DIBUJO Y COLOR EN LA *FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA*

ENRICA CANCELLIERE
Universita' di Palermo

Góngora pone de relieve desde los primeros versos de su poema el valor estructural que atribuye al color. Prescindiendo de la dedicatoria, la «fábula» se abre a la diegesis, al comienzo de la 4ª octava, como una mancha de color. La extensión del mar siciliano, que por un viraje producido por un deslumbrante sol se ofrece en una insólita connotación cromática de absoluto albor, va a quebrarse contra el promontorio Lilibeo convirtiéndose en argéntea espuma: «Donde espumoso el mar sicilïano/ el pie argenta de plata al Lilibeo» (vv. 25-26). El viaje, que ya desde los comienzos, es un viaje de la mirada, llega a una tierra que se presenta como una enorme extensión cinérea y que es el lugar donde vive el dios, el monstruo; quizás no en tierra, sin embargo la naturaleza del lugar donde vive el ser no humano se parece a su huésped y participa de su esencia. La blancura sin límites del lugar se hace forma poética en el juego de la aliteración del fonema líquido —el pie argenta de plata al Lilibeo— que por un lado reenvía al líquido elemento y a su resplandor argénteo (plata). Y, como sugiere Dámaso Alonso, evoca en el nombre del promontorio «Lilibeo», el candor del lilio [Alonso 1976: III, 55-56]. Desde el principio la estructura sonora se hace contenido que encuentra su significado último en la connotación cromática, en un texto que de continuo elude su sentido propio y entrega un significado más amplio y polimorfo, hasta esotérico, a la articulación del significante.

Aún en el tono del blanco y de la ceguedad —eco del sentido del monstruo— en aquel lugar donde todos los colores viven aún en el caos primordial y saturan la vista, es decir, donde la fantasmagoría del existir más exuberante y lozano coincide con la muerte, la mirada vuelve sobre y tras la miríada de espejos de las salinas «pálidas señas cenizoso un llano» (v. 29), y subiendo más arriba por el monte se despeña en la total oscuridad de la cueva: «caliginoso lecho

el seno obscuro/ ser de la negra noche nos lo enseña/ infame turba de nocturnas aves» (vv. 36-38).

La noche se muda en posibilidad de regeneración y no solamente por la topología uterina del antro sino por el vuelco mismo de la calidad cromática, connotando el negro, la ausencia absoluta de color, una infinita posibilidad receptiva y regeneradora: campo de epifanías de donde se espera que nazcan otra vez la luz, los colores, la profundidad, las apariciones, en fin, la caverna esotérica, sea de Platón, sea de los antiguos ritos iniciáticos y de los misterios.

Entre los dos polos cromáticos absolutos —la perla y la noche— se fija desde el principio el campo de una gama total de colores, el rojo como rubí o como la púrpura, el azul del zafiro de los ojos, el oro del metal precioso y de los cabellos etc., que van adquiriendo calidades iconológicas y tejiendo la trama simbólica.

Dentro de la época barroca que privilegia en todas las artes los contrastes a partir de la técnica del claroscuro en pintura, este poema ya desde el título *Fábula de Polifemo y Galatea* pone de relieve el tema del contraste cromático, el choque entre lo obscuro y lo resplandeciente; un poema escrito, pues, según la técnica del claroscuro. Así Dámaso Alonso escribe: «De un lado lo lóbrego, lo monstruoso, lo de mal augurio, lo áspero, lo jayanesco; de otro, lilio y plata, lo albo, lo cristalino, lo dulce, la belleza mortal. Tema de Polifemo; tema de Galatea». [Alonso 1974: I 226.] Esta radical técnica pictórica, que en España toma el nombre de *tenebrismo*, traduce también significados alegóricos, antropológicos y simbólicos: vida-muerte, Eros-Thánatos, gracia-perdición, que llegarán hasta el teatro de Calderón donde semantizarán el verso, matizarán la escena con juegos de luces y sombras que de la escena pasarán al verso y del verso a la escena.

Si en los polos hallamos los límites de la escala cromática —el blanco y el negro—, en el interior, el cuadro explota con manchas de color vívidas, oximóricas, que a través de sus significados simbólicos construyen imágenes, personajes, paisajes, sentimientos y emociones.

