

ORESTES FRATTONI, *Ensayo para una historia del soneto de Góngora*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filología: Sección Románica. Buenos Aires, 1948. 111 p.

Este ensayo constituye un capítulo de la memoria doctoral que presentó el autor en la Facultad de Letras de la Universidad de Florencia (1945); en él asume "una actitud polémica frente a la crítica tradicional" como para reaccionar contra "toda posición metódica que lleve a criterios valorativos que resulten rígidos y abstractos". Va siguiendo paso a paso, aunque rápidamente, el desarrollo del soneto gongorino, de su técnica, de su estructura estilística, y lo estudia cuidadosamente, no sólo tomando como base las investigaciones históricas y filológicas, sino según una historia poética íntima que trata de reconstruir, y que es, para Orestes Frattóni, exigencia intelectual de todo autor. Busca el valor actual de la poesía gongorina: de allí las citas de Valéry y las referencias a poetas de nuestro siglo, que son a menudo los que se encuentran más cerca de Góngora. No sólo señala los diversos "géneros" de soneto que va encontrando en la "curva expresiva fluctuante" de la producción gongorina; sino cómo "también el "género" puede contribuir a la solución de problemas poéticos". Y no sólo esto, sino que: "los aportes de uno a otro "género" de soneto (sacro, fúnebre, amoroso, burlesco, etc.) son indiscutibles e infinitos". Llega a interesantes y coherentes conclusiones, gracias al criterio lógico con que está hecho el trabajo: "La imagen que de un poeta puede darse, saldrá de la mera y simple comprobación y enumeración de sus temas capitales". Estos son en Góngora el intelectualismo y el barroco, entre los cuales cabe un distingo, "en cierto sentido, mecánico". A ellos debe añadirse "la contemplación pura, entendida como delicadeza expresiva y melancólico y sereno *pathos*". "Naturalista", si fuera posible plegar este objetivo a una "significación espiritual"; ya que este elemento lo es. La contemplación es la que nos lleva al fondo del espíritu de Góngora y nos "revela la desesperación en el ansia de busca hacia la concepción de la poesía como un absoluto inalcanzable". Es la unidad en la vida intelectual de Góngora, y el hilo de la intimidad poética que busca Frattóni. Pero esa imagen resultante, no es ni definitiva ni total: el mundo gongorino "no admite esquematismos, ni imágenes simplificadoras". Aquellos elementos son, pues, solamente aproximaciones. El análisis es, a través de todo el ensayo, esquemático: así, por ejemplo, en los sonetos reunidos bajo una cualidad que prevalece en el grupo, cada uno tiene su individualidad precisa, (que es justamente la que le da validez poética) con fuertes diferencias entre uno y otro. "La *verdad* gongorina no puede menos que quedarse en el texto". El estudio de sus temas preferidos, imágenes, movimiento, intelectualismo, elocuencia, constituirá un todo de síntesis y análisis, con los que "se intenta realizar una "sección lógica" controlada por estudios y ejercicios conscientes y originales en filosofía teórica", con el cual debemos conformarnos, pero que queda en lo relativo de toda apariencia inmediata, pues, como dice, citando a Valéry, la experiencia poética es intraducible a una experiencia crítica, "sobre todo si se quiere dejar su completo vigor a la busca de la objetividad". No es posible, pues, "hablar de resultados peores o mejores". Así, ha de usarse mucha cautela al valorizar, y al tomar dicha (más que juicio) comprobación. Afirma sin embargo que los sonetos de Góngora suponen "un continuo ascenso estilístico". Señala como posible límite negativo "el no haber querido o sabido dar a la poesía la coherencia teórica que tan a menudo él fué el primero en hacer entrever". Como resultados "mejores, las poesías que menos responden a los conceptos tradicionales". Así cierto prosaismo introducido sobriamente para dar nuevo aliento a la poesía, es

una novedad estilística, no un error. Y esa sobriedad que usa, consiste en la ausencia de énfasis dejando lugar a la elocuencia e intensificación de los demás elementos retóricos.

