riquezas. Involucrar a la casa de Borbón en estas tradiciones sería, además, un modo de evitar o paliar las consecuencias del cambio de régimen, reafirmando los valores culturales asociados con España y no con Francia.

Me pregunto asimismo si es posible aplicar al barroquismo dieciochesco los análisis de diversos estilos artísticos hechos por varios antropólogos en nuestro tiempo. Sus conclusiones se refieren al estudio del arte primitivo, por cierto. Pero ofrecen sugerentes puntos de partida para las investigaciones de los fenómenos culturales que nos interesan. El doctor Fischer, al examinar las relaciones entre los estilos artísticos y el desarrollo de las jerarquías sociales, por ejemplo, encontró una correlación positiva entre los estilos y las estructuras sociales (7). Estableció una conexión estadística entre las sociedades autoritarias o clasistas y los estilos más complejos. Según esto, el barroquismo podría corresponder a un estado más jerárquico de la sociedad española y el neoclasicismo a un momento más igualitario.

Si aplicáramos a continuación la teoría freudiana de que el arte expresa un deseo oculto y no refleja necesariamente la realidad exterior, llegaríamos a la conclusión de que estos poetas gongorinos del siglo XVIII anhelaban una sociedad jerárquica o aspiraban a una categoría social elevada que no tenían. El estilo elevado es propio de las altas jerarquías y las clases directoras y las grandes dimensiones de los poemas de los imitadores de Góngora, y su anhelo de rígidas normas, podrían ajustarse a la misma pretensión social al parecer. Una teoría profundamente arraigada en la estética del siglo XVII nos llevaría a conclusiones muy similares: la del decoro, según la cual el estilo tiene que corresponder a la jerarquía de los personajes en el teatro, por ejemplo.

En los primeros tres autores —el marqués de San Felipe, Eugenio Gerardo Lobo y Pedro Nolasco de Ozejo— la justificación del estilo elevado es bastante obvio. En dos casos la materia es bíblica o religiosa y requiere naturalmente un estilo más bien sublime. Con respecto a los poemas de Eugenio Gerardo Lobo, los que nos ocupan son épicos y la justificación es la misma: la de un estilo a la altura de los sucesos heroicos descritos. Empie-

(6) Íd., págs. 147 y 148.

(7) "Art Style as Cultural Cognitive Maps", *American Anthropologist*, 63 (1961), págs. 79-93, reproducido en *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, E.P. Dutton, 1971, págs. 171-191. Véase también el ensayo de Vytantas Kavolis, "The Value-Orientations Theory of Artistic Style", en *Art and Aesthetics...*, págs. 250-270.

zo con una cita de un poema largo que no se ha estudiado mucho que yo sepa. Se trata de una versión poética de un libro bíblico, o mejor dicho, apócrifo: *Vida de los dos Tobías, Historia sagrada escrita en 500 octavas rimas castellanas*. Se publicó por primera vez en 1709, y la segunda edición es de 1746. Al marqués le importaba tanto la música del verso como lo que él llama "la elegancia latina", consecuencia de "no escribir para muchos", o "no dejarse fácilmente entender", con el propósito de "hacer más estudiosos los lectores" (8). He aquí, por cierto, aquella justificación de la dificultad que encontramos en Carrillo y Sotomayor en el siglo XVII. El argumento a favor de la música, en cambio, se aproxima más a Lorca. "La Poesía es Música, que la perciben el alma y los sentidos", dice el marqués. "Será más agradable cuanto más armoniosa, y podrá serlo siempre la [poesía] heroica: estilo... de muchos despreciado por no entendido" (9).

Cito una estrofa del primer capítulo del poema:

Donde en lúbricos Jaspes Heritheos,
greñas peina de Ofir Infante el día,
que en cuna de cristales Navateos,
la espuma enciende a la campaña fría:
temprana adulación de sus trofeos,
mueve a Salmanasar, que prevenía
contra Israel en ira inexorable,
abrir de Jano el templo formidable (10).

