

ELS RECURSOS ESTILÍSTICS D'ASCENDÈNCIA GONGORINA EN LA POESIA DE JOSEP BLANCH

És ben sabut que el primer tret que crida l'atenció en apropar-nos a la sintaxi gongorina (i en general al corrent de poesia cultista que l'estètica d'aquest autor va generar) és la proliferació de frases i paraules que, aparentment, no tenen cap funció expressiva i que simplement vénen a convertir la seva poesia en un reguitzell de versos complicats i confusos. Tanmateix, aquesta complexitat estilística no és gratuïta ja que, en endinsar-nos en el sentit de l'univers poètic que crea el conjunt de l'obra, ens adonem que existeix per als conceptes el mateix fil vertebrador que es reflecteix en les paraules. Així, de la mateixa forma que una determinada oració serà l'origen de noves oracions incidentals, un substantiu anirà acompanyat de diversos elements determinants que serviran com a antecedent a pronoms que, al seu torn, introduiran oracions noves, i d'aquests elements en derivaran d'altres de tercer grau... De la mateixa manera, dèiem, una noció n'originarà una altra, i aquesta en podrà suscitar una de nova, que, a la vegada, serà l'origen d'altres conceptes relacionats amb els primers. Tot forma part de la tècnica i els procediments expressius de la seva poètica.

Aquest procediment intensificatiu és un dels trets que caracteritzarà també la poesia d'arrel cultista de Josep Blanch, que, sens dubte, coneixia els complexos i dinàmics procediments gongorins i el caràcter essencial de l'estètica barroca. Al·lusions, elusions, perífrasis, metàfores, exageracions hiperbòliques, antítesis, geminacions, les diferents formes d'expressar els denominats «conjunts similars», etc.¹ es condensaran en els versos del nostre poeta i constituiran el seu bagatge estilístic i l'herència de la tradició en la qual s'insereix.

En aquesta primera aproximació als recursos estilístics de l'autor del *Matalàs de tota llana* ens fixarem tan sols en aquells que potser podríem catalogar com a més típicament gongorins. L'hipèrbaton, la repetició de determinades fórmules

1. Fem servir en aquest estudi la nomenclatura utilitzada per Dámaso Alonso i Carlos Bousoño en els seus estudis sobre la literatura espanyola del Segle d'Or citats a la bibliografia.

establertes, les pluralitats (i, especialment, la bimembració o simetria bilateral i les correlacions), són els artificis on de manera més evident es manifesta la petjada del model.

LA BIMEMBRACIÓ

De totes les segmentacions del vers en diversos membres de contingut sintàctic o morfològic similar, la més freqüent en la poesia de Josep Blanch és la bimembració. De fet, un nombre considerable dels versos d'aquest autor tendeixen a ser bimembres o, si més no, presenten en ells alguna mena de biteralitat (dualitats d'adjectius o de substantius, geminacions verbals, duplicacions sintàctiques i conceptuals, o també dualitats que ocupen més d'un vers o composicions en què la base del moviment conceptual i de la rítmica interna del poema tendeix a ser clarament binària) de manera que la fragmentació binària abraça tant els elements lògics o conceptuals com els gramaticals.

De vegades la utilització d'aquesta tècnica no passa de ser un joc, un mer artifici, però en la majoria de les composicions l'aparició del vers bimembre té una funció que podríem denominar exterior, arquitectònica, i en moltes ocasions és una conseqüència formal de la tècnica de contraris.²

D'altra banda, cal dir que la bimembració no sempre és matemàtica; pot ser més o menys perfecta, sense que això pugui ser considerat una qualitat o un defecte, sinó tan sols una diferenciació de matisos o un valor expressiu. Així, en els versos bimembres perfectes, es repeteix en el segon membre la mateixa estructura morfològica i sintàctica del primer. Gairebé sempre trobem entre els dos membres un element asimètric (normalment una conjunció) que actua com a eix o centre de simetria:³

Venus los hòmens y las plantas Flora (XI 4)
flach de ingeni y de cap gros (LXXI 3)

Però no sempre la simetria és tan nítida; normalment trobem que els elements gramaticals es repeteixen en el mateix ordre en la segona part del vers que en la primera:

2. D'aquesta manera la biteralitat ve predeterminada pel tema mateix. Recordem que aquest gust per l'oposició de contraris és part de l'herència petrarquista. Trobem oposició de colors: blanc-vermell, de conceptes llum-fosc, d'actituds: donar vida o mort amb el favor o el desdeny, bellesa-fredor...)

3. Fem les cites dels versos del *Matalàs de tota llana* seguint l'edició crítica establerta per Ayats (2000), de propera aparició dins la col·lecció ENC.

mon cort se crema y mon sentit se inflama (xviii 6)
del riu la nimfa y de l'abril la aurora (LI 8)

Si deixem per uns moments l'aspecte formal de la bimembració i ens centrem en el tipus de nocions que es troben implícites en aquesta classe de versos, observarem que, encara que formalment la relació entre els dos membres del vers sigui sempre d'igualtat o semblança sintàctica, pel que fa referència al pla conceptual aquest vincle tant podrà ser de contrast com de similitud. En els exemples següents la relació que es dona entre els dos fragments del vers és clarament de contrast:

cruel a doctes y a ignorants afable (xii 4)
puix prens la rella y deixas la corona (LII 80)

Però pot passar també que la contradicció es produeixi en l'interior mateix del període:

en juntas y funciones docta y guerrera (xli 7)
favorí, ab púrpura y plata,
las rosas y jessamins (cvi 43-44)

En els exemples següents trobem un doble contrast, per una banda entre els dos membres del vers, per altra dins cadascun dels dos fragments contraposats:

que ab foch me gela y ab fredor m'abrasa (xxii 11)
qu'és del cel rosa y d'eix hort estrella (LI 84)

Però la relació que s'estableix entre els dos fragments del vers pot ser un vincle de similitud:

que en foch que espiras, en fulgor qu'exalas (x 6)
de esplendor la vesteix, del cel l'adorna (LI 39)

En l'exemple següent trobem un vincle d'identitat no ja entre els dos fragments del vers, sinó en l'interior mateix de cadascun d'ells:

trons éran en rumor, llams en centellas (LII 8)

