

LIENZO DE FLANDES: LAS SOLEDADES Y EL PAISAJE PICTÓRICO

Mercedes Blanco
Université de Reims

El «andamiaje narrativo» que analiza Robert Jammes en las *Soledades* y cuya solidez y minucia artesana gusta de resaltar¹, consiste ante todo en la precisión y la verosimilitud de las articulaciones topográficas y cronográficas.

Por un escenario bien montado se mueven presencias mudas o musicales, con algún intermedio oratorio como el discurso del viejo serrano en la primera soledad, del viejo pescador en la segunda, o algún intermedio lírico como los epitalamios de la primera soledad o el canto altemo de la segunda. En muchas secuencias, es imposible aislar la representación de la figura propiamente dicha de su integración en un espacio, la hermosa figura en armonía con un hermoso entorno, o con menos frecuencia, la figura heroica en un entorno heroico, como sucede con el duque de Béjar en la dedicatoria, con el príncipe a caballo en la segunda *Soledad*, y hasta cierto punto con el náufrago en el grandioso enfrentamiento de la sierra y el mar del comienzo de la *Soledad* primera.

¿Un lienzo de Flandes?

Este protagonismo del escenario sugiere tentadoramente la afinidad del poema con el paisaje como género pictórico. El paisaje emerge lentamente en el Renacimiento como género independiente, aunque en general sin renunciar del todo a las figuras y en

¹ Muy especialmente en la introducción a su edición del poema (Madrid, Castalia, 1993), p. 22-43.

posición subalterna con respecto a la gran pintura llamada de historia, o sea religiosa, alegórica o mitológica. Llega a reivindicar un estatuto de igualdad con la pintura de historia precisamente por los años en que escribe Góngora, cuando surge en Italia en torno a los hermanos Carracci, la modalidad de paisaje que suele denominarse paisaje clasicista o paisaje ideal². La simultaneidad entre este ascenso del paisaje en la escala de valores artísticos y la escritura de las *Soledades* parece excluir la simple coincidencia aunque es verdad que sólo una pequeña élite, los coleccionistas europeos, es tocada por el fenómeno y que la opinión mayoritaria, en España, aún más que en otros lugares, seguirá considerando el paisaje como género menor.

De la comparación a menudo citada que establece Francisco Fernández de Córdoba, entre el poema y un lienzo de Flandes se inspira Robert Jammes en la introducción a su reciente edición de las *Soledades* para cotejar el poema con ciertos cuadros de Peter Breughel el Viejo, ante todo *La caída de Icaro*, del museo de Bruselas, y *La mies*, del Metropolitan de Nueva York, cuya reproducción ilustra su texto³. En fechas aun más recientes, Antonio Carreira escribe:

como paisista (palabra antigua para paisajista) de nuevo coincide Góngora con la pintura que a lo largo del XVII se hace en Holanda. Pintores como Hobbema, Van Ostade, los dos Van Ruysdael, tío y sobrino, pintan incansablemente lo que los rodea; un mundo menos piramidal, hierático y jerarquizado que el de la pintura española. Sus cuadros son apoteosis de lo cotidiano⁴.

Walter Pabst y Arturo Marasso parangonaron en cambio la poesía de Góngora con la obra de Rubens⁵. También Emilio Orozco en su *Introducción a Góngora*⁶, comparaba la poesía de las *Soledades* con los paisajes de Rubens, uno de los cuales, una cacería con Meleagro y Atalanta, está actualmente en el Prado, y fue adquirido por Felipe IV⁷.

Creo conveniente volver sobre este tema de las *Soledades* y el paisaje en pintura, aunque sea ya casi un tópico, precisamente porque las analogías intuitivas por los citados investigadores adolecen de un exceso de diversidad que incita a la prudencia... Entre Pieter Breughel el Viejo y Hobbema o Jacob van Ruysdael ha pasado un siglo y en este siglo hechos probablemente decisivos como la crisis de la figuración provocada por la fiebre iconoclasta, la constitución del estado holandés, la aparición de instrumentos ópticos como el telescopio, la multiplicación de las vistas topográficas, la utilización por los pintores de la cámara oscura⁸. Entre Rubens y los pintores holandeses existe una distancia temporal menor, pero una considerable distancia social y religiosa, la que separa a un cortesano internacional que ejecuta inmensos encargos para mecenas católicos a unos pintores asentados en ciudades nórdicas que trabajan para un mercado dominado por la burguesía protestante; mientras Rubens trabaja en competencia imaginaria con los grandes modelos toscanos o venecianos del siglo anterior, con Ticiano sobre todo, los holandeses, aunque con inmensa cultura pictórica, construyen su propia tradición.