En un amplio estudio, que desde hace algún tiempo estamos preparando sobre el *Polifemo*, se analizan todos los campos simbólicos que constituyen la estructura del poema, y esto nos ha llevado a percibir que el valor del texto consistiría en la metáfora cosmogónica. El cosmos nace del caos. El nacimiento del cosmos es una segunda edad de oro representada por el mecenas, el conde de Niebla en la dedicatoria.

E igualmente, como «en el principio», este nacimiento tiene lugar a partir de la separación de la luz y la sombra, lo resplandeciente y lumínico de lo oscuro y negro. El claroscuro temático y cromático de que hablábamos antes, los dos polos entre los cuales vive la «fábula», corresponden, más bien, subrayan este significado simbólico.

Estas consideraciones de base justifican la presente tentativa de un análisis paralelo entre poéticas y técnicas de la pintura barroca y del lenguaje del

poema gongorino. Del mismo modo que el pintor barroco para representar la génesis del mundo como representación de los colores emplea el pincel, así Góngora emplea la palabra. Muchos son los puntos de contacto que pueden destacarse entre las dos formas de arte, en una época que, heredera del clasicismo, enlaza la poesía con la pintura. El tópico *ut pictura poesis* horaciano lleva a ser la pintura «poesía muda» y la poesía «pintura que habla». Literatos y pintores instauran una relación que resulta muy provechosa. Los mismos retratos que realizó Velázquez confirmarían estas relaciones de amistad, y entre estos retratos recordaremos precisamente el de Góngora. Sin embargo, también los escritores debían interesarse por los problemas de la pintura y sacar motivos interesantes que conducen a la elaboración de un lenguaje verbal, poético, que rivaliza con el lenguaje pictórico a partir de los modos de realización, así que, como dice Pacheco, «si la pintura es fundamentalmente idea, el pensar es un a modo de pintura» [Maravall 1987: 25].

Ahora bien, dentro de las relaciones entre pintura y poesía resultan sorprendentes las analogías entre los aspectos innovadores de la práctica pictórica velazqueña y los de la práctica poética gongorina. Aclarador en este sentido resulta el análisis hemsleviano de los estratos de la materia, porque, así como en Velázquez los colores y el lienzo del cuadro son considerados por sí mismos, en su materialidad, como significantes, igualmente en Góngora las palabras, hasta la sonoridad de que está constituida la lengua, se ofrecen como elementos de la materia, pero como elementos significantes. En efecto, en el análisis hjemsleviano el estrato de la materia no pertenece al nivel de la expresión porque está constituido por los componentes básicos de los cuales se sirve el artista (los colores, el lienzo, para el pintor; las palabras, los sonidos, para el poeta); trátase, por lo tanto, de una operación «meta», un hablar sobre la materia misma que en este caso asume el valor de nivel de la forma y precisamente como forma de la expresión y forma del contenido.

Góngora hace deslizar el código renacentista de una poesía en la cual la imagen se hace sonido hacia un nuevo código de una poesía donde el sonido se hace imagen en el papel primario, significante, que asumen los elementos mínimos estructurales. En la articulación del significante se pone de manifiesto, pues, la técnica, es decir, la manera de construir el lenguaje, pictórico o poético. Hablando de Franz Hals, pintor holandés, dice Bazin: «en lugar de disimular los medios de ejecución —esto es su confección— como hacían los primitivos y los clásicos, Hals los pone bien de manifiesto, llevándolos a colaborar en el logro de la expresión. Desde este momento la escritura de un cuadro será más reveladora que su tema mismo». [Bazin 1950: 15] Igualmente en la técnica de Góngora, que se articula elevando los elementos materiales de la expresión y del contenido al nivel de la forma significante, desarrolla un papel fundamental el color. Esta paleta gongorina se compone no solamente de los colores en sí mismos, sino también de las flores cuyas connotaciones cromáticas son ricas de va-