En d'altres ocasions, la naturalesa del vincle que es produeix entre els dos membres del vers no resideix en la qualitat de ser contraris o similars sinó que simple-

ment trobem un vers dividit conceptualment i sintàcticament en dues parts, sense que en aquesta bimembració estableixi una oposició:

lletres de Gabriel, dons de la vella (LII 120)
botons de Thetis, braços de Nereo (LIV 18)

Tanmateix, la capacitat estètica o sinestèsica de la tècnica del vers bimembre en Blanch no s'esgota en la similitud o contraposició d'elements conceptuels, morfològics i sintàctics. Al costat d'això conflueixen una sèrie d'elements fonètics, rítmics, suggeridors de sensacions coloristes, que contribueixen a crear aquella equilibrada percepció de balanceig. Aquesta virtualitat estètica arriba al nostre poeta a través de l'autor del *Polifemo* i les *Soledades*, malgrat que els seus versos no arribin a assolir en cap moment la suggeridora complexitat del model. Però la voluntat imitativa és evident, i possiblement sigui en la tècnica de la bimembració colorista (és a dir, la repetició en la segona part del vers de colors iguals o molt diferenciats dels que apareixen en la primera) on més patent resulta la petjada del model gongorí.⁴ Les composicions on es juga amb l'oposició dels colors blanc i vermell, tant del gust de la moda petrarquesca, són una clara mostra d'aquesta inclinació poètica; en trobem diversos exemples al *Matalàs de tota llana*: III 6; VIII 3; XIX 4; LI 64; LIV 4; LVI 2; LXIV 2; LXXX, tot al llarg del poema;⁵ LXXXII 13; LXXXII 54; CVI 43 i 44; LXXXIX 29-30 (noteu el joc burlesc)...

D'altra banda, hem de remarcar que la tendència a la bimembració formal pot estendre's a més d'un vers, de manera que la inclinació bilateral es plasmí en unitats més àmplies: ja sigui en el conjunt de dos versos (de tal forma que el primer membre ocupa el primer vers, i el segon, el següent), o bé en l'interior d'una estrofa, al llarg de dues estrofes, entre la primera i la segona meitat d'una estrofa concreta o de tota una composició... I, de la mateixa manera que podíem trobar bilateralitat en un vers format per un sintagma progressiu, també es dona aquesta tendència a la fragmentació dual en sintagmes progressius despleats al llarg de dos versos, dues estrofes, dues parts d'una estrofa o d'un poema. En serien mostres: VIII 5-8; x; XXI 5-11; XXXIV 5-8; LI 57-72; LIII 22-24; LV 89-96; LXXXI 35-40; LXXVIII 37-40; LXXXII 1-10; CXII 24-27.

4. Tot i que la contraposició o addició de colors ja era utilitzada normalment pels poetes renaixentistes, va ser Góngora l'autor que, a causa de la intensitat i profusió amb què fa ver servir aquest recurs, el va convertir en una nota externa característica del seu estil poètic.

5. No oblidem que un dels mètodes de la tradició petrarquista consisteix a ennoblir la realitat mitjançant comparacions que l'eleven i que, d'altra banda, l'ús de la metàfora està molt vinculat a l'ús del cultisme i es converteix en un altre dels trets definidors d'aquest corrent estètic. El desplegament metafòric que es dona en aquests versos va més enllà de ser un recurs més de l'ornament difícil i el joc d'associacions es converteix en un fi en ell mateix.

Tanmateix, l'exemple més senzill, i el més freqüent també, és aquell en què la bimembració es completa en un sintagma no progressiu repartit entre dos versos; es produeix llavors una espècie de paral·lelisme entre ells (que s'intensifica en ocasions amb una repetició anafòrica):

quantas de llums lo sol habita sales,
quantas en flors lo prat té primavera (x 3-4)

o en olors sas flors l'abril
o en perlas sa plata Flora (LXXVIII 33-34)

o brilla enveja del cel,
o abrasa incendi del món (CVIII 7-8)

I no són pocs els poemes en què tota l'estrofa o fins i tot tota la composició es construeix a base de dualitats (vegeu els poemes XCVI 21-40; XCVII 21-40; XLVIII 1-20; LXXXIX 1-10).⁶

Entre aquests versos s'estableix (de la mateixa manera que en l'interior d'un vers bimembrat, com ja hem pogut veure) una relació lògica que pot ser o bé de contraris (amb una estructura gramatical més o menys similar):

ya des de l'alta rama de una alsina
ya des de l'humil fulla de una mata (I 7-8)

y molts vocables trets de lira mala,
publicats ab ben dita algaravia (III 12-13)

o perquè en tu l'ivern fúrias ignora
o perquè en tu l'abril verdors espera (IV 4)

o bé d'igualtat o semblança (amb o sense variació sintàctica de certs elements):

si antes per vostre ingeni ben llimada,
després per vostra llengua més pulida (xv 3-4)

se contempla la enveja ya postrada
y la heretgia-s mira ya rendida (xv 7-8)

puitx, si aquest se gloria que-t té dama,
aquell se bisarreija que-t té estrella (xviii 3-4)

6. Tornarem a tocar aquest punt en parlar de l'arquitectura de la poesia de Blanch i de l'estructura binària, ternària o plural de les composicions.

