

Fernando de Herrera: Manierismo y estética de la transición

NICOLETTI, Natalia Gimena / Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) – natalianicolettig@gmail.com

» Palabras clave: Fernando de Herrera, Manierismo, poesía, pintura, phantasia.

> Resumen

El siguiente trabajo tiene como objetivo examinar la vinculación de la poética herreriana con el movimiento manierista en el primer Siglo de Oro español.

El estilismo manierista apunta, sobre todo, a romper con los principios de regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad por rasgos más inquietantes y subjetivos. Entonces, el Manierismo parte de la disolución de la estructura del espacio y continúa por descomponer la escena que se representa en el campo compositivo. Desde esta misma perspectiva, la poesía de Fernando de Herrera muestra la disolución de la materia espacial que se expresa en las proporciones y en la significación temática de las figuras poéticas que no necesariamente mantienen una relación entre sí que pueda simplificarse en una dualidad marcada: el efecto final es, entonces, el movimiento de figuras reales en un espacio algunas veces irracional y otras, paradójico.

En el corpus seleccionado, a partir de la edición de *Versos de Fernando de Herrera* (Pacheco, 1619), se hacen visibles ciertos rasgos que permiten observar la composición de la estética de la transición. En este sentido, y para dar cuenta de este proceso, se realizará un análisis integral de las matrices discursivas: la construcción del sujeto, el destinatario, la materia del enunciado, los tópicos, los ejes temáticos –evidentes y obturados–; la composición de la creación artística mediante la transferencia de ideas.

Asimismo, se intentará explicar cómo se transforma el paradigma compositivo renacentista a través de un procedimiento de reconceptualización y resemantización de algunos elementos que, luego de su paso por el Manierismo, darán lugar a la estética barroca.

> Corpus

Los siguientes ejemplos, a los que haremos referencia a lo largo de este trabajo, corresponden a una selección de *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros* (1619) tomados de la edición a cargo de Francisco Pacheco.

- 1- Roxo sol, que con hacha luminosa [...]
Aura suave, blanda i amorosa, [...]
Luna, onor de la noche; ilustre Coro

de los errantes astros i fixados, [...]
Sol puro; Aura; Luna; Luzes d'oro [...]

- 2- La red; la hacha; la cadena; el dardo;
qu'en el bello esplendor alegre veo
de mi Luz, al Amor dieron trofeo,
i al fuego me llevaron, en que ardo.
- 3- La llama, el laço, la prisión, el dardo
que el pecho arde y anuda y ata y hiere,
sois ojos, hebras; vos mirar gallardo,
trenza, flecha', armonía y la luz alma, enlaça,
llaga y prende, abraça' l alma.
- 4- Amor en mi se muestra ardiente fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve.
fuego no ái; qu'ella no tórne nieve,
ni nieve; que no mude yo en mi fuego.
[...]
Contrastan igualmente ielo i llama;
que fuera d'otra suerte'l mundo ielo,
[...]
o el coraçon desvanecido en llama,
ni temiera mi llama, ni su ielo.

> **Manierismo**

El Manierismo es un período estético e histórico que tiene lugar, en España, en la segunda parte del siglo XVI, aproximadamente. La generación de algunos poetas que escriben entre los años 1540 y 1600 producen diversos juegos de metáforas antitéticas en los que el sujeto lírico envuelto por el fuego, reducido a cenizas y sobreviviente de su muerte practica todas las metamorfosis posibles y repite incesantemente los tópicos variando únicamente la *manera*.

El estilismo manierista busca romper con los principios de belleza, armonía y equilibrio del Renacimiento de la primera parte del siglo XVI, para lo que el artista extrae elementos individuales, los singulariza y les otorga la característica de estética. Así, surge una producción que, orientada a múltiples ramas del arte, representó figuras nerviosas alejadas y carentes del idealismo clásico: ahora la *maniera* es más importante que aquello que se busca imitar; la forma es la portadora del mensaje. Ya no se habla de *mímesis*, sino de *phantasía*. Para ello, los artistas manieristas recurren al procedimiento de la distorsión que, como señala Rudolf Arnheim (2006), implica siempre una comparación con el objeto *modelo*, una comparación entre lo que es con lo que tendría que ser. En este sentido, el artista manierista, como portador de deseos contradictorios respecto al patrón clásico (*pattern*), elige un elemento y lo trabaja desmesuradamente, lo que da como resultado una obra nueva gracias a la deformación por hiperbolización en el tratamiento del detalle. Es decir, se expande una porción de la materia inicial para generar pluritematismo que, desde un primer momento, quebranta de manera vertical con la armonía clásica y genera, así, la disolución del campo espacial que descompone la escena representada logrando la *fragmentación manierista*. “Se llamará manierista a toda tentativa de alterar el equilibrio y la jerarquía reforzando la lateralidad o desequilibrando la frase por medio de la inflación de una sola rama lateral que destruye el centro de gravedad” (Dubois, 1980: 77). Uno de los ejes fundamentales del manierismo

que lo diferencia de los períodos anteriores y posteriores, aunque no esté siempre explícito, es la indecisión entre el sujeto y el objeto:

Tal indecisión de la cual no consiguen desprenderse y que los hace oscilar de un sistema al otro, del instante-eternidad vivido en la exaltación al instante mortal que se transforma en un pretexto de complacencia en la muerte: es esta la *manía* de los manieristas (Dubois, 1980: 21).

Desde esta misma perspectiva, la poesía de Fernando de Herrera (1534?-1597) plantea la disipación de la materia espacial expresada en las proporciones y en la significación temática –y presencia– de las figuras líricas que, no necesariamente, presentan entre sí una relación que puede formularse bajo el sistema clásico forma/fondo. El resultado de este tratamiento poético es, entonces, el movimiento de figuras reales que transitan un espacio algunas veces racional y otras, paradójico.

› **La poética de Fernando de Herrera**

La poética herreriana, por un lado, busca la dispersión de los elementos compositivos y, por otro, siente la necesidad de absorber al sujeto lírico en el movimiento de la naturaleza, en un estado de devenir constante. Como se observa en el ejemplo 1, la diseminación en los cuatro versos iniciales expresa un elemento y sus variaciones captado en pleno movimiento trabajado en un espacio múltiple que, en el último verso, se recolecta. Este procedimiento de descomponer en partes un término para, luego, recomponer esos elementos con el fin de crear un nuevo sentido podría compararse al tratamiento que realiza el pintor Giuseppe Arcimboldo en *El otoño* (1573), de la serie *Las cuatro estaciones*: aísla un objeto en detalles y después los une en un retrato alegórico, recurso que se explota sistemáticamente en el Barroco. El movimiento de alargamiento de las formas o ensanchamiento de las líneas de contorno propio de la pintura manierista se manifiesta en la literatura a través de técnicas de acumulativas o de palabras que se encolumnan o se distribuyen en longitud. A esto le sigue un efecto de descentramiento con puntos de convergencia desplazados fuera del núcleo: “el lugar del sujeto-verbo principal se ubica excéntricamente o bien se desarrollan desafortadamente las proliferaciones laterales en detrimento de los términos con los que están relacionados” (Dubois, 1980: 134). Es en este sentido, como se observa en los ejemplos 1 y 3, que es posible hablar de un tratamiento manierista de la sintaxis.

En los procedimientos que, por analogía, dan la sensación de curva aparece con frecuencia el uso del encabalgamiento que obliga al ojo a trasladarse de un verso al siguiente. En el ejemplo 2, el desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo plano lateral imantan la composición lírica, entonces, la imagen –sensorial y visual– “parecerá deshacerse, cuando en realidad ha sido transformada” (Sarduy, 1974: 70): se produce la idea entre tensión y escape gracias al encorvamiento del verso y al paralelismo de la construcción sintáctica de los versos con sus variaciones antitéticas.

En este sentido, el *horror vacui* cobra especial importancia: todos los espacios están ocupados por inmediatos planos actuantes. En los versos del ejemplo 3, la acumulación de detalles alrededor del

detalle está vinculada a la multiplicidad de ángulos de visión sobre la unidad. Una extensa enumeración de sustantivos unidos por un único término, *luz*, muestra que el todo es heterogéneo, pero que su referencia única designa a un solo objeto bajo la multiplicidad de los términos que lo preceden. Los elementos retóricos y sus equivalentes perceptuales reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual, pero los subordina a un total. Se produce, entonces, un efecto de incrementación por hiperbolización que responde a las exigencias métricas, al refuerzo en la trama fonética y al uso exacerbado de figuras estilísticas. Asimismo, como explica Dubois (1980), estas exigencias se relacionan con el refuerzo de la línea de contorno en las pinturas manieristas de la misma manera que las formas se relacionan con los nombres, los colores con los objetivos –intenciones–, las armonías con las cadencias y los ritmos, y la composición con la sintaxis.