La segunda mitad de la estrofa es fácil: Salmanasar, motivado por sus éxitos anteriores, declara la guerra a Israel. El abrir las puertas del templo de Jano es perfrasis muy socorrida para el rompimiento de las hostilidades. Más complicados, en cambio, son los primeros cuatro versos. "Lúbricos jaspes" no es difícil: se trata de una variante de una célebre metáfora gongorina, "jaspes líquidos", imagen que aparece en la descripción del río en la *Soledad primera*. Tanto el marqués de San Felipe como Góngora combinan los sentidos de vista y tacto en sus expresiones. "Jaspe" es una piedra preciosa, de color verde, y "jaspes líquidos" son, por lo tanto, agua. "Lúbricos jaspes" —la imagen del marqués— es un verde que se desliza y agua también. El concepto de "jaspes Heritheos", sin embargo, es más enigmático, a menos que la segunda palabra sea "eritreos" y error de cajista. No es imposible que se trate de un neologismo relacionado con un famoso río bíblico —Kerith o Cherith— mencionado en el primer libro de los Reyes. Y en este caso los primeros cuatro versos significarían más o menos lo siguiente: "El sol, al

(8) Vicente BACALLAR Y SANNA, marqués de San Felipe, *ob. cit.*, 2ª edición, Madrid, Gabriel Ramírez, 1746, prólogo del autor, 2 v.

(9) *Íd.*, 2 v. Hay que destacar la importancia que el poeta da a los sentidos en esta cita.

(10) *Íd.*, pág. 8. Modernizamos la ortografía en ésta y las demás citas de textos dieciochescos en esta ponencia.

salir, peina greñas de Ofir (en Arabia del Sur), o sea, pone rayos o líneas dorados (ya que Ofir se asocia con el oro y con las riquezas del comercio levantino), sobre las verdes aguas (aguas de los ríos o, por sinécdoque, de los mares); el sol también calienta la espuma en los fríos campos marítimos (o mares), que son metafóricamente la cuna del sol (o sea, el Oriente), hecha de elaborados cristales: cristales (o sea, aguas) que pueden ser "acostumbrados a los barcos de carga" en vez de "elaborados", según Navateos sea adjetivo derivado del latín *Navatum*—hecho con celo o con mucho cuidado—o del bajo latín *navata*, navío o buque de mercancías. Si quitamos las perífrasis, los cuatro primeros versos valen más o menos lo mismo que "Al este" o "en el oriente".

Los recursos retóricos usados son muchos: hipérbaton ("greñas peina de Ofir infante el día" por "el día infante o joven peina greñas de Ofir"); varias metáforas; alguna paradoja, como "encender espuma"; sinécdoque (el día por el sol o la luz del sol y sus rayos). "Navateos" será cultismo; Ofir es referencia clásica, lo mismo que el templo de Jano en el último verso de la estrofa. Los sentidos aludidos son el tacto y la vista, sobre todo, y se entremezclan con efectos sinestéticos. Hay algún ejemplo de complicación sintáctica: omisión de artículos en la segunda mitad de la estrofa; todo lo cual recuerda, desde luego, el estilo y la dificultad gongorinos. Las afirmaciones del autor en su prólogo, y su deseo de tener pocos lectores, para que "mereciese [su poema] la aprobación de los que tengo por sabios", subrayan la deuda para con las teorías estéticas del siglo XVII, y sobre todo, las de Carrillo y Sotomayor, favorables a la erudición y al estímulo de la oscuridad. Pero es interesante notar también que el marqués era consciente de un cambio estilístico en su propio tiempo. Se refiere a los "decentes coturnos" que calzaba la Poesía Castellana en aquella época (11), indicio al parecer de una nueva tendencia hacia la moderación y las normas clásicas, que no le permitía "elevar más" el estilo, como el marqués dice. Otro motivo que le induce a limitar el vuelo es el hecho de haber escogido "un asunto piadoso más que heroico" (12), no tan elevado, estilísticamente hablando, como la épica.

Volveré a considerar el estilo más adecuado para los temas religiosos más adelante. Por ahora, paso a mi segundo ejemplo del gongorismo del siglo XVIII: el de Eugenio Gerardo Lobo. Este último está más cerca de Góngora quizás que ningún otro admirador dieciochesco de Don Luis por su temperamento. Gerardo Lobo es adicto a la poesía jocosa y sabe, lo mismo que Góngora, el corto paso que hay a veces entre lo sublime y lo ridículo. Examinemos primero la estrofa XVI del *Sitio, ataque y rendición de Lérida*, cuyo texto es como sigue:

(11) Íd., 2v.

(12) Íd., loc. cit.