Troblem algun cas en què, mentre que entre els dos versos de la dualitat es produeix una relació de similitud, a l'interior de cadascun d'aquests versos s'estableix una certa contraposició:

fent-ly del tinter senalla
y una aixada de la ploma (xcvii 9-10)

La que fonch del camp estrella
y del cel purpúrea flor (lxxix 1-2)

De vegades els dos versos que formen la dualitat estan vinculats per una relació que no es pot considerar clarament ni d'oposició ni de similitud:

mas congoixas trist no plany
ni en amar-vos poso pausa (lxxviii 17-18)

que lo ingrát, en tal bellesa,
és offensa del bonich (cvi 23-24)

Com hem anat veient en alguns dels versos citats, és especialment productiva la contraposició cromàtica entre entre els colors blanc i vermell⁷ i el desplegament metafòric dels matisos que s'intueixen a partir dels diferents elements de la natura que combinen aquest joc de llums. Seguint aquesta pauta, entre els versos de Blanch trobem exemples en els quals les paraules representatives de colors iguals o contraposats estan simètricament distribuïdes en relació a un eix ideal (una conjunció, una pausa rítmica), al costat d'altres en els quals no trobem ja oposició cromàtica, sinó addició o reforç de les sensacions que els colors suggereixen. El poema lxxx (*Fugitiva se despeña*) es basteix a partir d'aquesta combinació; en recollim les quatre primeres estrofes:⁸

7. Es tracta del joc de contraris (cf. poemes lxxx i lxxxii): el petrarquisme conceptual i formal és, un cop més, el model inicial que arriba a Blanch a través de diferents esglaons intermedis que cristal·litzen en la poesia de Góngora i els poetes castellans de la seva escola.

8. Posem en lletra cursiva els mots i imatges rellevants. Remarqueu essencialment el sintagma progressiu dels vv. 2-3, les imatges dels versos 5, 8-9, 12-14 (amb el quiasme que es dona als vv. 13-14), la fórmula si A, B del v. 15, el sintagma progressiu dels vv. 19-20, els vv. 23-24, 27, 29-30 (amb un cas de quiasme), 31-32 (amb quiasme i bimebració), 39-40 (també amb quiasme), la dualitat: primavera (v. 24) -flors (v. 34).

- I Fugitiva se despeña,
brodant ab rams de coral
marges de vivent cristal,
 una font grave y risueña;
 briosa, ab *púrpura* enseña 5
 que pot dar gala a l'abril,
 puix, dilatant-se, sutil,
tantas rosas llança enfora
que las enveja la aurora
 quant *pinta* los camps gentil. 10
- II Ab apressurat tropell
lo rossicler d'ella salta,
sent granat que jasmí esmalta
y neu que verteix clavell. 15
 Si *del blanch naix lo vermell*
 per templar son foch ardent,
 admirable és lo portent,
 puix contemplam per lo rastre
qu'en depòsits de alabastre
guarda púrpura corrent. 20
- III Anelant escasa esfera,
 en copa xica se tanca
 (que, *menyspreant de ser blanca,*
té brios de primavera);
 rica aguarda, ufana espera 25
 dar a tots estos confins
los que despeña carmins,
 perquè de venas tant bellas
o rosas brota en centellas
o en fullas llança rubins. 30
- IV Bisarro aplauso de Flora
 y del prat pompa lustrosa
 és la escudella ditxosa
 que tantas *flors* athesora;
 d'ella sos *cristalls colora* 35
 quant dintre de si arrebatada
 la despeñada *escarlata,*
 y tant ufana se ostenta
que ab coral marfil argenta
y baña ab púrpura plata. 40

En aquests versos, de clara ascendència petrarquista, l'autor juga amb el contrast entre el vermell i el blanc, de forma que, partint d'aquesta contraposició, desplega un ampli ventall de matisos i tonalitats per designar metafòricament la blancor de la pell de la dama (*crystal, jasmí, neu, alabastre, marfil, plata...*) banyada pel vermell de la sang (*rams de coral, púrpura, rosas, rossicler, granat, clavell, púrpura, carmins, rubins, escarlata...*). Fixem-nos, per exemple, en el paral·lelisme amb quiasme (i el·lipsi del verb en el segon membre) dels versos 13-14 («sent granat que jasmí esmalta / y neu que verteix clavell»), o en el dels versos 29-30, també quiasmic i amb repetició anafòrica de la conjunció disjuntiva («o rosas brota en centellas / o en fullas llança rubins»), o en el dels dos últims versos de la quarta estrofa («que ab coral marfil argenta / y baña ab púrpura plata»), en els quals, a més a més de l'oposició metafòrica que s'estableix entre ambdós versos, s'estableix una nova oposició a l'interior mateix de cadascun dels membres del paral·lelisme amb quiasme, de tal manera que les designacions d'una i altra tonalitat apareixen consecutivament i de forma contigua en tots dos versos (*coral-marfil / púrpura-plata*). Cal remarcar que en algunes ocasions la bimembració retòrica serveix per subratllar una dualitat imaginística.

Finalment, les geminacions conceptuais (per similitud o per contraposició) i les geminacions morfològiques no motllurades en vers són també una part essencial del joc de biteralitats que, amb diferents matisos d'expressió, caracteritza els poemes del *Matalàs de tota llana*. Els mots geminats poden ser noms, adjectius, verbs:

Hermosas aguas, que de azul y plata (I 1bis)
 piadosas fletxas, ab què mata y sana (VII 3)
 quant, tas fullas vestint de plata y grana (VIII 3)
 si us falta lo discurs y lo judici (IX 3)
 guirnardas de clavell y de asucena (XIX 4)

A manera de recopilació de tot el que hem vist fins aquí, direm tan sols que la simetria bilateral és un dels procediments estilístics més del gust del nostre poeta. Hem pogut observar que, de tots els versos recollits en els exemples precedents, només alguns són bimembres perfectes encara que la bilateralitat és patent en la resta i inclús en ocasions escapa al motlle del vers. El nombre d'exemples creixeria en gran mesura si féssim més flexibles els límits del concepte de vers bimembre i incloguéssim en aquest apartat tots aquells casos en què es reflecteix la tendència a l'equilibri dual en la forma o la inclinació a la geminació conceptual, ambdues procedents de Petrarca i de tota la tradició de la poesia petrarquista. Inclouríem aquí, per exemple, els casos en què una dualitat no està repartida exactament en dos versos, sinó en més d'un i en menys de dos (és el que D. Alonso denomina «dualitat distribuïda irregularment»):

Maria bella, que a Amor
fletxas prestatu y al maig rosas (LXII 3-4)

quant lo camp per primavera
y per son sol vos adora (LXXXII 63-64)

o en més de dos versos («dualitat disseminada»):