La discrepancia no declarada entre los críticos que defienden estas analogías entre

² Véase acerca de ello Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape*, Yale University, 1990.

³ Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994. Citamos el texto por esta edición.

la poesía de Góngora y varias modalidades de paisaje parece desacreditar a la empresa de establecer concordancias entre la poesía y la pintura. De su observación puede derivarse una postura escéptica, como la que sostenía Woods en su libro de 1978 sobre *El poeta y el mundo natural en la época de Góngora*. En uno de sus primeros capítulos, titulado «La poesía y los sentidos», Woods combatía con ardor el lugar común sustentado por la crítica acerca de la sensualidad, o del carácter sensible de la poesía barroca en general y gongorino en particular. De modo convincente, rebatía la idea ingenua de que cuando leemos estamos viendo algo, hacía hincapié en la evidente heterogeneidad entre la inteligencia de un texto y la percepción de una imagen, y mostraba que las metáforas y otros elementos de la descripción gongorina no se dejaban explicar por relaciones de semejanza entre dos objetos visibles, sino por conexiones culturales y conceptuales. Si el Océano en la ría es «centauro espumoso»⁹ no es porque haya la menor semejanza que pueda captar el ojo entre la imagen del centauro y la del Océano (fuera de que un centauro espumoso no parece como tal imaginable), sino porque entrando en el arroyo el Océano se vuelve un ser híbrido «medio mar, medio ría», del mismo modo que el centauro es medio hombre, medio caballo, o también porque Poseidón o Neptuno está relacionado con el caballo, como recuerda Robert Jammes en una nota, y porque su avance hacia el arroyo tiene el ímpetu poderoso de una carga de caballería. El adjetivo «espumoso» anuda estos conceptos, ya que la espuma, atributo evidente del Océano, abunda en la literatura como signo de ardor y de fatiga en la boca del caballo fogoso que ansía la carrera o la batalla.

Woods se inspira en su crítica de un famoso libro de Rosemond Tuve sobre la imagen en la poesía inglesa isabelina y metafísica¹⁰, cuya tesis es que los procesos metafóricos en esta poesía no parten de semejanzas perceptivas, sino de la transformación ingeniosa de un código de equivalencias fijadas por la tradición. En definitiva, los críticos pictoricistas (*pictorialist*), como llama Woods a los partidarios de ver pinturas en los poemas, no tienen la imaginación visual ardiente de la que parecen jactarse, ya que cuando se les pregunta lo que ven en los textos, sus respuestas evasivas o contradictorias atestiguan que, como el resto de los mortales, no ven, nada aunque padezcan, en mayor medida que otros, la ilusión de «ver algo»¹¹.

⁴ Antonio Carreira, «La novedad en las Soledades», en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las «Soledades» de Góngora*. Marges 16, Presses de l'Université de Perpignan, 1995, pp.79-91 (cito la página 86).

⁵ Se trata en especial de la «exuberante descripción de Sicilia» en el Polifemo.

Véase Walter Pabst, «Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades*», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1930, trad. esp. de N. Marín, Madrid, C.S.I.C., 1966, XIV. La misma comparación propone Arturo Marasso en *Hermetismo poético y alquimia*, Buenos Aires, 1965.

⁶ Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

⁷ Simon Vosters, *Rubens y España*, Madrid, Cátedra, «Ensayos Arte», 1990, p. 45.

⁸ Véase Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the XVIIth century*, Chicago University Press, 1983.

⁹ *Soledad segunda*, verso 10.

¹⁰ Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, The University of Chicago Press, 1947.

¹¹ M.J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford University Press, 1978, cap. 11 (traducción nuestra).

Sin embargo, la intuición de que algo hay en esta poesía de las *Soledades* que impone la evocación del paisaje pictórico, resiste a estas objeciones parece constituir una irrepresible tendencia de los mejores lectores. Creo que desplazando el problema, desechando la idea primaria de que el texto provoca impresiones visuales, es posible salvar esta intuición, o por lo menos tratar de analizarla.