El aliento de Bóreas encerrado
 en duras pieles de bicorne fiero,
 entre grillos de espuma aprisionado
 basa descubre, donde fiel pudiera
 el ingenio español resucitado,
 estrechar con un lazo la ribera,
 porque diese a las ondas su camino,
 portátil cuerpo de ligero pino (13).

La estrofa describe un puente flotante hecho de cueros inflados. Alguna perífrasis al estilo gongorino le permite evitar una palabra "baja", cuando pone "bicorne fiero" en vez de "toro" o "vaca". Se usan expresiones hiperbólicas, y por lo tanto elevadas, para subrayar el carácter heroico de la construcción del puente. En lugar de "aire", hay "aliento del Bóreas", o sea, "soplos del viento norte". El hecho de que se haya encerrado y aprisionado al viento parece recuerdo de la mitología, ya que el rey de los vientos, Eolo, puso a los vientos en odres, según Homero. Hay paradoja evidente en los "grillos de espuma", formados por el río alrededor de los cueros, y en esta frase metafórica se entremezclan al mismo tiempo la vista y el tacto. El último verso y el segundo de la octava son bímembres, formados por dos sustantivos con sus respectivos adjetivos (duras pieles/bicorne fiero; portátil cuerpo/ligero pino): estructura muy frecuente en Góngora, como lo es también el empleo de asonantes en la última pareja (*cuerpolligero*).

La capacidad metafórica de Gerardo Lobo es notable en muchas estrofas, y la descripción de las galeras en el *Sitio de Orán* proporciona buenos ejemplos de su genio a este respecto. Se trata de las estrofas XXII y XXIII. Rezan así:

Siete garzas de pino, cuyas plumas
 las fatigas escriben de su empleo,
 siendo tinta común de las espumas
 el sudor criminal de tanto reo;
 infiernos vagos de maldades sumas,
 ciudadelas movibles de Nereo;
 donde la culpa encuentra su castigo,
 escarmientos también el enemigo.

Si comunes hipérboles de selvas,
 nadantes sobre el mar, tienes por sueño,
 te pido grato, que los ojos vuelvas
 a ver en poca playa tanto leño;
 será preciso que la frase absuelvas,
 mientras bombardas ves de duro ceño,
 galeotas también surcar bizarras,
 tardos pontones, ágiles gabarras (14).

(13) *Obras poéticas del Excmo. Señor Don Eugenio Gerardo Lobo...*, nueva ed. corregida y aumentada..., Madrid, Miguel Escibano, 1769, I, pág. 28.

(14) *Íd.*, I, pág. 68.

Al hacer de los barcos "selvas flotantes", Gerardo Lobo aprovecha una metáfora de la *Soledad primera* de Góngora; pero es ingenioso, desde luego, el manejo de las galeras en la primera de las estrofas citadas. Los barcos son "garzas" de madera —barcos que van a tanta velocidad que parecen volar— cuyo plumaje luego se convierte en plumas (que son remos), que escriben sobre la superficie del agua. Usan, para tinta común —la de bugallas— el sudor de los criminales "amarrados al duro banco", como diría Góngora. Nereo es uno de los dioses del mar en el sexto verso y hay zeugma en los dos versos siguientes, que produce una conjunción irónica.

En estos casos, y en otros, Eugenio Gerardo Lobo se sirve de los recursos normales del estilo elevado, muchos de ellos ya consagrados por la poesía de Góngora. Pero la erudición no es tan rebuscada y enrevesada en sus poemas como en los del marqués de San Felipe, y vale la pena aclarar las semejanzas y diferencias. Tanto Lobo como el marqués de San Felipe escribían en un principio para un público selecto y aristocrático. Lo mismo hacía Góngora en las *Soledades* y el *Polifemo*, desde luego. El marqués hizo una corta tirada de su *Vida de los dos Tobías* para sus amigos y dedicó la obra al duque de Montellano. Lobo dedicó su *Sitio de Campomayor* a una amiga aragonesa, la condesa de Atarés; el *Sitio de Lérida* al rey; y la *Conquista de Orán* a sus compañeros militares. El estilo elevado corresponde en parte a este público selecto, y en parte al carácter heroico o épico de los temas tratados. Pero el deseo de comunicarse con los demás era mayor en el caso de Lobo, y éste no quería limitar tanto la circulación de sus escritos. Sus ediciones se destinaban a un público menos restringido que el de la *Vida de los dos Tobías* en su primera edición, y se pusieron acotaciones al margen para facilitar la comprensión de alguno de sus textos (15). El impresor que lanzó la segunda edición del poema del marqués de San Felipe hizo lo mismo, aprovechándose de unas notas aclaratorias redactadas por "un devoto del autor", para dilucidar "alguna que parecerá oscuridad, y no es más que estudiosa imitación de los poetas latinos" (16). Con ellas quería ahorrar al lector "el trabajo de buscar los libros precisos a su inteligencia".