Seràs deidad que reverent destina
.....[ana]
piadosas fletxas, ab què mata y sana,
o seràs esfera y dels monts Lucina? (VII 5-8)

vuy que, festiva, gosa Tarragona
simulacres de llum a ta memòria
y dolços himnes a ton nom entona (XVII 9-11)

que a mi ab sos desdenys me postra
y a aquell, com si rahim fos,
penjat lo deixa en lo sostre (CIV 17-19)

Així doncs, podem dir que Góngora recull i intensifica allò que ja hi havia en el corrent poètic petrarquista; Blanch, agafa Góngora com a model i estén fils subtils a través dels quals aclimata als seus versos l'influx gongorí i el combina amb la vena vallfogonesca i el seu propi geni creador. Però no és el tema d'aquest apartat ocupar-nos de les relacions que existeixen entre Góngora i Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona, ni aquest el lloc més apropiat per rastrejar els camins a través dels quals va poder arribar fins al nostre autor la influència del poeta cordovès. Ens interessa tan sols provar que l'exemple del corrent gongorí va ser decisiu al llarg del segle XVII i que el seu estil impregna la forma i la substància de gran part de la producció poètica de la centúria. I la bimembració és, com veurem, tan sols una de les tècniques en què s'aprecia aquest influx, ja que els trets que hem assenyalat poden fer-se extensius a la resta de les pluralitats que caracteritzen l'estilística de Blanch.

LES PLURALITATS

En l'apartat anterior ens hem centrat en un tipus molt concret de pluralitat: la dualitat. Hem vist, doncs, com la dualitat pot estar continguda en un sol vers, ultrapassar el marc del vers o estar distribuïda irregularment al llarg de diferents

versos. Però és evident que hi ha encara un altre tipus de pluralitat que podríem considerar més simple, es tracta de l'enumeració o inclús l'acumulació:

de buas, tinya, roña y mal francès (xxv 14)

Monja barbuda, recoleta vella,
 bellesa rànica tant com estantissa,
 juguina del convent, de frares risa,
 antigalla de carn, vana donsellà (xxxv 1-4)

Altres exemples, com els que trobem a les composicions: L 49-54; LII 78; LXXXIX 28; CX 1-4; CXII 16, etc. allargarien aquesta llista. Cal remarcar que hi ha poemes que en realitat no són res més que una enumeració de diferents elements o conceptes. En són un exemple els sonets XXIV i XXVIII. Finalment hem d'esmentar els versos recol·lectius de les correlacions. Analitzarem aquest cas amb més detall en tractar aquest recurs expressiu; vegem-ne però uns exemples, com la darrera estrofa de la composició *Fugitiva se despeña*, on apareix una primera recol·lecció (trimembre) al v. 58 i una altra (quàtrimembrada) al v. 60:

Y, cobrant salut entera,
 dech a son curs yo la vida,
 lo abril una flor lluhida
 qu'és gala del prat primera;
 y ya de sos ulls espera
 lo Amor la fletxa millor,
 perquè en Maria mon cor
 l'amor, lo cel y l'abril
 gosa alegre y veu, gentil,
 vida, estrella, fletxa y flor. (LXXX 51-60)

No seria lícit acabar aquest breu estudi de la funció estructural de les pluralitats sense fer esment del paper que juga aquesta tècnica, especialment l'ús dels versos plurimembres, en les octaves del nostre poeta: la mateixa tendència a les pluralitats, el mateix gust per la variació amb predomini binari que en aquest sentit caracteritzen la tasca poètica des de Petrarca fins a Góngora, els veiem també en la factura de l'octava del canonge, ja sigui a través de la tècnica del vers bimembre, de la distribució dels versos, de les notes coloristes o d'altres motius conceptuals, o de les que neixen pròpiament de la rima de tota octava. Tota aquesta sèrie de duplicacions sintàctiques i conceptuals poden guardar els límits del vers o excedir aquests límits, combinar-se amb versos de fluència contínua monomembres), amb pluralitats de més de dos membres, o amb ambdues coses alhora. La bimembració en el darrer

vers de cada octava (característica que D. Alonso registra per a més del cinquanta per cent del *Polifemo* (Alonso 1985: I, 179-184) es dona també en la meitat de les octaves del nostre poeta; així, si bé tan sol dues de les composicions del *Matalàs de tota llana* adopten aquest tipus d'estrofa (poemes LI i LII), de les vint-i-set octaves que hi ha entre tots dos poemes, catorze acaben en vers bímembre.⁹

No hi ha dubte que Blanch era molt conscient quan emprava aquests mitjans, i encara que, una vegada més, la complexitat dels seus artificis no assolirà el grau del seu model, la tradició gongorina (i en la seva gènesi petrarquista) del valor de les oscil·lacions en el fluir de les pluralitats és especialment clara. Així, les construccions paral·lelístiques i bímembres, tan freqüents en els poemes del *Matalàs de tota llana*, són una altra forma d'intensificar el sentit d'igualtat o de contraposició que serveix d'eix a moltes d'aquestes composicions.

Els exemples de pluralitats del *Matalàs* són molts. Així, al poema VI, trobem un cas de trimembració (5-8, 9-11) molt característic, que analitzem amb detall més endavant en comentar aquesta composició. També al poema XXII («Que sia yo doctor de més de marca»), trobem una altra trimembració, el primer membre de la qual és la primera estrofa de la composició, els vv. 5-6 formen el segon membre, i els vv. 7-8 en són el tercer membre.

En realitat, moltes vegades les pluralitats adopten estructures paral·lelístiques; és el cas dels versos següents, on el paral·lelisme «esta és la que... esta és la que... esta (és) la que...» constitueix la base de l'enumeració:

Esta és la que, per divina,
 en los camps de Francolí
 la venera serafí
 qui a ser son esclau se inclina;
 esta és la que al sol domina
 y al maig ab flors hermosea,
 esta la que lisongea
 al dia ab son arrebol
 o com aurora del sol
 o com del maig Amalthea. (LXXXI 71-80)

i sovint es recorre a l'anàfora:

9. Al poema LI es tanquen amb una bímembració les estrofes I, II, IV, VI, VII, VIII, X i XI, mentre que a la composició següent són bímembres els darrers versos de les estrofes I, III, IV, X, XII i XV. Recordem que Góngora solia acabar les estrofes o les composicions amb versos bímembres i que aquest procediment estilístic o estructural és seguit per Blanch en moltes de les seves composicions.