Góngora y la pintura

La repetición incansable del tópico *Ut pictura poesis* y de sus variantes no deja inmunes, como es bien sabido, a los aficionados a la pintura de los siglos XVI y XVII. Para ilustrarlo con un dato anecdótico, leamos las descripciones que hace a comienzos del siglo XVIII Antonio Palomino, pintor y tratadista enciclopédico de pintura, de dos retratos ecuestres de Velázquez hoy conservados en el Prado, el de Isabel de Borbón y el del Conde Duque de Olivares:

Retrató también admirablemente Velázquez a la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, Reina de España, ricamente vestida, sobre un hermoso caballo blanco, a quien el color pudo dar nombre de cisne [...] Está tan ufano, no tanto por eso, como porque parece tasca reverente el oro, que lo enfrena suave, por venerar el celestial contacto de las riendas, que toca la mano, digna de empuñar el cetro de Imperio tan grande¹².

Y he aquí un fragmento de la descripción del retrato de Olivares:

Otro retrato pintó don Diego Velázquez de su gran protector y mecenas Don Gaspar de Gúzmán, tercer conde de Olivares, que está sobre un brioso caballo andaluz, que bebió del Betis, no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que caminan, argentando el oro del freno con sus espumas¹³.

Estos ensayos descriptivos son lo bastante elocuentes y sugestivos, a pesar de su completa imprecisión visual, como para ser citados en los catálogos de la pintura de Velázquez¹⁴. No sé si alguien ha observado que se trata en ambos casos de la paráfrasis de un texto escrito mucho antes de que se pintaran los cuadros, un mismo fragmento de la *Soledad segunda*, donde se describe el caballo del príncipe cazador que Pedro Espinosa identificó con el conde de Niebla:

La espumosa del Betis ligereza
bebió no sólo, más la desatada
majestad en sus ondas el luciente
caballo, que colérico mordía

¹² Antonio Palomino, *Vidas (El Parnaso Español Pintoresco Laureado, 1724)*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 168.

¹³ *Ibidem*, p. 169.

¹⁴ Véase Velázquez. *Catálogo de la exposición del museo del Prado*, 1990, p. 257.

el oro que süave lo entrenaba
arrogante, y no ya por las que daba
estrellas su cerúlea piel al día
sino por lo que siente
de esclarecido, y aun de soberano
en la rienda que besa la alta mano
de sceptro digna¹⁵.

Es probable además que la transformación del sintagma «el oro, que colérico mor-día», que leemos en el poema, en la expresión «parece que tasca el oro» de la glosa de Palomino, sea fruto de otra reminiscencia gongorina, la de los versos de la dedicatoria del Polifemo al Conde de Niebla: «tascando haga el freno de oro cano / del caballo andaluz la ociosa espuma». En otro fragmento de la descripción del caballo de Olivares, ese mismo verso del *Polifemo* interfiere con otros versos cercanos «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» para contribuir a forjar la expresión de Palomino «argentando el oro del freno con sus espumas».

Claro que se trata de un ejercicio literario de *ekphrasis*, de una ficción inscrita al margen del cuadro y no de una descripción entendida como inventario de lo visible en la imagen. Sin embargo, algo de la intención expresiva de los cuadros de Velázquez se formula quizás mejor a través de esta glosa que a través de una descripción atenta a los pormenores y a las características visuales de los cuadros. Tales glosas prueban que para un pintor como Palomino, tan buen conocedor de la técnica y la práctica de la pintura, un centón gongorino no declarado, que ignora por completo los datos empíricos ofrecidos por unos cuadros, se impone como el traslado verbal más eficaz de su efecto estético.

Y es que un cuadro no es sólo una imagen sino que antes de serlo es una idea, o más bien una serie de ideas, unos conceptos como se decía en el siglo XVII. Cuando el mismo Palomino habla del paisaje como género, he aquí los primeros consejos que dispensa al pintor que se propone practicarlos:

Para esto es menester considerar que las estaciones del día más gratas a la vista, y ocasionadas para formar conceptos de contraposición, son el amanecer y el anoecer, porque estando el sol en su cenit, bañando igualmente con sus luces toda la campaña, difícilmente se encontrará un concepto caprichoso [...] y así el docto pintor ha de saber elegir de la variedad de la Naturaleza aquellas cosas, que más conduzcan a su intento, y sean más ocasionadas para lucir su habilidad; pues aquel primer golpe, que ofrece a la vista un buen concepto, es el que más satisface a el juicio de los inteligentes; aunque las partes no estén tan bien digeridas y manejadas como pudiesen¹⁶.