Sigamos ahora brevemente los pasos de Frattoni tras el desarrollo del soneto gongorino (teniendo en cuenta que "la numeración de las composiciones, como también su texto son los que figuran en la edición de Foulché-Delbosc"). Citando ejemplos en cada caso, dice en resumen lo siguiente: En las primeras composiciones (las trece de 1582), encontramos sencillez y elocuencia, pero ya gusto por las construcciones retóricas, repeticiones, enumeraciones, colorismo y finura que deja impresión de sorpresa y suspensión. El intelectualismo aumenta con las composiciones 16 (*O claro honor del líquido elemento*)—18. Anotaciones más vivas de color, movimiento y fantasía. En la 19 (*Suspiros tristes, lágrimas cansadas*): sencillez naturalista, misteriosa, íntima, melancólica. Ligereza y fantasía. Hace notar "la maravillosa expresión "lágrimas cansadas" que Góngora tomó "acaso (a través de Garcilaso y Jorge de Montemayor) de Lucrecio". En las composiciones 20-23 se encuentra el mismo procedimiento. Como resultados nuevos: la simetría (son. 20: *Ya besando unas manos cristalinas*) lo fragmentario (son. 21) la frescura y sencillez (son. 22). Soneto 24 (*Mientras por competir con tu cabello*), brillante; vuelta a las construcciones lógicas y abstractas, pero sin desesperación ni violencia". El 25 es de "brío desesperado". En el 30 (*Fragoso monte, en cuio basto seno*), fúnebre, se profundizan misterio y sencillez. Estos y "un nuevo sentido de levedad expresiva" se encuentran en el soneto 31 (*Ya que con mas regalo el campo mira*). El 32 (*Verdes hermanas de el audaz moçuelo*) vuelve al intelectualismo de las composiciones 16-18. Llamam la atención la finura y suavidad que contrastan con el vigor contenido. La poesía 33 (*Ni en este monte, este aire, ni este río*) recobra el tono emotivo. En las 34 y 35 (*Culto Iurado, si mi bella Dama*) domina el brío retórico. La 36 (*Illustre i hermoçissima Maria*) "se inclina originalmente a la agudeza". En los ocho sonetos de 1584, el 40 ("A Iuan Ruffo, de su Austria") heroico, un "error" cuyos aportes son también esenciales; el 41 (*Con diferencia tal, con gracia tanta*), amoroso, es de los mejores. Se notan influencias petrarquistas fusionadas con aristotélicas y trovadorescas. Explica aquí el autor (a propósito de que éste es para él un soneto decisivo) cómo, si el soneto 41 no existiese, al llegar al 42 y encontrarnos ante una situación nueva, "sería forzoso dar como supuesta una etapa no documentada y que correspondiese justamente al soneto 41 que falta" (reconstrucción de la historia poética íntima). En consecuencia, en los sonetos 42 y 43, es fácil ver un reflejo del 41. El 44 (*Varia imaginación, que en mil intentos*) tiene además la función de portar una nueva actitud: insistencia sobre temas abstractos y limitados. El soneto 45 (*No enfrente tu gallardo pensamiento*) tiene un gusto por lo fragmentario, que en el soneto 46 (*Gallardas plantas, que con voz doliente*) está "integrado nominalmente con un imparcial naturalismo". Temas complejos, densidad sintáctica. En el 52 (*Tres veces de Aquilón el soplo airado*) tiene preponderancia el sentido del color con mayor vigor que en los anteriores. En los 53 (*Sacra planta de Alcides, cuia rama*) y 54, "predomina el sentido arcaico". El 60 ("En una enfermedad de don Antonio de Pazos, obispo de Cordoua") heroico, prueba que también el "género" puede contribuir a la solución de problemas poéticos". El 67 ("A D. Luis de Vargas") heroico, muestra los aportes de otros géneros. El 68 (*Por niñear, vn picarillo tierno*) es el primero de los satíricos. Estos sonetos tienen una posición "parecida a un puente entre los diferentes géneros" (no sólo del soneto, se encuentran también aportes de las letrillas festivas). Tiene importancia por esto y por su "allure prosaica". El 70 (*Tengoos, señora tela, gran mançilla*) introduce la novedad