En algunos imitadores de Góngora en el siglo XVIII se allanaban los problemas de otra manera: evitando los excesos de erudición, disminuyendo la carga retórica, empobreciendo las riquezas de la lengua de Góngora, e incluyendo, por otra parte, las notas marginales más precisas para entender bien el poema. Éste es el caso, a mi ver, de Pedro Nolasco de Ozejo, cuya

(15) En la edición citada los tres poemas épico-militares tienen acotaciones. No he podido consultar las ediciones sueltas primitivas de estas obras para comprobar si las notas marginales aparecen, en efecto, en ellas, como parece muy posible.

(16) *Ob. cit.*, prólogo del impresor, 3 r. Según los prólogos, la primera edición se dio a la estampa y luego se perdió "por las turbulaciones de la presente Era".

vida poética de San Antonio Abad fue publicada en Madrid en 1737 (17). La obra lleva el título siguiente: *El sol de los anacoretas, la luz de Egipto, el pasmo de la Tebaída, el asombro del mundo, el portento de la gracia, la vida milagrosa de San Antonio Abad puesta en octavas*. El autor de este ampuloso poema no pensaba simplificar el discurso de Góngora, ni limitar los efectos de la erudición. Ozejo creía incluso haberse aventajado a Don Luis, al imitar su estilo "en el rigor de las metáforas y continuado argumento de alusiones, tropos y figuras" (18). Pero, en realidad, esto no es cierto. Hay, desde luego, pasajes difíciles de entender, pero la presencia de metáforas y de hipérbaton complica relativamente poco su lectura. Cito a continuación dos estrofas para que se puedan apreciar sus cualidades:

*Se le
aparece
la Suprema
Majestad
al santo.*

Flamante, alado, conceptuoso y bello
globo, formaban tiernos serafines
a la Deidad, que trono al conocello,
desmienten bronces en sonar clarines:
el aire ser ardor dudó de sello,
en la luz que explayó por sus confines,
donde el cielo y la tierra ardía en una
Academia de Estrellas, Sol y Luna.

Cuando bañado el Santo en luces claras,
fulgores viste de lucidos rayos,
alabanzas repite de amor caras,
divinas quejas son, dulces ensayos:
que al corazón eterno en frases raras,
deliquios llegan, de nacer desmayos,
de un pecho amante a su encendida hoguera,
que todo es llama de liquante cera (19).

El pasaje no necesita de mucho comentario. Hay algún neologismo ("liquante") en el último verso; algunas pocas transposiciones o hipérbaton, como "globo formaban tiernos serafines", "fulgores viste de lucidos rayos" y "alabanzas repite de amor caras". Pero estos ejemplos parecen poco violentos y lo más refractario que hemos encontrado aparece en la estrofa que

(17) La redacción del poema se remató el 20 de junio de 1735, según una nota del autor en las páginas preliminares. La censura del Padre Fray Joseph Abadía y el Parecer del Padre Don Manuel Herrera y Barnuevo son del año de 1736. Hay huellas elitistas en la publicación. La obra está dedicada a Sebastián de la Cuadra, secretario del despacho universal del ministerio de Estado y un soneto de los tres dedicados a Ozejo que se incluyen en el tomo es del marqués de Visoalegre "apasionado del autor y afecto a sus escritos".

(18) *Diario de los literatos de España*, IV, Madrid, Imprenta Real, 1738, pág. 349, citando un papel de Ozejo impreso en el mismo año, titulado *Los impresores y plumistas de la Corte en busca del Diario apologético*. Ozejo afirma en este pasaje que la posteridad tendrá que decidir si él lleva la ventaja a Góngora o al revés.