Queda pues claro por lo menos en teoría que el cuadro se basa en unos conceptos, término común a las poéticas y a los tratados de pintura, que pueden ser conceptos por

¹⁵ *Soledad segunda*, v. 813-23 (ed. cit.).

¹⁶ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1988 (segunda edición), p. 164.

contraposición, o sea oposiciones acentuadas entre lo claro y lo oscuro, entre un grupo de árboles vistos a contraluz, y una montaña iluminada por el sol poniente, por ejemplo. El claroscuro así repartido es una idea que preside a la organización del cuadro, y el buen pintor será el que se las arregle para que ese «concepto» quede claro «al primer golpe de vista», o sea para que el sistema de oposiciones y correspondencias que ha presidido a la organización de la imagen no quede abolido por la multiplicidad caótica de las percepciones parciales. Considerando la pintura en sus conceptos constructivos, allí donde es «cosa mentase», y no el registro sensorial inmediato, existe la posibilidad de cotejar con cierto rigor los problemas formales y estéticos que se plantean al poeta con los que se plantean al pintor.

Del mito al paisaje

En las *Soledades* no existe un predominio claro de la historia sobre el marco espacial, o de las figuras sobre el escenario. Así, el fragmento en que surgen las serranas en un monte tiene pocos antecedentes en la literatura y en cambio evoca cierto imaginario pictórico. El paisaje a la vez salvaje, fragoso y placentero no concuerda con la versión tópica del *locus amoenus* frecuente en las églogas poéticas y en cambio sus elementos coinciden con los componentes figurativos de las bacanales o arcadias de Ticiano, de Rubens, de Poussin y de Lorena, ensamblajes de figuras en actitudes lo más variadas posible, como aconsejan todos los tratados, y a un tiempo armónicamente concordes.

Estas figuras podrían ser hamadriadas, bacantes, ninfas, amazonas pero no son ninguna de estas cosas. No hay historia que corresponda a la imagen, como sucede en el enigmático cuadro de Giorgione titulado *La tempestad* en que tan vanamente se ha tratado de hallar una lectura narrativa o alegórica. Se trata de un «lascivo vulgo» errante, de figuras sin nombre ni historia que están gozando de la libertad de improvisar sus movimientos, en un ocio sin drama. Lo que el poema presenta entonces no es una narración mitológica con fondo de paisaje como las que abundan en la poesía renacentista. Tampoco se trata desde luego de un paisaje naturalista compuesto con recuerdos de montañas encontradas por Góngora en un viaje por las sierras de Cuenca o de Huelva, aunque estos recuerdos pudieran existir y tal vez, pero la suposición es bastante gratuita, nutrir el texto de alguna savia erótica. Lo importante es que, desaparecido el mito, el tono mitológico permanece y estas figuras pueblan de una hermosa presencia un espacio ideal de libertad, arte y sensualidad como el que podrían poblar en cuadros mitológicos sátiros y faunos, ninfas y dioses, bacantes y silenos, pastores y cazadores ovidianos. Como huella no de un mito sino del ambiente mitológico en general, queda la armonía de un entorno montaraz verosímil y de la presencia humana, en suma, el paisaje ideal no ya como fondo y marco de una historia, sino como matriz de la que podría emerger una historia. Algo parecido se observa en los cuadros de Carracci y sus seguidores, y más tarde de Poussin, Claude Lorrain, o Gaspar Dughet, en los casos en que queda borrada la frontera entre el mito con paisaje al fondo y el paisaje

puro con figuras. Lo que ocurre en el cuadro¹⁷ «Paisaje con un hombre muerto por una serpiente» de Poussin no es una acción frente al bastidor del paisaje, sino que reside en la interacción entre la pequeña figura, en primer plano, del hombre muerto en los anillos de la serpiente, y la lejanía que se abre tras él. En este espacio, a través de una distribución calculada de ademanes, el horror del suceso parece rebotar en el miedo de algunos hasta perderse, como un arroyo en el océano, en la indiferente ignorancia de la mayoría. *Las Soledades* ofrecen uno de los pocos casos en que la poesía se enfrenta con esta problemática del paisaje con figuras, no ya como drama sobre un fondo inerte, sino como acontecimiento que consiste en la interacción misma de los personajes y del espacio. El problema es el de incorporar al mundo visible una historia que es más bien el germen instantáneo de una historia posible. Así cuando el cabrero muestra al peregrino desde un alto mirador un castillo en ruinas:

Aquellas que los árboles apenas
dejan ser torres hoy, dijo el cabrero
con muestras de dolor extraordinarias
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus almenas
cuando el que ves sayal fue limpio acero¹⁸.