Per mi va nèixer en pallas,
 per mi-s véu en creu posat,
 per mi rebé tants açots,
 per mi passà tants treballs (CXI 41-44)

Sigui com sigui, els versos reflecteixen un gust estètic per l'esquema exacte i la difícil simetria, una necessitat d'ordenar la matèria poètica a partir de diferents recursos expressius.

LA CORRELACIÓ

Un altre dels trets característics de la poesia de Góngora que perdura en els versos de Josep Blanch és l'ús del sistema correlatiu. Seria molt arriscat dir que aquest artífici va arribar a la musa de Blanch a través de l'obra gongorina ja que, si bé és cert que el fet que Góngora l'utilitzés va influir en la seva difusió, també Lope de Vega, Calderón o les composicions recollides en les mateixes *Flores* van contribuir en gran mesura a la divulgació dels procediments correlatius.¹⁰

El fet estètic de la correlació poètica és històricament molt dilatat¹¹ (és, per exemple, una de les característiques formals del petrarquisme i és molt freqüent en la poesia castellana des de Garcilaso, i especialment entre 1550 i 1700). No cal dir que la correlació recol·lectiva¹² és la que més s'ha conreat sempre en literatura i l'artífici pel qual la poesia espanyola de l'enlluernador *Siglo de Oro* tindrà una especial predilecció i repetirà composició rere composició, no com a una simple enumeració de correspondències o una mera pràctica artificiosa sinó amb una intenció clarament estètica. Els mecanismes correlatius que predominen en la poesia de Blanch són el disseminatiu-recol·lectiu (un tipus de correlació reiterativa) i l'híbrid de paral·lelisme i correlació. En realitat, són moltes les vegades en què l'aparició d'una pluralitat suposa l'inici d'un moviment correlatiu, de vegades purament conceptual, altres amb exactes correspondències formals (sintàctiques, etc.) Cal dir, però, que qualsevol paral·lelisme formal comporta també un paral·lelisme en els conceptes.

10. Dámaso Alonso ja ha fet veure en els seus treballs l'important paper que la correlació té en la poètica gongorina (cf. especialment Alonso 1955: 242-247, tot i que mai va fer servir esquemes complicats ni massa artificiosos; Lope, en canvi, segueix esquemes geomètrics, més rígids).

11. Veg. l'article de Dámaso Alonso dedicat a l'estudi dels «Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa moderna», dins Alonso & Bousoño (1956: 281-308).

12. Alguns estudiosos (Curtius, Berger) consideren que l'esquema disseminatiu-recol·lectiu no forma part de l'artífici correlatiu. Dámaso Alonso, en canvi, creu que es tracta d'un tipus especial de correlació (cf. Alonso 1944: 157-178 i Alonso & Bousoño 1956: 45-74).

Així, entre les composicions aplegades al *Matalàs de tota llana*, podem trobar, al costat de versos escassament acolorits de correlació, poemes en els quals l'estructura de l'ordenació correlativa és perfecta i va lliscant vers rere vers al llarg de tota la composició. No obstant això, en cap cas es tracta d'un simple artifici ni d'un mer joc de geometria poètica; sempre s'amaga rere aquest recurs un determinat valor expressiu, ja es tracti d'una correlació progressiva, reiterativa o híbrida (progressiva i reiterativa alhora) i, en ocasions, entre els distints membres d'una correlació existeix un ampli moviment paral·lelístic.

De vegades es tracta d'un esquema simple que formalment es redueix a una enunciació inicial seguida de disseminació, que porta al final una recol·lecció d'elements dels conjunts paral·lelístics que hagin pogut sorgir al llarg d'aquesta disseminació (és a dir, seria una mena d'hibridisme que jugaria alhora amb la progressió-reiteració i la correlació-paral·lelisme).¹³

En el sonet *Vesteix al prat de flors la Primavera*, possiblement una de les composicions més primerenques del nostre autor, s'intueixen ja aquestes característiques. En els versos d'aquest poema s'estableix un paral·lelisme (que va arribar a convertir-se en tòpic) entre el camp i el cor del jo líric; veiem com el poeta dedica dues estrofes (vv. 1-8) als elements del camp i distribueix els atributs que fan referència als seus sentiments tot al llarg del primer tercet i els dos primers versos del següent (vv. 9-11), per recol·lectar-los després al vers final (amb l'absència de la dama, el prat perd les flors i ell, la vida). És un cas molt similar al que trobem al poema VIII, on veiem que tots els elements de l'últim vers són expressats, literalment o conceptualment, en els versos anteriors.

La tendència a la utilització de paral·lelismes i correlacions en els versos de Blanch s'anirà incrementant progressivament a mesura que la seva poesia adquireixi tints de maduresa. Veiem alguns exemples de poesia disseminativo-recol·lectiva en les composicions *Verda y fresca campanya* (LIV) o *Qui seràs tu, la més bella* (C), poemes que són tan sols una petita mostra, potser no per això forçosament els més il·lustratius, dels que el seu autor va sotmetre a una estructura correlativa, a vegades summament senzilla, d'altres més complicada i artificiosa.