(19) *Ob. cit.*, Madrid, sin nombre de impresor, 1737, pág. 25.

viene inmediatamente después de las citadas. Allí se lee "A sus articuladas bien aspiraciones", por "a sus bien articuladas aspiraciones": verso más bien atroz por el número de sílabas que por lo hiperbático, al parecer. Las metáforas, por otra parte, resultan demasiado obvias —la hoguera del pecho inflamado por el amor— cuando no cómicas, como la ardiente reunión académica de los cuerpos celestes, o como la cera líquida —metáfora sobre metáfora— del fuego del ardiente corazón o de la lámpara del alma. Hay versos medianamente difíciles, como "el aire ser ardor dudó de sello", que significaría, sin duda, "el aire dudó de ser ardor" (*sello* es *serlo* en este caso) (20). Tampoco es fácil el verso "desmienten bronces en sonar clarines", que es probable que quiera decir que las trompetas, al sonar, hacían más ruido que la artillería (21), aunque también podría ser que los serafines, formando globo o trono, se movían al tocar sus trompetas, y ya no eran "bronces", en el sentido de estatuas o cosas inmóviles. Huelga decir que la frase podría significar, además, que las trompetas se movían al ser tocadas.

Resulta quizás más útil examinar las diferencias que hay entre el modelo gongorino y la imitación ozejesca. La principal es la importancia de la narración en *El sol de los anacoretas*: la biografía del santo, su vida y milagros, predominan naturalmente, y el elemento descriptivo (tan fundamental en Góngora) pasa al segundo término. Pone Ozejo también en primer plano el carácter ejemplar de la vida solitaria, eremítica, y las virtudes monásticas. Y para que el lector no pierda de vista la moral del poema, el impresor pone no sólo notas marginales, sino también manos con índices que apuntan hacia los versos más señalados. No es ésta la técnica de Góngora, aunque hay sentido moral, sin duda, en sus poemas. Pero la moral en Góngora es, a menudo, ambigua —con respecto al amor humano, por ejemplo, a las jerarquías sociales y al mundo de la corte. Sus imitadores dieciochescos son más convencionales y respetuosos para con las jerarquías morales y estatales.

Apoyan estas conclusiones tres ejemplos destacados de poemas de la vida del campo y del amor de imitadores de Góngora: la *Soledad tercera* de León y Mansilla, publicada en Córdoba en 1718; la *Soledad* de Cristóbal del Hoyo, impresa hacia 1740 y las églogas venatorias tituladas *El Adonis*, de José Antonio Porcel, que no llegaron a estamparse en el siglo XVIII, pero que fueron escritas en la década de los cuarenta de aquel siglo.

Con respecto a León y Mansilla, se aproxima a Góngora en muchos elementos aunque se aleja de él en otros también. No sigue el modelo de las

(20) El autor advierte en una nota preliminar "que los términos *conocello*, *vello*, *hacello* son precisos por el rigor de la consonancia y así la ortografía no guarda regla". Con respecto a no guardar regla tampoco el autor en relación con el número de sílabas o pies en los versos, ya lo criticó la reseña del *Diario de los literatos*, IV, 1738, pág. 355.

(21) La acepción de "bronce" en el sentido figurativo de "artillería", se encuentra en el Diccionario de autoridades de la Real Academia Española.

Soledades gongorinas desde el punto de vista prosódico, por ejemplo, y prefiere formas estróficas más bien regulares (canción, décimas, sextinas, estancias de siete versos); rechaza la silva gongorina (22). Hay quizás más referencias clásicas en León y Mansilla, y gusta de complicar las expresiones metafóricas mediante el empleo de paradojas, antítesis y oxímoron, más que el mismo Góngora. Idealiza o platoniza el amor más que este último, e introduce ideas jerárquicas con respecto a la política ajenas a Don Luis (23). Hay menos aspectos subversivos y audaces en su poema, por lo tanto, y es más respetuoso para con la monarquía y el poder. Comparte con Góngora, en cambio, las teorías sobre la oscuridad y el hermetismo poético derivadas del *Libro sobre la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor. Le parecía necesario emplear la lengua poética para "avivar el ingenio", lo mismo que Góngora y el marqués de San Felipe. Buscaba una minoría selecta de lectores y quería que sus estructuras poéticas y transposiciones fuesen "para los vulgares extrañas, peregrinas e inauditas, y para los doctos, propias". Repetía la opinión, sacada del *Libro sobre la erudición poética* de Carrillo y Sotomayor, de que el autor que "ni suda ni hace sudar" en sus poemas, es más bien versificador que poeta (24). Pero su oscuridad o dificultad no sirven para señalar tan claramente la presencia de los apetitos sexuales ni la belleza del mundo sensual, como ocurre en Góngora.