Las torres semiderruidas provocan una respuesta pasional, sentimental, unas muestras de dolor extraordinarias y la alusión a un ayer glorioso, cuando el hoy cabrero vestido de sayal era un guerrero cubierto de brillantes, honrosas armas. Esta alusión a un pasado caballeresco no tiene antecedentes ni prolongaciones en el relato; nada más hemos sabido ni sabremos de este enigmático personaje, cuyo discurso queda inmediatamente interrumpido. La historia se limita a la contraposición de dos objetos: las torres diurnas semiocultas por árboles, ahogadas en una imperiosa vegetación y las soberbias torres nocturnas, tan altas como para reducir a las estrellas a ser «luminarias de sus almenas». Este concepto paisajístico, este quiasmo entre una naturaleza diurna que domina y ahoga la arquitectura, y una naturaleza nocturna sometida al imperio de un edificio, podría traducirse en una composición pictórica. En el texto de *las Soledades* constituye un drama completo, es toda la historia tal como el poema la representa. La historia, sólo apuntada, sólo aludida y por tanto concentrada en un instante, se presta pues a una representación puramente espacial, como en un emblema, que vincula un texto epigramático con una imagen.

La figura y su entorno

La integración de la figura, el lugar de la figura en el paisaje, es un problema que se

¹⁷ Véase el estudio que dedica a este cuadro Louis Marin, «La description de l'image; à propos d'un paysage de Poussin», *Communications*, n° 15, Editions du Seuil, 1970, pp. 186-208.

¹⁸ *Soledad primera*, versos 212-7.

le plantea al pintor, especialmente si pretende que la figura no sea un puro accesorio intercambiable, un detalle pintoresco más, pero que tampoco domine hasta tal punto la composición que convierta al paisaje en un mero telón de fondo. Se plantea al poeta un problema análogo, aunque lo resuelva con medios muy distintos, cuando tiene que representar con palabras a un personaje y al espacio físico que lo circunda, de modo que se mantenga el equilibrio entre la representación de ambos. El problema lo resuelve admirablemente Góngora en muchas escenas de las *Soledades*, y para empezar en la dedicatoria al duque de Béjar, donde el duque interpelado con un «Oh tú!» inicial es representado como cazador en un paraje serrano. En el ámbito amplísimo de un único período sintáctico, aparece el duque como perseguidor del venado, como sacrificador de una hecatombe de fieras, como triunfador que exhibe sus armas y sus trofeos, como deidad en su sitial, como majestuosa figura en plácido reposo que espera el homenaje del poeta peregrino. Al tiempo que desfilan los avatares del duque, desfilan fragmentos de paisaje, los montes, gigantes de cristal, el cuerno, el eco repetido, el Tormes teñido de espumoso coral, la nieve que purpurea, el duro roble, el pino levantado, las peñas, la sagrada encina, la alta cenefa de la fuente, el «de grama césped no desnudo»... Todo ello compone por estar incluido en el marco de un período una unidad, ya que el sentido queda en suspenso hasta que recorremos toda la serie, como las zonas de una imagen que el ojo va recorriendo con tanta rapidez como para creer abarcar la totalidad. La parcelación de esta unidad procede por cambios de plano, se pasa de objetos globales, panorámicos, que definen el espacio al modo de un horizonte, «los montes, que de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo», a objetos considerados de cerca, a un primer plano donde el duque reposa junto a una fuente, sobre un césped no desnudo de grama. El tú, sujeto de los principales verbos, se adueña del paisaje, primero temible, luego placentero y glorificante, que se presenta como enteramente modelado por su acción, o sometido a su influencia; pero por otra parte el duque no tiene existencia más que a través de esta acción por la que modela la naturaleza, tiñendo de sangre las aguas del Tormes, o la nieve, transformando en sitial la cenefa de la fuente, o en dosel augusto a la sagrada encina. El conjunto del período se presenta pues como un magnífico ejemplo de paisaje épico si se entiende por paisaje una construcción conceptual, donde se combinan objetos considerados a escala distinta.