lores simbólicos: lilio, rosa, clavel azucena; de las piedras: coral, zafiro, rubí, etc.; de los animales: el cisne, el pavón; de los nombres: el dios marino Glawco que evoca el verdecerúleo, la ninfa Galatea blanca como la leche; los alimentos: la leche blanca, la miel dorada; hasta llegar a los sonidos: la aliteración de las líquidas se condensa en manchas cromáticas de absoluto candor como en la palabra *Lilibeo* que evoca el lilio, incluso la reiteración bilateral de vocales oscuras para crear una sensación de tenebrosidad, vocales realzadas por el acento rítmico que va a caer en 4ª y en 8ª, como en el verso «infame *tur*ba de noc*tur*nas aves»; [D. Alonso 1974: III 61] sin embargo los ejemplos podrían continuar y todo nos llevaría a sensaciones cromáticas. A partir de la función connotativa que desarrolla, el color en Góngora se ofrece como elemento de captación de lo real, constituye lo real poético y crea una poesía que se entrega a los elementos visuales antes que a los contenidos; una poesía que invita a los ojos, sobre todo a los ojos interiores de la fantasía, a construir una diegesis metonímica.

Hay un punto en nuestro poema en que el poeta declara su propia técnica y su propia inspiración «pictóricas» (octavas 32ª y 34ª). Pero, ¿cómo pinta el poeta cordobés? Para aclararlo recordaremos cómo se constituye la nueva técnica pictórica de Velázquez y la polémica, contemporánea a ambos, de la superioridad del color o del dibujo. Dice Maravall a propósito de Velázquez: «lo que pone en el lienzo no es ni pretende ser, la cosa, ni su perfecta imitación, sino pintura. Velázquez hace pintura y solo a través de ella llega al objeto... su obra es pura y simple, esto es, esencial pintura», en su proceder «reduce cada vez más la capa de color, hasta dejar ver el grano del lienzo, hasta permitir que la superficie del color resulte afectada ópticamente por la granulación de la trama de la tela...» Ese audaz proceder de fragmentación de la pincelada, es similar y aún estrechamente emparentado con la llamada en el siglo XVII «pintura de borrones, al modo que se admiraba en Tiziano, Bassano y otros» [Maravall 1987: 45-46]. Además esta técnica de las pinceladas sueltas, discontinuas, niega definitivamente el principio de la verosimilitud entendida como copia. El significado del cuadro reside, pues, en la creación del pintor y en la mirada del otro que ésta instaura, también a partir de la revalorización de la materia y de la técnica en el nivel de significantes.

En la polémica sobre la doctrina de la imitación, los preceptistas que actúan en una época anterior de pocos años a la actividad de Velázquez afirman que el arte no es imitación de lo aparente, sino de la idea. Y si Platón había afirmado que el artista en el procedimiento de la imitación no consigue captar la verdad de lo real precisamente porque Platón negaba a los artistas acceso a la idea, en la evolución que la «mimesis» sufre con Aristóteles, la imitación artística de lo real es una imitación de las cosas no como las vemos sino según una estructuración racional realizada por el intelecto y sostenida por la técnica. El arte, pues, sobrepasa el dato empírico hacia la forma.

Dentro de este esquema se mueven los tratadistas como Francisco de Holan-

da y Pacheco. El primero sostiene en su tratado *Diálogos de la pintura antigua*, que «en la pintura, la idea es una imagen que ha de ver el entendimiento del pintor con los ojos interiores en grandísimo silencio y secreto». [Maravall 1987: 60] Pacheco en su *Tratado o arte de la pintura*, coincidiendo con Francisco de Holanda por lo que se refiere a los procedimientos perceptivos, imaginativos, ejecutivos, actúa sin embargo dentro de una teoría de la pintura que se configura entre finales del siglo XVII, es decir, cuando a las teorías neoplatónicas del Renacimiento se añade la teoría neoescolástica del conocimiento. De este modo Maravall parafrasea las tesis de Pacheco: «pintar es reproducir o imitar esas ideas análogamente a como Dios creó los seres, imitando las ideas divinas. Por tanto pintar es una operación semejante a la de ver y una y otra a la de conocer: contrariamente, conocer es función similar a la de pintar, es reproducir intelectualmente la imagen de la cosa. De ahí que de las potencias del hombre que pertenecen a la parte cognoscitiva, se puede decir que toda su actividad consiste en ejercer un a modo de pintura» [Maravall 1987: 66].