La *Soledad escrita en la Isla de la Madera* de Cristóbal del Hoyo, redactada en 1733 al parecer, y publicada unos diez años después, es una imitación curiosa de las *Soledades* gongorinas (25). Relativamente rica en referencias clásicas y mitológicas, y en el empleo de metáforas, perífrasis, hipérbaton, bimembración y otros recursos gongorinos, resulta pobre en sus técnicas prosódicas. Degenera muy pronto su sistema de consonancias en rimas pareadas, y hay bastantes versos deficientes en ritmo y número de pies. Es un poema más rigurosamente solitario que su antecedente gongorino. Hay bastantes monólogos dentro del poema y el único conato de diálogo se consigue mediante efectos de eco. El ecoísmo (o egoísmo) del poeta se manifiesta también en el papel que asigna a la naturaleza, que le sirve de antagonista heroica o de espejo para su propio estado de ánimo. Se trata de un poema de ausencias—separación de la amada, pérdida del amor—en el que el narrador echa la culpa de sus tristezas a la inconstancia de su querida. El persona-

(22) Nigel GLENDINNING, "La *Soledad tercera* de José de León y Mansilla (1718)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), págs. 16-17.

(23) *Íd.*, págs. 13 y 18-19. En la cita segunda de la pág. 19, me parece ahora más verosímil que la palabra "estirbe" (o "estirve") sea más bien "estribe" y error de los cajistas, en los versos que señalan la necesidad de jerarquías y monarca en la sociedad humana.

(24) *Íd.*, pág. 13 y la nota 5 en la pág. 22.

(25) Véase Cristóbal DEL HOYO, *Soledad escrita en la Isla de la Madera*, ed. Andrés Sánchez Robayna, La Laguna de Tenerife, Universidad de La Laguna, Instituto de estudios canarios, 1985.

je principal se jacta de su fortaleza y sentido de desengaño, cuando no se está quejando de la traición de la que se siente víctima. Parece que el autor vuelve su propia vida al revés en su poema, según las interesantes investigaciones de Andrés Sánchez Robayna (26). Cristóbal del Hoyo, en realidad, había hecho promesa de matrimonio a una sobrina suya que luego no cumplió, y el pleito matrimonial le llevó a la cárcel, de la que salió fugándose a la isla de Madeira en 1732. No sorprende, por lo tanto, que haya un exceso de paradojas en su *Soledad*, ya que quiere que sus propios engaños sean desengaños y sus mismas mentiras verdades. Parece que la tradición gongorina le vale para repintar los blasones de su casa, desdorados por su comportamiento poco honroso, con el oropel y los colorines del estilo elevado. El poema le permite afirmar valores —como el amor sincero y la conciencia de la brevedad de la vida— que no eran verdaderamente suyos y disonaban con las normas de su conducta real.

El Adonis de Porcel es la creación ambiciosa de un poeta joven. Consta de cuatro églogas y se entremezclan en ellas varias historias mitológicas además del tema del héroe epónimo. Reconoce Porcel en el prólogo sus deudas para con Garcilaso y Góngora. "He procurado imitar los mejores poetas latinos y castellanos", afirma, "y en especial al incomparable cordobés don Luis de Góngora (delicias de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz que ilustren las sombras de mi poema" (27). Su imitación incluye, por cierto, ecos de las *Soledades* y del *Polifemo*, y echa mano de muchos recursos retóricos de los caros a Góngora, como cultismos, bimembres, hipérbaton, perífrasis, quiasmo, sin hablar de las metáforas. Como ejemplo de su calidad retórica, cito algunos versos de uno de los parlamentos de Anaxarte en la Égloga segunda:

Yace, a la parte donde muere el día,
 en la extendida falda de aquel monte,
 una selva o un sitio, embarazado
 de álamos altos, de gigantes pinos,
 a quien muy pocos fía
 de sus rayos divinos
 el luminoso padre de Faetonte,
 por lo que perezoso se levanta
 a dejar poco día en noche tanta;
 y en lo más silencioso o más sagrado
 de su verde espesura
 estancia hay más amena,
 de cuya opulentísima cultura
 Amaltea su cuerpo capaz llena,
 ya a la tierra derrama sus abriles.