L'estructura paral·lelística i correlativa del poema LIV, en el qual abunden els versos bimembres, les geminacions, les oracions de relatiu i una adjectivació rica i colorista, no pot ser més clara; així, els elements disseminats des dels versos ini-

13. Fem servir en aquest estudi la terminologia utilitzada per Dámaso Alonso en els seus treballs (cf. la Bibliografia) sobre aquest aspecte de la poesia gongorina. Aquest autor parla de pluralitats de correlació en analitzar els poemes i distingeix entre correlació progressiva i correlació reiterativa (un tipus especial de correlació reiterativa és el motlle disseminativo-recol·lectiu), tot i que moltes vegades la separació entre les diferents fórmules correlatives és merament fictícia i es poden trobar les mateixes condicions en unes i altres (es tracta de les formes mixtes o híbrides, anomenades també correlacions progressivoreiteratives).

cials (v. 1: «fresca campaña», v. 14: «campañas», v. 11: «ninfas», v. 14: «riberas», v. 15: «nereidas», v. 21: «montañas», v. 25: «valls», v. 31: «ocells», v. 36: «arbres») es recullen (recol·lecció) en els vv. 41-43, després d'haver servit al poeta com a pretext per al joc formal i la mostra d'erudició mitològica desplegats tot al llarg de la composició:

Y, en fi, fresca campaña,
 ninfas, nereidas, riberas, montaña,
 valls, ocells, arboleda
 en qui Favoni dolçament se enreda:
 si acàs may de una ausència
 vostre ser ha sufrít gran violència, 45
 sentiu penas que passo,
 plorau ardors en què de amor me abraso,
 y, ausent aquest dia,
 suspiro, amant, ausèncias de Maria. 50

En les dues últimes dècimes del poema *Fugitiva se despeña* (LXXX) trobem també un exemple de poema híbrid de correlació i paral·lelisme.¹⁴ En aquests versos es troben disseminats una sèrie d'elements (v. 50: «gala del cel» (que es converteix en «estrella» al v. 60), v. 52: «yo» («mon cor», v. 57 i «vida», v. 60), v. 53: «abril, flor», v. 56: «Amor, fletxa») que trobarem al final de l'estrofa en la doble recol·lecció dels vv. 57-58 («mon cor, / l'amor, lo cel y l'abril») i 60 («vida, estrella, fletxa y flor»), de forma que es produeix una correlació no tan sols formal sinó també conceptual.

Finalment, al sonet xxxvi tenim un exemple de poema correlatiu, de tipus híbrid progressiu-reiteratiu. En aquest cas el que trobem no és una recol·lecció formal, sinó un recol·lecció conceptual o incompleta dels membres disseminats. D'aquesta manera si es dissemina un grup concret de termes es recollirà únicament el concepte que cadascun dels membres expressa, sense repetir literalment aquests membres, ni recollir-los tots tampoc (de forma que el que tindrem serà un cas intermedi entre progressió i reiteració). També es pot donar el cas que un conjunt d'elements repartits pel poema es condensin en la recol·lecció, de forma que un

14. Com ja hem apuntat més amunt, tota l'estructura poemàtica d'aquesta composició és sotmesa al contrast (d'ascendència petrarquista) entre la blancor de la pell i la vermellor de la sang, dualitat que és expressada a través d'una sèrie de metàfores cromàtiques més o menys recurrents en la poesia i el sistema imaginístic de l'època. Així, la disposició de la matèria poètica és també dual, amb un eix de simetria format pels dos colors i el poema està format simplement per una successió d'imatges, el pla real de les quals, idèntic per a totes elles, ens és desconegut (noteu que en cap moment no es manifesta de manera explícita i que les correspondències entre les dues esferes figuratives, la real i l'evocada tan sols es dedueix a partir de l'epígraf que encapçala els versos).

sol terme recol·lectiu representi més d'un element de la disseminació; es tractaria, doncs, d'una condensació conceptual.

Tots aquests exemples ens demostren que l'expressió de conjunts similars (és a dir, la correlació¹⁵ i el paral·lelisme) és, al costat de les bimembracions, un dels artificis més característics dels versos del *Matalàs de tota llana*. En les pluralitats correlatives de l'autor del *Matalàs de tota llana* es reflecteix l'estètica d'una època ja que l'aparició de determinats procediments artístics en un període històric i no en un altre es deu sens dubte a una particular manera d'entendre la realitat.

No hi ha dubte que plurimembració i correlació són dos dels trets d'estil que el nostre autor va rebre de Góngora. No es tracta de simples artificis exteriors sinó que es converteixen en elements expressius dins l'encadenament del seu univers poètic. Blanch no usa en els seus versos la plurimembració de molts termes: predomina en la seva poesia la correlació bimembre (una correlació senzilla tant pel nombre de membres com també pel nombre de dualitats que la configuren).

L'HIPÈRBATON

Un altre dels recursos caracteritzadors del moviment cultista és l'ús (i de vegades l'abús) de l'hipèrbaton, en ocasions unit a la proliferació de determinats conceptes (mitjançant aposicions, predicatius, circumstancials, subordinades). Aquest recurs, recollit de la tradició llatina i italiana, és un dels trets que defineixen la sintaxi gongorina. No cal dir que el recurs a les transposicions sintàctiques no va ser cap innovació de l'estètica barroca; Góngora simplement recull elements poètics o recursos estilístics que existien ja en la poesia renaixentista, els condensa i intensifica, i crea d'aquesta manera una llengua pròpia per als seus versos, una llengua en la qual les complexitats formals es vinculen a la complexitat interna del barroc. D'aquesta

15. Cal tenir en compte que les estructures correlatives poden ser molt diverses. Hi ha casos de recol·lecció formal perfecta. Altres vegades el mecanisme correlatiu no és gens estricte ja que es pot donar el cas que, o bé en la disseminació apareguin membres que després no es recullin, o bé en aquesta recol·lecció es filtrin nous termes que no havien estat disseminats (en aquest cas, als elements de la recol·lecció no els podríem buscar un antecedent exacte en la disseminació, tot i que poden estar suggerits per altres mots); però la intenció recol·lectiva és evident. En ocasions, els esquemes correlatius apareixen difuminats, diluïts, o són molt menys concrets i rígids de forma que en una primera lectura el procediment reiterador queda amagat entre altres artificis. Seria el cas, per exemple, en què el decurs poètic discorre a través del contrast entre la monomembració i la plurimembració, la combinació de formes singulars i plurals (efectivament, la correlació no és res més que la conservació de l'esquema plural durant un període més o menys llarg de la fluència), o el cas en què el paral·lelisme entre els versos es basa únicament en el tipus de frase que formen. Ara bé, són precisament les diferents anàfores els termes que produeixen aquesta semblança (per exemple, una anàfora com *si fa* que l'oració que introdueix sigui condicional i és aquesta condicionalitat el que crea el paral·lelisme).

manera, el que fins aquell moment era senzillament un ornament poètic més va arribar a assolir alts graus d'intensitat per acabar convertint-se en una intenció estilística determinant.