La luz es el elemento más trabajado por Herrera bajo el concepto de *phantasia*. Lejos de responder a un matiz del petrarquismo, en la poética herreriana, la luz se transforma en materia estilizada, es decir, es autónoma, existe por sí misma y es concreta, de modo que se transforma en expresión simbólica. Aparece no para idealizar a la amada, sino que la luz subsume en sí todos los elementos del mundo material e inmaterial en una unidad. Esto da como resultado un nuevo orden de perceptibilidad que produce una inversión de los valores atribuidos canónicamente a la luz: ya no representa a la amada altiva e inalcanzable; en el manierismo funciona como un pretexto para que el sujeto lírico exprese el mal del cual es objeto, la relación con el objeto amado se transforma en la excusa para una relación narcisista, una relación complexual. La luz, en Herrera, es la metáfora que permite la integración de todas las partes en el tiempo y en el espacio. Así, el amor se vuelve un ejercicio introspectivo y de ahí que aparezca vinculado con frecuencia a la soledad. Como ocurre en las pinturas de El Greco, en las que se genera un proceso luminoso interno que es funcional a las exigencias de cada forma o cada color, en la poética manierista la luz define por oposición y da entidad a los objetos que la circundan por el espacio virtual que produce, es decir, el espacio mínimo que queda entre un elemento y el otro: se trata del goce negativo de la luz. Es así que la materia dada, el patrón, no puede ser eliminado estéticamente, lo que ocurre es un proceso de transmutación en movimiento constante.

El tratamiento del amor en Herrera tiende a privilegiar la subordinación: existe una conciencia de inferioridad que está vinculada al desencanto y al espíritu del contexto social de la segunda mitad del siglo XVI en el que se encuentra inmerso. A partir de esta toma de conciencia es desde donde escribe el poeta: existe entre el sujeto lírico y el objeto al que le canta la misma relación que entre pintor y modelo. El objeto está demasiado elevado y, en consecuencia, el sujeto muy bajo; entonces, se plantea una modalidad vertical de la relación en función al conocimiento, a la razón, al traslado del amor divino en el marco del espíritu de la Contrarreforma, que se extiende hasta el Barroco, cuando se convierte en la representación visual del catolicismo.

En el deseo amoroso herreriano existe una pulsión constante entre Eros y Tánatos que define complejos léxicos entre los que se destaca el oxímoron. Uno de los oxímorones más frecuentes permite la modificación de términos contradictorios que designan vida y muerte, ser y no ser. Esta alteración

respecto a la vida y la muerte tiene aplicaciones sinecdóticas en las que las metáforas del fuego, el hielo, la llama, la nieve, la ceniza, el día, la noche, el blanco, el negro, son colocadas una frente a la otra de manera que se interpenetran, tal y como se ilustra en el ejemplo 4. De esta manera, el oxímoron representa la imagen misma de la contradicción cuyos términos se integraron el uno en el otro, así, la elección de todas las figuras derivadas de la antítesis se explica por razones que no responden necesariamente a la retórica. Es en este sentido que se habla de lo *complexual*, es decir, el nodo que se genera entre la experiencia lírica y la experiencia sensorial: se plantea la pérdida entre la realidad y la imagen que la sostiene, entre la obra visible, la saturación y la proliferación, y el espacio virtual que la soporta y organiza. Si a estas técnicas se le añaden los efectos de choque que derivan de la unión de dos términos que, en principio, son antagónicos, más la distribución de la materia en la estrofa y la diseminación de la materia en el verso en plurimembraciones y pluralidades, se obtienen todas las variedades posibles de la antítesis.

› **A modo de conclusión**

El Manierismo resulta ser un movimiento que no puede ser presentado por oposición al Renacimiento y al Barroco. Por el contrario, es un período estético que vincula los otros dos períodos y que funciona como momento de transición entre ambos. Las características que se han desarrollado en este trabajo demuestran que el movimiento manierista responde a un nuevo paradigma de creación artística que no está limitado únicamente al campo plástico, sino que abarca, también, la literatura. El manierista se erige como creador a partir de elementos, tropos, figuras retóricas y estilos clásicos que quebranta, pervierte, subjetiviza y multiplica en una sucesión de instantes y espacios: el Manierismo es el arte del detalle.

› **Referencias bibliográficas**

- Arnheim, R. (2006 [1954]). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Madrid: Alianza.
- Dubois, C.-G. (1980). *El Manierismo*. Barcelona: Península.
- Pacheco, F. (Ed.) (1619). *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros*. Sevilla: Impreso por Gabriel Ramos Vejarano. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/versos-de-fernando-de-herrera-emendados-y-divididos-por-el-en-tres-libros/> el 16/12/2019.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.