(26) Íd., págs. 9 y sigs.

(27) *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo I, ed. Leopoldo Augusto de Cueto (BAE, LXI), Madrid, Rivadeneyra, 1869, pág. 140.

De sus siempre amenísimos pensiles
 huye el ardiente estío,
 huye el invierno frío;
 que a la una ni otra mano
 nunca obedecen sus floridas puertas,
 a ellos siempre cerradas,
 para la primavera siempre abiertas;
 porque el ladrón de Europa, soberano,
 la piel vestida estrellas, blanco toro,
 las abre y guarda con sus cuernos de oro.
 Las hiedras que, a Lío consagradas,
 abrazan de su frente los racimos,
 lascivas enredando
 los no distantes árboles opimos,
 verde con ellos son dosel frondoso
 del prado delicioso,
 rey de la primavera,
 a quien tapete blando
 pintó de mil colores
 Flora, que lisonjera
 tantas en verde campo tejió flores,
 cuantas imitó en vano
 del babilonio la maestra mano (28).

Empieza este pasaje con una perífrasis nada original —“la parte donde muere el día” por el poniente o el oeste —añadiéndole rasgos de sinécdoque y personificación: “día” por “la luz del día o el sol”; “morir” en vez de “ponerse”. El cuarto verso es bimembre con quiasmo (de álamos altos, / de gigantes pinos, alternándose el orden de sustantivo y adjetivo en los dos miembros). Siguen más perífrasis, algunas antítesis, algún litote, y varios ejemplos de hipérbaton. Las referencias mitológicas son de las comunes, y “el ladrón de Europa” recuerda la circunlocución del principio de la *Soledad primera* de Góngora, en el que se alude a Júpiter, metamorfoseado en toro, como “mentido robador de Europa”. Porcel emplea en algunos lugares la misma técnica irónica para la elevación e idealización del campo que Góngora y León y Mansilla: la de aplicarle metáforas cortesanas. El prado delicioso es “rey de la primavera” y tiene “verde dosel frondoso” hecho de hiedras y racimos de parra entremezclados.

En comparación con León y Mansilla, parece que Porcel quiere ser claro más que oscuro, y busca más efectos musicales. Tiene un sentido más fino de los ritmos y armonías del verso. Comparte con Góngora, en cambio, un gusto por los juegos de palabras, como cuando dice, en la *Égloga tercera*, que Cupido “esclavos marca, aunque sus hierros dora”. En este caso los

(28) Íd., pág. 149 a-b.

“hierros” que sirven metafóricamente para marcar las víctimas del hijo de Venus, son también las flechas ardientes de Cupido, que tienen la punta dorada y que inspiran el amor. De vez en cuando Porcel introduce algún efecto sinestético, como en el largo parlamento de Anaxarte en la *Égloga* primera. Allí, al hablar de las sirenas que engañan a los marineros con su canto, se mezclan el gusto y el oído (la vista y el tacto también) de la manera siguiente:

Tú, engañosa sirena,
 con músicas halagas
 al inconsiderado navegante,
 el que (para que tú, traidor, te hagas
 de sus despojos, de su vida, dueño)
 el veneno se bebe resonante
 con ambicioso oído,
 hasta que tarde llora, sumergido
 su lastimado leño,
 que en vano besa ya tu infiel arena (29).