del diálogo. "Quizá a través del soneto satírico los demás tipos de soneto encuentran la posibilidad de aproximarse al realismo". Poco recelo tiene en ellos Góngora ante palabras atrevidas. El 71 (*Duelete de esa puente, Mançanares*) burlesco, aparece como el deseo de llegar a un género unitario. El 76 y el 92 son heroicos, elocuentes yuntuosos; el 99 (*Si ia la vista, de llorar cansada*) amoroso, tiene un aire nuevo de sencillez y fluidez. El 100 ("De vn caminante enfermo que se enamoró donde fué hospedado") es además humilde. El 101 (*Muerto me llorò el Tormes en su orilla*) burlesco, hace pensar que para hacer poesía basta "tomar los objetos y temas de la vida común o simples motivos abstractos, etc." El 104 es amoroso y "de aérea ligereza". Los sonetos de 1596 (108: *Cosas, Celalua mia, he visto estrañas* y 109: *Quantas al Due-ro le he negado ausente*) se distinguen sobre todo "por el sentido nominalista que hace que toda notación sea casual, válida independientemente y más allá de la expresión implicadora de las palabras", "señal evidente de que las palabras tienen en sí una eficacia sugestiva que supera su mismo contenido conceptual". Ambos son amorosos; tienen además como elementos: sencillez, enumeraciones, realismo, las ruinas (108) la ausencia (109), a propósito de la cual Frattoni nos da una interesante hipótesis sobre el verso: "Lágrimas y suspiros son de ausencia". En los de 1598 (112 y 113), mientras que el 113 ("Burlandose de vn cauallero preuenido para vnas fiestas") tiene una seriedad íntima, el 112, sacro, queda en lo convencional. de los de 1600, los más interesantes son los núm. 118 y 119, amorosos. En el 118 (*Las tablas de el baxel despedaçadas*) "se advierte un nuevo gusto por la *contaminatio* de géneros y lenguaje". Y aunque el modo de resolver el problema no sea aceptable, queda como experiencia y exigencia de renovación lingüística de Góngora. Es de notar la forma razonadora del 119 ("De vnos papeles que vna dama la auia escrito, restituiendoselos en vna caxa"). Los sonetos 1602 y 1603, salvo el 136 ("Para lo mismo (En el sepulcro de la duquesa de Lerma)"), son de más atenuados alcances. Los sonetos heroicos de 1604 son interesantes por una poética de elocuencia pura, fluida. Los seis sonetos satíricos de 1605 son interesantísimos, particularmente el 155 ("De vnas fiestas en Valladolid") "por un impresionismo y colorismo alejado de lo folklórico". Este impresionismo se acerca a un realismo que puede adoptar diversos aspectos. En los de 1606, particularmente el 162 ("A la embarcación en que se entendió pasarán a Nueva España los marqueses a Aiamonte") se presenta como elemento nuevo la contemplación delicada. En el 163 ("Al marquès de Aiamonte partiendo de su casa para Madrid") puede observarse el cuidado por los detalles. En el 164 ("Al marquès de Aiamonte que, passando por Cordoua, le mostró vn retrato de la marquesa"), intelectualismo. El 165 ("Al marques de Aiamonte determinado a no ir a Mexico"), serena calma arcádica. En 1607 (son. 169-175) sigue la línea del soneto 162, con nuevos alcances: Humildad (son. 170 "A la marquesa de Aiamonte, dandole vnas piedras"), fluidez y ligereza (son. 175 "A su hijo del marquès de Aiamonte, que escuse la montería" y 174 "A doña Brianda de la Cerda"), "uno de los más perfectos". De 1608 el son. 180 es heroico y los demás burlescos, de "sorprendente evidencia realista"). 1609: el intelectualismo domina en los sonetos 194 y 195, heroicos. Un intelectualismo interno, nuevo y delicado el son. 196 ("Al duque de Feria, de la señora D. Catalina de Acuña"). Lo prosaico agrega esplendor al 198 (*Los blancos lilios que de ciento en ciento*). Los burlescos del mismo año son originales por su desenvoltura. En 1610 son notables: el 219 ("De Madrid"), el 221 ("En la muerte de D. Guiomar de Sá, mujer de Juan Fernandes de Espinossa") el 222 (*Señores Cortegiantes, quien sus días*) (tema apacible al modo horaciano). En 1611 interesan el 232 (*Este, que Bauia al mundo oi a ofrecido*), heroico, el 233 ("En la partida del conde de Lemos