Pero el problema de la unidad cuasi-visual del espacio puede plantearse también en ausencia de figuras humanas, como en la célebre descripción del río en la *Soledad* primera de la que cito la versión definitiva:

Si poco mucho mapa les despliega
mucho es más, lo que (nieblas desatando)
confunde el sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente,
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
fimiza los campos útilmente:
orladas sus orillas de frutales,

quiere la Copia que su cuerno sea,
 si al animal armaron de Amaltea,
 diáfanos cristales;
 engazando edificios en su plata
 de muros se corona,
 rocas abraza, islas aprisiona,
 de la alta gruta donde se desata,
 hasta los jaspes líquidos, adonde
 su orgullo pierde y su memoria esconde¹⁹.

El período sintáctico se convierte en una representación analógica del movimiento sinuoso del río, en una sugestión sostenida por las metáforas que en sentido inverso hacen del paisaje mismo un texto: «el discurso prolijo» del río, o las «islas, paréntesis frondosos de la corriente» que aparecían en la versión primitiva²⁰. Se indica la profundidad del espacio por un discurso que sigue el movimiento del río: desde el primer plano de la montaña, la mirada se adentra por una fértil llanura hasta un horizonte que es una frontera donde se pierde lo visible, como se pierde el río en los jaspes líquidos, en los destellos del mar lejano. Este tipo de composición es muy común en la pintura de paisaje tanto renacentista como barroca. El pintor se las arregla para guiar la mirada en su búsqueda de la profundidad, a través de los distintos planos. Es muy frecuente que la continuidad de la perspectiva se indique por un camino que se aleja serpeando desde el primer plano, o por una corriente de agua.

A la unidad topográfica percibida por medio del movimiento continuo del río desde la cercanía hasta el horizonte, se suma la unidad que procede de la diseminación de efectos luminosos. El paisaje descrito constituye un espacio de visibilidad cercado de invisibilidades, invisibilidad de lo imperceptible por distante, de lo que la niebla enmascara, de lo que el Sol en su brillo cegador, confunde. En un paisaje clásico, el agua atrae la mirada por reflejar la luz en medio de la relativa penumbra circundante. La escritura poética produce un parecido efecto de relieve y de contraposición por medio de los epítetos, el río, «luciente de aquellos montes hijo» o por la metáfora, la «plata» del agua, los «diáfanos cristales», los «jaspes líquidos» del mar.

Es probable que una descripción así hubiera sido inconcebible en una cultura anterior al gran despliegue de la pintura moderna. Lo que se nos da no es un espacio considerado en sí, de manera puramente intelectual, sino de un espacio concebido como objeto visual, desde una perspectiva determinada, y visto a una luz determinada, el momento del amanecer en que el sol disuelve o «desata», como leemos en el poema, las nieblas. Esta preferencia por lo crepuscular, por los «caprichosos conceptos» que moldea la luz dorada o rojiza, la luz oblicua de la mañana y de la tarde, es común a todos los panoramas gongorinos de las *Soledades*. La luz crepuscular domina gran parte del paisaje moderno, desde Giorgione hasta Turner, y Palomino hace de esta preferencia,

¹⁹ *Soledad primera*, versos 197-211.

²⁰ Metáforas estudiadas por Andrés Sánchez Robayna en «Góngora y el texto del mundo», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56.

como hemos visto, un recurso estereotipado para construir un paisaje visualmente eficaz.

Lo visible impalpable

El privilegio de lo visible como tal, de la representación de objetos que sólo se aprehenden desde y para los ojos pero que no pueden captarse por el tacto es una característica de la pintura cada vez más acusada a medida que avanzamos desde el primer Renacimiento hasta el siglo XVII. Crece de modo patente el interés por la representación de objetos fluidos, ilusorios, transitorios o efímeros, como el viento, las nubes, la espuma, el movimiento, los centelleos de la luz, las vibraciones de la sombra, los reflejos en el agua. Esta preferencia puede ser tan marcada como para que todos los objetos representados o los más importantes cobren esa misma inestabilidad y complejidad de forma. Un cuello de encaje en un cuadro de Velázquez o Rembrandt puede parecerse más a la espuma que a un trozo de tela inmóvil, un pedazo de pan en un cuadro de Vermeer, con su corteza irregular, marcada por una red de pequeñas irregularidades, de fisuras y protuberancias, recorrida por centelleos dorados, puede tener el aspecto de un hervidero de luz y no de una masa sólida. Aunque parece ser un atributo máximo del Barroco en pintura, el interés por la representación de materias fluidas y movimientos caóticos aparece muy pronto y de modo memorable en los textos y dibujos de Leonardo. Puede asociársele la anécdota de Plinio que como todas las demás del libro 35 de la *Historia Natural* ha nutrido la especulación teórica sobre la pintura durante siglos:

Protógenes pensaba que no imitaba bien la baba del perro que jadea, aunque por lo demás, estaba contento, lo que rara vez le sucedía, de las demás partes; lo que le disgustaba era el arte, que no podía disminuir y que se veía demasiado, ya que el efecto se alejaba de lo natural; aquello era pintura, no era baba. Estaba inquieto, atormentado, porque en pintura quería la verdad, y no las aproximaciones. Había borrado varias veces, había cambiado de pincel, y nada le contentaba; al fin, despachado contra el arte que se dejaba ver demasiado, lanzó su esponja sobre el lugar que le desagradaba en el cuadro; la esponja vertió los colores de que estaba impregnada, del modo más afortunado y en el cuadro el azar igualó la naturaleza. A ejemplo suyo, Nealces, según se dice, consiguió representar la espuma de un caballo; él también lanzó su esponja, cuando pintó a un hombre reteniendo a un caballo con halagos. De esta manera, Protógenes ha enseñado a servirse de la casualidad²¹.

La complejidad caótica, la fluidez transitoria de la baba o de la espuma, o la percepción de un rápido movimiento aparecen a los pintores del XVII y a ciertos pintores geniales del XVI, del mismo modo que a Protógenes en la anécdota, como la vida misma, la naturaleza y no el arte, y de ahí el esfuerzo de apoderarse de esta naturaleza

²¹ Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, cap. XXXVIII.

con la «valentía», como suele decirse, de unas pinceladas sueltas, de un dibujo discontinuo, de unos crueles borrones²² como los que Pacheco reprocha al Greco, o algunos tratadistas a las últimas obras de Ticiano, en suma, por un trabajo que simula la improvisación o el azar.

Por supuesto el problema no puede ni plantearse en los mismos términos ni resolverse de la misma manera en la representación verbal de los objetos. Sin embargo, uno de los rasgos más singulares de la descripción de lo visible en las *Soledades* consiste en el esfuerzo manifiesto por representar no ya objetos, sino puros fenómenos, como los reflejos de los rayos del sol en el mar, de unos faroles o de unas piernas desnudas en el agua de un arroyo, o bien objetos transitorios o fluidos, vuelos, surtidores de espuma, brillantes gotas de agua. Lo que el pintor puede conseguir desperfilando las formas, introduciendo un factor de irregularidad azarosa en la pincelada, de disociación en el colorido, lo logra la poesía por la construcción de figuras o conceptos que descomponen y recomponen de modo aparentemente aleatorio las cosas, aluden de modo indirecto a las propiedades conocidas del objeto, utilizan inesperadas analogías, complejas semejanzas cromáticas o geométricas, pero también puramente culturales y simbólicas. Así Góngora se propone representar el vuelo del Fénix, pájaro que las descripciones clásicas, como la de Claudiano, dotan de los colores más fastuosos, púrpura, oro y añil y lo hace por medio de una perífrasis: el «pájaro de Arabia, cuyo vuelo / arco alado es del cielo / no corvo, mas tendido»²³. Y el poema nos persuade así de que si pudiera verse el imaginario vuelo del Fénix, si ese vuelo formase parte de la naturaleza que nos rodea se vería, con total disolución de la forma estática, un fenómeno dinámico, un arco iris no corvo sino recto que raya el cielo, como en una larga exposición fotográfica. Esa misma voluntad de aislar y representar un fenómeno transitorio, fijándolo en una figura paradójica, puede engendrar metáforas como la que hace de los chorros de espuma que levantan los remos de los pescadores blancas estatuas de Venus²⁴, o de las orlas de espuma que produce el movimiento del arroyo en torno a cada guija «orejas de blanca espuma»²⁵. Naturalmente cada una de estas metáforas es un concepto, o sea no se basa en el parecido visual sino que utiliza las resonancias simbólicas de los términos: ningún ojo ve semejanza alguna entre una estatua de Venus y un chorro de espuma, fuera de la común blancura, pero porque sabemos que Afrodita nació de la espuma, después de haber leído los versos de Góngora, veremos o podremos ver la silueta fantasmal de un cuerpo de mármol en una ola rompiéndose. Tampoco se ven en la parte sombreada de la carne de un niño rubio los agrios azules grisáceos que podemos encontrar en un cuadro de Rubens, y sin embargo el niño y su carne parecen creíbles gracias a la frialdad de esos azules que no reproducen, sino que sugieren, mediante la hipérbole, las

²² Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. cit., p. 483: «Otros labran el bosquejo, y al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás, y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quién creará que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto lo llamo yo trabajar para ser pobre.»