Volviendo a Góngora en la octava 32ª del *Polifemo*, el poeta parece tomar parte en el debate que animaba a los tratadistas italianos e ibéricos y las poéticas literarias, por ejemplo la *Philosophia antigua poética* de López Pinciano donde se anunciaba una nueva sensibilidad barroca.

Leamos los versos 249-251: «Llamáralo, aunque muda, mas no sabe/ el nombre articular que más querría/; ni lo ha visto, si bien pincel suave/ lo ha bosquejado ya en su fantasía». La referencia a las teorías de Francisco de Holanda y Pacheco parece clara. Galatea ve a Acis durmiendo, querría llamarlo pero se queda muda; por otra parte no lo conoce aunque esta imagen pertenezca a su fantasía como la imagen pictórica a la fantasía del pintor. Aun no lo ha visto con los ojos sin embargo lo conoce a través de la vista interior, (id-ver). La idea de esta imagen se elabora, pues, en el intelecto formada antes por la imaginación (fantasía) de Galatea a través de la mirada interior que actúa en absoluto silencio, «muda, el nombre no sabe articular». El hecho, de que lo real llegue a conformarse con la imagen realizada «con la fantasía» atestigua por medio de una atrevida metáfora la potencia del arte a través de la potencia del amor y viceversa: sea por el arte o por el amor lo real no puede existir sino como verosimilitud suscitada por un sujeto creador. El primer pintor, en efecto, es Dios, *Deus pictor*, como afirmará Calderón en *El informe sobre la pintura*. «Y dividió la luz de las tiniebals y llamó a la luz día y a las tinieblas noche»; y es precisamente en el dividir la sombra de la luz que se representa la pintura. Este tópico de derivación medieval, aparece en la metáfora del *pincel suave* de Góngora, sobre todo si consideramos el desarrollo que esta metáfora tendrá en la octava 34ª donde el pincel es representado como una flecha lanzada por el dios Cupido, a través de un interesante deslizamiento de la imagen de *pincel* a *flecha*. El adjetivo *suave* es sin duda atribución de una calidad divina, calidad propia de Amor. Sin embargo, el paralelo, desde luego plausible, entre Góngora y Calde-

rón, no puede hacernos olvidar que nada de la teoría tomística y de la inspiración agustiniana del segundo se encuentra en el primero. La misma calidad divina elegida por Góngora atestigua una religiosidad particular, pagana y diríamos laica porque Góngora prescinde de una revelación básica.

Parémonos, ahora, sobre los términos «bosquejar», «bosquejo» que emplea Góngora para indicar la primera formulación de la imagen en la fantasía de Galatea. En el *Diccionario de Autoridades* la voz «bosquejar», reza así: «Dar al lienzo, lámina, pared o tabla las primeras colores que por estar confusas entre sí sin líneas ni perfiles, sombras ni claras, se distingue mal lo pintado; ú dar la primera mano a la pintura para perfeccionarla después». La elección del término *bosquejar* indica, pues, que la metáfora pictórica del poeta procede *sin líneas ni perfiles*. Esta elección nos reenvía a la polémica de la cual ya hemos hablado entre los que afirmaban la primacía del color y sitúa a Góngora entre estos últimos. Ya desde finales del siglo XVI y principio del XVII el debate sobre cuál fuese el camino para la percepción del objeto real atraen tanto a los tratadistas como a los pintores. Entre éstos Francisco de Holanda y Carducho concordan en afirmar que la pintura es fundamentalmente dibujo, sin embargo Holanda entrega al color el papel de expresar el espíritu del hombre. Será Pacheco que atribuirá al color la función de significar las calidades psicológicas, aunque continúe atribuyendo al dibujo un papel de capital importancia. La polémica sobre el dibujo se enlazaba, luego, con la polémica sobre el contorno y todos coincidían en señalar la importancia del contorno que constituye la parte principal del dibujo, así que sólo con éste se puede obtener verosimilitud. Con Velázquez, en cambio, se afirmará el valor del color. Dice Maravall: «Él sustituye los perfiles con audacia tal vez no igualada, por zonas de vibración inestable e imprecisa» [Maravall 1987: 59]. Y la imagen gongorina que el *pincel suave* está representando no emplea ni líneas ni perfiles, sino que va adquiriendo forma a partir de una base de colores. Sin embargo, pasando de la octava 32ª a la octava 34ª, después de una pausa durante la cual es como si aquel *pincel suave* haya continuado ejecutando, leemos: «A pesar, luego, de las ramas, viendo/ colorido el bosquejo que ya había/ en su imaginación Cupido hecho/ con el pincel que le clavó su pecho» (W. 269-272). A este propósito es interesante la explicación que de la voz *bosquejo* da el *Diccionario de Autoridades*: «La pintura que está con las primeras colores que aún no se distingue bien. Su etymología parece de bosque por la analogía con lo confuso y obscuro de las colores en el bosquejo con la confusión y sombra de las ramas en el bosque». Si por una parte la palabra, pues, en su significado funcional se enlaza a bosquejar, por otra, su significado metafórico la enlaza a *bosque:* la confusión de los colores en el *bosquejo* que resulta como un conjunto obscuro es análoga a la confusión y a la sombra de las ramas en el bosque. Y el bosquejo que el pincel-flecha está representando, según un procedimiento de redundancia típico del Barroco, se realiza precisamente *entre las ramas*, más bien, *a pesar de las ramas*. Por lo tanto si *bosquejo* vie-