i del duque de Feria a Napoles i a Francia”), burlesco, el 244 (“Al padre Francisco de Castro, de su libro de Rethorica”), heroico (contiene declaraciones teóricas de Góngora sobre la elocuencia), los núm. 245-247, fúnebres (curiosa actitud nihilista). 1612: sonetos 250-252 (“Para vn libro del licenciado Soto de Rojas”), el 251 (“Para vn retrato de D. Juan de Acuña, presidente de Castilla, hijo del conde de Buendía”) es uno de los pocos en que se traza un retrato. El soneto 253 (“A la memoria de la muerte i del infierno”) es el primero de los morales. El 260, único de 1613, es decisivo. El 274 (Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco”) es el único notable de 1614; en 1615, lo son: el soneto 291 (“En la muerte de tres hijas del duque de Feria”) fúnebre; el 292 (*No entre las flores, no, señor don Diego*), amoroso; el 293, burlesco (casi obsceno); el 295 es una alegoría de la primera Soledad. En 1616 se destacan: el 311 (“A don Luis de Villosa, que enamorado se ausentò de Toro”), amoroso, por su nueva perspectiva realista y la tranquilidad de los temas, y el 314, poesía de circunstancia. En 1617, el 316 (“Al conde de Villamediana, de su Phae-ton”), heroico. En 1619, son notables la peculiar estructura del núm. 323, heroico, y el 324, del mismo género. En 1620 son interesantes los sonetos 336, 338, 339 (*Dulce arroyuelo de la nieue fria*), 340 (“De los mismos (Del rei i reina nuestros señores, en el Pardo, antes de reinar”) que es una variante del son. 174: el soneto de 1607 “manifiesta mayor solidez constructiva”, pero en la variante de 1620, hay “mayor busca de elegancia”. El soneto 341 (“De vna dama que, quitandose vna sortija, se picò con vn alfiler”), de motivo “cortés” y que “por el tema podría recordar el son. 22 de Garcilaso”. En 1621 señala los sonetos heroicos 360 y 361 y los fúnebres 362 y 365 (“En la muerte de vna dama portuguesa en Santaren”). En 1622, el 380. En 1623, el “error” del 391. Los sonetos morales 392-394, sólo por dar la medida de un aspecto moral de Góngora. El 395 (*Oro no raiò assi flamante grana*) es notable, mientras que los sonetos 396-400, quedan como “errores”. En 1624, los sonetos anteriores a los 52 con los números 424-476, no ofrecen interés, y la mayor parte de éstos, tampoco (son meras “poesías de circunstancia”). Pero de “tres perlas raras” son calificados los números 455 (“A vna dama mui blanca, vestida de verde”), 456 (*No de la sangre de la diosa bella*) y 457 (*Donde con labio alterno el Erithreo*). De “finura ingenua y regocijada” y sentido naturalista. Llenos de música y color. Anota Frattoni coincidencia con Petrarca y temática común a la poesía “cristalina” en el soneto 455. Los motivos exóticos “(piénsese asimismo en el influjo de la poesía árabe en España)” del son. 457 “donde también el patético tema de amor está transvalorado en preciosa forma poética”. A éstos “puede agregarse” el son. 461 (*No os conozco, Isabel. Sin conoceros*) y los núm. 466 (“Vana rosa”) y 467 (“A la rosa i su breuedad”) que, con el tema de la rosa y su vida breve, cierra dignamente la obra de “este poeta naturalista sin saberlo”, cuidadoso con los detalles, y “con una capacidad de penetración aguda y definitiva”. Hemos visto pues cómo desarrolla Frattoni su estudio y cómo la realización del trabajo está orientada de modo de reafirmar la posición que adopta y probar sus conclusiones. Añade un apéndice con el análisis detallado de los sonetos: 31 (*Ia que con mas regalo el campo mira*), amoroso, de 1583, en el que Góngora “alcanza un acento de poesía “absoluta” y de gran levedad de tono”. 36 *Illustre i hermoissima Maria*) de 1583 “con movimiento amplio y suave que ayudan pocas pero decisivas simetrías”. Y 221 (“En la muerte de D. Guiomar de Sá, mujer de Juan Fernandes de Espinçsa”), fúnebre de 1610, cuyo tema es “la hermosura de una rosa aun estando “marchita”. Cierran el libro un índice de nombres, otro de temas, y un tercero de sonetos estudiados.

Beatriz Hart Gaige.