²³ *Soledad primera*, vv. 462-4.

²⁴ *Soledad segunda*, vv. 663-5.

²⁵ *Soledad primera*, vv. 559-60.

venas transparentándose a través de una piel clara y fina. El hilo rojo extrañamente desenfocado que aparece en primer plano en *La dentellière* de Venneer, es un hilo rojo particularmente real precisamente porque no se parece a un hilo rojo sino más bien a un reguero de sangre, o quizá más aún, a una mancha de pintura. Es obvio que la poesía como la pintura no copian sino que reconstruyen lo visible. Por ello, la mimesis más eficaz puede darse en ciertos casos límite allí donde la pintura se convierte en «pura pintura», en borrón o mancha, y la poesía en pura literatura, en reescritura ingeniosa de textos anteriores.

Esta clase de figuras abundan bastante en las *Soledades* y cualquier lector atento puede encontrarlas con facilidad. Se trata de construcciones intelectuales, verbales sí, pero que se orientan, de modo semejante a lo que sucede con las construcciones y las experiencias del pintor, hacia la representación significativa y estéticamente satisfactoria de experiencias visuales reales o tal vez mejor de experiencias visuales posibles, aunque irrealizables en la práctica. Inventar, a través de un lenguaje, y por tanto de una construcción lógica y lingüística, un mundo posible de experiencia perceptiva y hacer que este mundo sea proyectado sobre la experiencia efectiva de lo visible, tal es sin duda uno de los fines y en todo caso uno de los grandes logros del poema. La descripción que da Palomino de unos cuadros de Velázquez, glosando a Góngora, es una prueba del éxito de esta proyección.

La fascinación que ejercieron las *Soledades* en los lectores coéteos, como puede leerse claramente en los mejores comentaristas, en Espinosa Medrano por ejemplo, obedece en gran parte a esta diestra construcción de una experiencia visual posible²⁶, a base de materiales culturales, mitológicos, simbólicos, ajenos en principio a toda reproducción empírica de las cosas. Es probablemente ahí donde ciertos humanistas de espíritu abierto como Pedro de Valencia sienten que Góngora emula victoriosamente a la poesía antigua. Tentativas de alcanzar esos mismos objetivos son patentes en todas las imitaciones de las *Soledades*, en poesía o en prosa, y así en las numerosas silvas descriptivas que directa o indirectamente derivan de ellas²⁷. Saber en qué y por qué Góngora suele hacerlo mejor que otros, por qué va más lejos y en la dirección adecuada, es algo que rebasa el objetivo que me he propuesto aquí. Me he limitado a esbozar las razones en las cuales la intuición crítica multisecular que adivina un parentesco entre esta poesía y la pintura podría ser fundada con cierto rigor a pesar de las objeciones graves y obvias que pueden hacerse. El siglo que vive Góngora es entre otras cosas un siglo de triunfo de la pintura, para recordar el título dado en la traducción española a una obra reciente de Jonathan Brown, un siglo de extraordinaria profundización de la experiencia visual, y no es de extrañar que uno de los grandes poetas de ese siglo registre a su modo ese avance triunfal.

²⁶ Véase por ejemplo cómo comenta Espinosa Medrano un fragmento en que Hortensio Félix Paravicino emula según él, por sus dotes descriptivas, al mismo Góngora: «Este es el Maestro Fray Hortensio Felix Paravicino [...] En cierto estudio nos hallamos un día donde se descogio un hermosissimo lienço de aquella mano. Era de la fuga y desastre de Absalon celebre por cierto con razon por la viveza de sus colores y la valentía de su primor. Corriose el velo, y esta era la pintura...» (Juan de Espinosa Medrano, «Apologético de don Luis de Góngora», *Revue Hispanique*, LXXV, 1925, p. 491.)

²⁷ Véase *La silva*, Grupo P.A.S.O. Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991.