ne de *bosque*, éste que se realiza dentro de su esencia nominal es como el primer bosquejo, el bosquejo por antonomasia. Aún más: bien la situación diegética (Galatea que intenta ver a su amante a través de las ramas) bien su metáfora pictórica sapiencial, como hemos visto, desde luego, mitológico-religiosa incluyen otra metáfora que es lugar sapiencial poético ya desde el medioevo y aún antes desde el Helenismo: la metáfora del «bosque de amor» entendido como angustioso camino hacia el conocimiento y hacia la «verdad», caminar sostenido por el deseo. Sin embargo, la metáfora pictórica de Góngora se desarrolla a través de nuevos elementos cromáticos. El verbo dice: «viendo colorido el bosquejo». Al primer empaste de colores (bosquejo), pues, se añaden otros colores (colorido); la imagen ha tomado forma a través de manchas de color que se sobreponen las unas a las otras; es decir: color sobre color. No es difícil entrever una anticipación de la técnica de Velázquez el cual, en la polémica de la cual hablábamos antes, transferirá todo el significado de la pintura a los valores visuales, superando la tradición que asignaba al dibujo y al contorno un papel primario.

Sin embargo, el significado del color no había pasado inadvertido ni siquiera a los autores de los tratados de poética a través de aquella línea que une poesía y pintura, como el ya citado López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* prescribía: «el principal objeto de la vista es el color», o como afirmaba el poeta gongorino Hortensio Félix de Paravicino: «el pintor que no hace más que dibujar con líneas hace obra muerta». Es interesante que sea un poeta quien alabe el valor del color en la pintura, pero no es una casualidad que sea un poeta gongorino.

Para comprender mejor el paralelo que se establece entre los versos de Góngora y la pintura, en particular con la pintura de Velázquez, necesitamos recordar algo sobre las técnicas de este pintor. A este propósito dice Justi que el maestro solía trabajar sobre un empaste de estratos de colores cuyo término técnico es precisamente *bosquejo*. Esta técnica, ya empleada por los pintores de los Países Bajos, consistía en usar como primer empaste una base de color gris claro o blanquecino para proporcionar luminosidad al cuadro. Este procedimiento consistía precisamente, dice Justi, en «sovrapporre alla mestica (bosquejo) dei mezzi toni grigio chiari, gialli, bruni distesi in modo sottile, ampio a guisa di mosaico; i colori locali venivano tracciati in tono sommesso, leggerissimo. Le parti destinate ad avere grande risalto venivano accentuate subito col bianco, col nero e con i colori locali, poi cominciava la pittura vera e propria —retocar, acabar ... Col minor numero di colori e di combinazioni egli cercava di rendere tutte le sfumature possibili» [Justi 1958: 236]. Igualmente la paleta gongorina se compone de algunos colores de base —el blanco, el negro, el rojo, el azul— pero es el deslizamiento cromático hacia la plata (argento) y el oro, es decir, hacia la luz y el reflejo, lo que hace virar los colores, así como el pintor sevillano, al dar las últimas pinceladas decisivas, «fa emergere le luci e i riflessi». [*ibi-*