En determinades ocasions la transposició es produeix dins un període llarg i complex, de tal forma que es van enfilant i subordinant les paraules i les diferents categories dels valors sintàctics emprats pel poeta, mentre que d'altres vegades es tracta d'una senzilla alteració de no més de dos o tres sintagmes (o dels termes que constitueixen aquests sintagmes). En tot cas, es tracta d'un fet literari i gramatical que comporta una intenció expressiva.

Un dels aspectes que més dificulta la comprensió de determinats passatges de l'obra de Blanch és aquesta característica de l'herència gongorina. Tanmateix, és molt gran la distància que separa l'aparent dificultat que pugui existir en la sintaxi d'un i altre, ja que mentre que en Góngora s'entreteixen de forma interminable les dislocacions de l'ordre habitual de la frase i la representació poètica s'amplifica i es complica mitjançant incisos, oracions de relatiu, determinatius, etc., en el nostre poeta els atreviments sintàctics no són portats fins a aquest límit. Vegem alguns exemples en els quals es viola en major o menor grau la sintaxi dels versos:

que fletxas vibra de son arch lleugeras (x 8)
 Vesteix al prat de flors la Primavera (v 1)
 las ditxas ta inconstància me desdora (xii 7)
 que interès és seu propri en aquest dia (xv 12)

Al costat d'un tipus d'hipèrbaton que podríem anomenar menor, trobem aquell que estableix cursos sintàctics més complicats, en els quals es produeixen interrupcions que demanen una lectura minuciosa, posant atenció als incisos que suposen les oracions de relatiu, a la distribució sintàctica de parts oracionals que es troben en equilibri o a l'organització dels versos a partir de combinacions paral·leles (*tant-quant*,¹⁶ *poc-molt*, etc.). I no cal dir que l'ús dels procediments d'enumeració poètica, de la plurimembració i dels esquemes correlatius afecta també la distribució del curs sintàctic, que ha d'acomodar-se per poder contenir aquestes enumeracions en els versos.

No ens entretindrem ara en analitzar de manera minuciosa tots i cadascun dels tipus d'hipèrbaton que apareixen, vers rere vers, tot al llarg de l'obra poètica del nostre autor, però no podem deixar de fer un incís per tal d'ocupar-nos d'un tipus d'hipèrbaton característic, concretament el que inicia el poema II del *Matalàs de tota llana*:

16. En trobem un exemple ja al poema que obre el *Matalàs de tota llana*: «brodau ab perlas tanta clave-llina / quanta ab lo pinsell de estampa fina / lo maig retoca, si lo abril retrata» (1 2-4).

Esta que miras fàbrica ceñida
 de tanta que la il·lustra llum febea,
 que sí, curiosa, los sentits recrea
 lo cor a devoció sacra convida,
 simulacre és que, ab glòria repetida,
 memòrias a la Aurora lisongea,
 que, esclava de aquell Sol que l'hermosea,
 señora-l món l'estima de la vida [...]

La seva estructura és la mateixa que trobem en el primer vers del *Polifemo* («Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía»); veiem com el demostratiu va separat del substantiu, i el «que» introductor de l'oració de relatiu apareix abans que el seu antecedent. Aquesta mena d'hipèrbaton no té res d'especialment rebuscat, ja que l'anteposició del relatiu amb separació del substantiu és possiblement un dels més característics de Blanch, com ho va ser de Francisco de Quevedo, del mateix Góngora o, anteriorment, de Francisco de Medrano. No obstant això, fem un especial incís en aquest tipus d'expressió ja que no només es caracteritza per ser una pertorbació de l'ordre més usual de les paraules, sinó que (com en els versos de la faula mitològica gongorina, en els de les *Ruinas de Itàlica*, o en el sonet XXI de Medrano) ens trobem davant el principi d'una composició, de manera que aquest recurs es converteix en una voluntat deíctica de condensar l'expressivitat i captar l'atenció des del començament dels versos.

Aquest tipus de girs o expressions deíctiques com a inici del poema serà un dels trets estilístics que, procedent dels poetes manieristes del segle XVI, passarà a ser propi del segle XVII castellà i que, sense ser específicament barroc, proliferarà durant tot aquest període com signe de barroquisme literari. Alguns dels trets definitoris d'aquest estil produeixen sensació d'estranyesa als ulls del lector, per repetits o per rebuscats (o per ambdues coses alhora); d'altres, encara que extravagants, no ho són tant o estan suficientment aïllats per no escandalitzar el públic que s'acosta a aquests versos. I possiblement un dels artificis lleugerament més greus sigui el que se'ns revela rere la dislocació de l'ordre de les paraules. És indubtable que Blanch recolza en la tradició poètica gongorina, encara que les inversions que trobem en els versos de l'autor català no siguin tan reiterades i atrevides com les de Góngora.

Ens hem fixat en un tipus concret d'inversió, possiblement el més peculiar, però no podem concloure aquest apartat sense apuntar-ne d'altres, alguns dels quals són tan freqüents que els llegim com si fossin naturals i gens violents. El cas que ens sembla més innocent, és, potser, el de la separació d'una paraula introduïda per *de* en relació a la veu de què depèn, de vegades amb anteposició de la paraula introduïda per la preposició (ja sigui separada de la veu de la qual depèn, o sense aquesta separació):

de las glòrias del món distribuïdora (XII 3)
del món las pompas deixaré a la lluna (XII 13)

Un altre dels capgiraments més habituals en la poesia de Blanch consisteix en la separació de substantiu i adjectiu (tenint en compte que les paraules interposades poden ser de categories molt diferents i, en conseqüència, l'efecte de distensió serà major en uns casos que en d'altres):

la finesa acceptau affectuosa (v 7)
amiga vos vesteix font cristal·lina (1 2)