En todo esto hay una continuación del estilo gongorino y un evidente aprecio de las técnicas de Don Luis. Pero Porcel también se aparta de Góngora en bastantes aspectos de *Adonis*, y hay que subrayar las diferencias antes de proponer algunas posibles explicaciones. En primer lugar, lo mismo que León y Mansilla, Porcel prefiere una variedad de formas estróficas y su obra debe más a la *Égloga* segunda de Garcilaso que a las silvas de las *Soledades gongorinas*. Muy llamativa también es la diferencia temática: sobre todo con respecto al amor. Para Góngora las pasiones de los cortesanos, tan sólo, traen consigo tristezas y desgracias en las *Soledades*; y los amores de la gente del campo y de la aldea conducen a todo tipo de satisfacciones. Los poetas dieciochescos de la veta gongorina, en cambio, no siguen a su maestro en esto. León y Mansilla prefiere el amor platónico, el espíritu en lugar de la carne, en su poema; y Porcel hace hincapié en las desastrosas consecuencias del amor humano, callando sus delicias. En la historia de Adonis, Venus no puede evitar el ver a su amigo morir como víctima del jabalí que perseguía. Anaxarte y Procris son víctimas también y víctimas del amor a todas luces. Anaxarte deja de escuchar los ruegos de Ifis y se la metamorfosean en peña; Procris es la esposa de Céfalo y éste le da celos después de tener motivos para sentirlos igualmente. Él la mata con un dardo que ella misma le había regalado —todo es ironía en esta historia— y él se suicida luego. Se vuelven estrellas los dos. Aparece toda una serie de metamorfoseados en el poema de Porcel —Ovidio debiera de ser uno de sus maestros latinos— y son víctimas asimismo del amor. En la *Égloga* segunda sale

(29) *Íd.*, pág. 144 b.

Jacinto, amado de Apolo y matado por Céfito a consecuencia de sus celos; sale Orión envenenado por Diana; y Acteón metamorfoseado en ciervo por la diosa porque él la había visto desnuda. Aparecen también Eco y Narciso, víctimas de amores imposibles o fracasados; Cíparis y Leucote, que se suicidan por desgracias relacionadas con un amigo y un marido respectivamente. Pirene, en la *Égloga* tercera, llora tanto por la muerte de su hijo o hija, Cencreo o Cencrea —muerto o muerta por un dardo por Diana cazadora— que se vuelve fuente. Al rey Pico le vuelve en pájaro Circe, porque él prefería a Canente y no a ella, en la *Égloga* cuarta. Y no hablemos de Mirra (en la *Égloga* tercera), madre de Adonis y transformada en arbusto por haber tenido amores incestuosos con su padre.

Como se reitera una y otra vez en el poema de Porcel, “no hay amor en la selva por ventura”. En realidad, no hay amor afortunado en ninguna parte, ya que el mundo entero es selva en estas *églogas*. No sirve tampoco rechazar el amor humano, porque el rechazo lleva a la desgracia también. Anaxarte sufre por su negación lo mismo que Procris por su enamoramiento. La solución del autor está en las verdades morales “y aun teológicas” que se podrían encontrar, a su ver, quitando “la grosera corteza de las fábulas” (30). Porcel habla de la necesidad de “obrar bien” en el sentido religioso y con una cita de San Gregorio parece afirmar que para ello se necesita ser casto (31). No hace falta insistir más en la religiosidad latente en estas *églogas*. Porcel resulta hartamente más formal que Góngora en la moralidad lo mismo que en la métrica.

Este convencionalismo y formalidad corresponden a un concepto autoritario de la sociedad, su moral, y sus estructuras escalonadas, y no extraña que los autores que propugnan tales valores pertenezcan en su mayoría a las altas jerarquías. Algunos de ellos tienen títulos: entre ellos, Cristóbal del Hoyo es el marqués de San Andrés; otro es hijo de aristócrata, aunque ilegítimo — José Antonio Porcel; otros, como Eugenio Gerardo Lobo, son amigos de aristócratas, aunque sin dignidad nobiliaria propia (32). El único que parece de origen más bien oscuro de los poetas examinados — León y Mansilla — es, por lo menos, de familia hidalga y disfruta de la protección de gente decorosa (33).

El interés propio de la clase o jerarquía no basta para explicar del todo el fenómeno del gongorismo dieciochesco. El impulso psicológico del poeta y la atracción sensorial o sensual del estilo que emplea tienen también su

(30) *Íd.*, pág. 140 b.

(31) *Íd.*, pág. 140 b.

(32) Numerosos poemas de Eugenio Gerardo Lobo van dedicados a sus amigos aristocráticos o se refieren a sucesos relacionados con ellos.

(33) Véase Nigel GLENDINNING, “La *Soledad* tercera de José de León y Mansilla (1718)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), págs. 20-21.

importancia en el proceso creativo. Se necesitan nuevas investigaciones sobre las figuras principales para poder discernir mejor el juego de los distintos factores en los diversos casos. Tan sólo a la luz de ellas podrá esclarecerse y explotarse más la veta gongorina en el siglo XVIII.

*Queen Mary and Westfield College,
Universidad de Londres*