dem: 238]. Sin embargo esta técnica del *bosquejo*, se encuentra también en Italia y caracteriza la escuela de los coloristas vénetos y en primer lugar de Tiziano. El *bosquejo colorido*, pues, podría entenderse como una alusión precisa a la pintura del maestro veneciano que seguramente debió ejercer una gran fascinación sobre nuestro poeta, sin olvidar que algo de esta técnica colorista pudo llegar a Góngora a través de los pintores holandeses, gracias a las relaciones que España mantenía con los Países Bajos. Sin embargo es precisamente la «alquimia cromática» de Tiziano la que debió fascinar a Góngora, embebido de cultura italiana (como sabemos el petrarquismo en él llega a significados profundos desde su juventud). Nuestra tesis se ve reforzada por un episodio de la vida de Tiziano. Éste, en una carta de 22 de diciembre de 1554 enviada al secretario de Felipe II, solicitaba el pago de algunos cuadros enviados al rey. En realidad Felipe II había quedado encantado por la pintura de Tiziano, como ya antes su padre Carlos V, así que le había encargado unas cuantas obras de carácter religioso, más bien mitológico, que Tiziano llamó «poesías». Góngora debía de conocer estas «poesías» que por el tema (mitológico) y por la estructura formal (alquimía y empaste cromático) pudieron haber inspirado el *Polifemo*.

Tiziano, ya llegado a la madurez de su ingenio, trabajando sobre estos temas pagano-mitológicos había intentado profundizar su lenguaje pictórico hacia una concepción audazmente renovada, alcanzando efectos de ardiente y sensual luminosidad. En los años en que pinta las «poesías» para Felipe II se va precisando una vez más el lenguaje tizianesco hacia un cromatismo mágico en un «proceso di scorporeizzazione della forma plastica in un'altra puramente cromatica» [Pallucchini 1965, Introduzione]. Todas estas «poesías» entre las cuales recordemos *Danae, Venere e Adone. Il ratto di Europa, Diana e Atteone, Diana e Calisto* etc., continúa Pallucchini «sono documenti altissimi dell'ultima fase della visione tizianesca, per cui, entro crepitii di fiamma e bagliori dorati, le forme si plasmano in un continuo gioco di vibrazioni luminose, dissolvendosi distilla preziosi succhi; le gemme più rare sembrano offrire i loro misteriosi riflessi per le invenzioni cromatiche del maestro. I valori rinascimentali di forma e spazio sono superati in un processo magico: è come se un fuoco interiore di ispirazione bruciasse ogni apparenza puntualmente naturalistica per crearne un'altra più assoluta in quanto compiutamente trasfigurata nel senso cosmico di luce e colore» [*ibidem*]. Es singular como este análisis de la técnica de Tiziano puede asumirse en relación al poema gongorino. Parece como si Góngora, observando, estas «poesías mudas», hubiera pensado convertirlas en «pinturas que hablan», siguiendo los mismos procedimientos de «alquimia cromática». La alusión al pintor italiano nos parece confirmada si ponemos en relación el término *bosquejo* con el término *borrón*. Sobre la historia de esta palabra nos ofrece un análisis interesante Mario Socrate, *Borrón e pittura di «macchia» nella cultura letteraria del Siglo de Oro*. El término se enriquece en cierto momento de su historia semántica con una nueva acepción que expresa una técnica pictórica. El *Diccio-*