Algunes vegades es produeixen curioses ziga-zagues per dislocació de l'ordre del verb,¹⁷ per alteració de l'ordre de l'adverbi de negació (que podem trobar separat del verb corresponent), per la inversió en les exclamacions (de tal manera que sembli que l'exclamació queda més limitada o afecta tan sols una part de l'oració, intensificant-la)... No obstant això, l'estudi dels diferents casos, aïllats o fora del seu context, no ens pot donar una idea clara de la funció de la dislocació de l'ordre usual de la frase en l'art de Blanch. No trobem en el nostre autor l'encadenament, acumulació o entrellaçament d'inversions característics dels versos gongorins. Normalment es tracta simplement d'una combinació de distintes inversions que viuen dins la tradició poètica rebuda, les quals no dificulten la comprensió i tan sols es perceben posant una especial atenció en els versos. No obstant això, (i encara que de vegades trobem casos d'hipèrbaton aparentment mancades de qualsevol valor expressiu), de tant en tant frases molt senzilles arriben a complicar-se de manera sorprenent, contribuint així al desenvolupament poètic i oferint al poema diferents possibilitats de cohesió i sobrietat expressiva que, d'una altra forma, serien impossibles: ho hem pogut veure ja en el poema *Ésta que mims fábrica ceñida*.

REPETICIÓ DE FÓRMULES ESTABLERTES

Dèiem més amunt que la labor poètica gongorina es defineix per una sèrie de formes i representacions establertes que van apareixent en les seves composicions una i altra vegada. Una de les característiques d'aquest sistema és la tendència a

17. És evident que tota ruptura sintagmàtica implica, al mateix temps, d'altres modificacions idiomàtiques degudes al desplaçament del terme que s'introdueix en aquesta ruptura. Això és especialment evident en els casos de desplaçament del verb. Aquest és un dels casos més simples: «luego ingratitud és molta / mensprear sa santa sanch» (CXI 45-46).

la repetició de determinades fórmules sintàctiques¹⁸ que, encara que en ocasions s'ompliran de diferents matisos expressius d'acord amb el context, d'altres vegades es convertiran en simples frases o paraules que l'autor repeteix abusivament com a fórmules poètiques, sense cap valor lògic o estètic aparent, i la seva utilització serà rutinària i estrictament formal. Entre aquests girs i formulismes estilístics trobem girs del tipus¹⁹ «si B, A», «A, si B», «no B, sí A», «no B, A», «no B, sinó A», «A, si no B», etc.:

no escur eclipse del dia,
sí gala del cel ufana (LXXX 49-50)

del sol plumatge si del vent cossari (III 11)

si Flora la advertí, Venus la adora (XI 8)

si lo cor no-ls tributa-n recompensa,
no paga lo que deu a vostra cara (XIV 3-4)

que si no ets de Tubal glòria primera,
eres dels Scipions pompa segona (XLI 3-4)

És també característic de l'orientació culta la utilització del *si* (positiu o negatiu, en oracions parentètiques), en un ús progressiu cada vegada més formulari (ja que la seva significació s'atenua). Així, l'ús de la copulació «si no» (equitativa o contrastant) i de fórmules duals similars és una altra forma de traduir la forta inclinació del poeta a presentar dos o més punts de comparació, reflex directe del dualisme de l'època.

Sovint la fórmula «A si no B» va unida a la compleaença, tan pròpia del Barroc, per la suma de termes oposats o contraris.

EL «CANVI D'ATRIBUTS»

No és infreqüent trobar que els atributs o correspondències entre els objectes apareguin canviats entre ells. Aquesta transgressió del sistema tindrà també un im-

18. Cal dir aquí que aquesta tendència a la repetició no es limita en Góngora tan sols a la sintaxi, sinó que és un tret característic de la seva llengua poètica que es reflecteix també en el lèxic. El mateix podem dir de Josep Blanch; en la seva obra es repeteixen, poema rere poema, una sèrie de vocables, i fins i tot de metàfores que arribaran a ser tan freqüents que sembla com si perdessin la seva qualitat metafòrica per convertir-se en els denominatius normals de les realitats a les quals fan referència.

19. Seguim també aquí la nomenclatura establerta per Dámaso Alonso en els estudis citats a la bibliografia.

portant valor estètic: de fet gran part de les imatges de l'estètica barroca consisteixen en una violència causada al sistema, de manera que un atribut d'un determinat element s'adjudica a un altre:

La que fonch del camp estrella
y del cel purpúrea flor (LXXIX 1-2)

que, sent del cel flor ufana,
eres de aquest camp estrella? (c 3-4)

El gust per les contraposicions i antítesis és un dels trets definidors de la poètica barroca, i el canvi d'atributs forma part d'aquest joc i és una de les característiques més pròpies de la lírica gongorina; recordem només uns versos de les *Soledades*:

o por lo matizado, o por lo bello
si Aurora no con rayos, Sol con flores. (*Soledad I*, vv. 256-257)

i trobem també aquest artifici en una versos de Calderón:

Margarita bella,
que fue del cielo flor, del campo estrella.

Aquesta mena d'imatges per creuament entre els elements és molt característica dels grans autors de l'època. En Góngora i Calderón és gairebé recurrent (Wilson 1936) i, de fet, és una branca del que els comentaristes gongorins de l'època anomenaven «trueque de atributos».²⁰

LÍDIA AYATS

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALONSO 1935: Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Anejos de la RFE.

ALONSO 1944: Dámaso Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la Estilística del Siglo de Oro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 13, 90-191.

20. D'aquest aspecte de la poesia gongorina se n'ha ocupat Dámaso Alonso a Alonso (1935: 145, n. 1) (comentant el vers «si Aurora no con rayos, Sol con flores») i a Alonso (1950: 398-99) (en parlar del vers «pavón de Venus es, cisne de Juno»). De fet, aquest artifici és força freqüent en els versos de Góngora; en citarem tan sols dos exemples extrets de les *Soledades*, tots dos continguts en versos bimembres: «montes de agua y piélagos de montes»; «surcar pudiera mieses, pisar ondas» (*Soledades I*, 44 i 1032).

- ALONSO 1950: Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ALONSO 1955: Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.
- ALONSO 1985: Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- ALONSO & BOUSOÑO 1956: Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- AYATS 2000: Lúdia Ayats, *La poesia cultista a Catalunya: Josep Blanch*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Girona.
- WILSON 1936: E. M. Wilson, «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *The Modern Language Review*, 31, 34-47.