nario de Autoridades así reza a la voz *borrón*: «En la pintura es la primera idea de los Pintores en que están como en *bosquejo* y confusas algunas partes de las pinturas» o sea «la mancha del colorido quando el Pintor hace la traza para alguna obra que ha de executar en mayor tamaño». Afirma Socrate: «Come tecnicismo figurativo il termine diventa sinonimo di *bosquejo, boceto*, già divulgati dalla scuola sivigliana a quanto sembra in piena ortodossia verso significati tradizionali degli italiani, *schizzo, bozza, abbozzo*» [Socrate 1966: 29]. Lo que nos interesa poner de relieve del análisis de Socrate es que este término como sinónimo de *bosquejo* lo encontramos citado por Lope de Vega en la comedia *La corona merecida*, y puesto en relación a Tiziano y a la técnica de la «pittura a macchie». Sin embargo, lo que en Lope a este propósito constituye una referencia cultural, no se traduce en el en técnica y concepción poética, en el sentido de que no determina la práctica poética lopesca y menos trata de mostrarla como tal. Este procedimiento, en cambio, será típicamente gongorino en la vertiente que distingue al uno del otro. El paso de Lope dice: «O, ymagen de pintor diestro/ que de cerca es un borrón» (Jornada II, escena 15). «Pittura di macchie o a macchie propria d'un pennelleggiare largo, stoccato, a colpi di colore calati nell'empito del furore dell'arte, per una visione eversiva degli ideali classicistici del Cinquecento, e implicante un nuovo punto di vista, un riguardare a distanza» [Socrate 1966: 30]. La misma técnica pictórica que hemos visto en relación al término bosquejo y que representa la pintura de Tiziano en su última manera, y precisamente el pintor de las «poesías». El pintor que rompía los cánones del Renacimiento en nombre de un *furor pictoricus* que pasará al *furor poeticus* del artista cordobés De particular sugestión se nos presenta la hipótesis, con la cual vamos a concluir este trabajo, según la cual el camino hacia los nuevos códigos podría haber inspirado al más grande poeta barroco según la cual un veneciano, sin embargo este camino nos lleva hasta Velázquez del cual Góngora anticiparía la capacidad de tratar los materiales mismos del lenguaje poético el uno, pictórico el otro de un modo barroco maduro. La obra que se refleja en sí misma, exhibiendo la materia de la cual está hecha, bajo la mirada del autor, él mismo sujeto-espectador.

En este poema Góngora lleva a cabo su *bosquejo* con pinceladas cada vez más recias cromáticamente y cada vez más rápidas y vivas en la ejecución, como si una fiebre pictórica lo condujese a la concreta traducción de la idea. Pero el momento de arranque, después de la dedicatoria (el marco), es ofrecida por un campo cándido y argénteo (el mar del Lilibeo) cabalmente semejante al lienzo del pintor, sobre el cual van a echarse las sombras cinéreas (las salinas), como primera e informal escritura del bosquejo.

Siguen las primeras sombras precisas (los negros lugares del monstruo), luego los rojos (purpúreas rosas) y de mano en mano las demás pinceladas que proporcionan forma, significante, en la luz, tanto a la técnica poética como a las figuras que ésta suscita. Esta forma, en fin, es un transcurrir de reflejos de oro y

de plata: la atmósfera de un bosquejo por fin acabado en pintura, que resplandece en su propia materia trabajada, así como el torrente del cuerpo de Acis.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, D., *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, 1974, vv. 3.

BAZIN, G., *Les grands maîtres hollandais*, París, 1950.

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981.

CAVALCASELLE, G.B., CROWE, J.A., *Tiziano*, Firenze, 1974.

CURTIUS, E.R., «Caldéron und die Malerei», en *Romanische Forschungen*, 1936, pp. 89-136.

GENTILI A., *De Tiziano a Tiziano*, Milano, 1980.

GÓNGORA, Luis DE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Madrid, 1983.

HJEMSLEV, L., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, ed. it., Torino, 1968.

JUSTI, C., *Velázquez e il suo tempo*, ed. it., Firenze, 1958.

LEE, R., *Ut pictura poesis: The humanist theory of painting*, en «The Art Bulletin», XXII, New York, 1940, pp. 3-81.

LÓPEZ-REY, J., *Velázquez*, Milano, 1980.

MANERO SOROLLA, M.P., *El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas ítalo-españoles durante los siglos XVI, XVII, y XVIII*, en «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», año LXIV, Santander, 1988, enero-diciembre, pp. 171-191.

MARAVALL, J.A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1975.

—, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1987.

MELÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1962.

ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez*, Madrid, 1983.

PALLUCCHINI, R., *Tiziano*, I-II, en *I Maestri del colore*, Milano, 1965.

—, *Tiziano*, vv. 2, Firenze, 1969.

SOCRATE, M., *Borrón e pittura di «macchia» nella cultura letteraria del Siglo de Oro*, en «Studi di letteratura spagnola», Roma, 1966, pp. 25-70.