SEPARATA

PROMETEO

REVISTA URUGUAYA DE CULTURA

AÑO I

TOMO 1 · No. 3/4

HOMENAJE A QUEVEDO

PROMETEO
Revista Uruguaya de Cultura
AÑO I **VOL. I No. 3/4**
Publicación Trimestral.
Director: Santiago Malabia.
Redactor Responsable: Anastasia Detoca.
Consejo Asesor:
Luis Víctor Anastasía, Adolfo Elizaincin, Ariosto Fernández, Fernando García Esteban, Miguel A. Klappenbach, Mario Silva García, Rodolfo Tálice. ESPAÑA: Nelson Martínez Díaz.
Remitir toda la correspondencia, suscripciones y libros para ser reseñados, a nombre del director, a Estivao 1625, Telf.: 78 16 54, Montevideo (Uruguay).

PROMETEO solo publica obras inéditas. Los originales deben presentarse mecanografiados en papel carta, a dos espacios. No se aceptan copias al carbón ni fotocopias.

PROMETEO sólo reseña los libros que lleguen a su redacción.

Las opiniones vertidas en los trabajos publicados son exclusiva responsabilidad de sus autores y no expresan el punto de vista de la revista. Cuando ésta considere oportuno dar su opinión lo hará en forma de editoriales o de notas de la redacción.

Condiciones de venta y suscripción:

EXTRANJERO
Incluído franqueo aéreo
Numero suelto . . . . . U$S 8.oo
Suscripción a cuatro números . . U$S 25.oo
URUGUAY
Suscripciones a cuatro números N$ 200.-

Cada número tendrá unas 150 páginas con lo que al terminar el año se formará un volumen de unas 600 págs. aproximadamente.

©A. Detoca.
Queda hecho el depósito que marca la ley.
Prohibida la reproducción.

ASPECTOS DE LA RETORICA DEL COLOR EN QUEVEDO *

Emilio Orozco subrayaba hace algún tiempo que lo visual y lo pictórico presidía el desarrollo y vida de las formas en el Barroco. Recordaba además, como un hecho significativo, que la atención a este movimiento coincidió con el desarrollo del expresionismo en la pintura alemana. Venía a ilustrar de este modo su famosa tesis según la cual el Barroco era fundamentalmente un arte de los sentidos que nos obligaba a penetrar en él desde una apariencia o corteza exterior, sensorial, hacia capas mucho más profundas (1).

A partir de aquí cobra relevancia cada vez mayor la atención hacia los caracteres coloristas de la poesía barroca. El punto culminante que da cima a toda una corriente colorista de nuestra poesía aúrea es, cómo no, la poesía de Góngora. D. Alonso dijo de él "nadie más colorista que el cordobés". Otra vez Góngora debe entenderse como el punto final o límite de la corriente iniciada por Garcilaso en nuestras letras, continuada por Herrera e intensificada por Lope. Es el mismo Orozco quien ha recorrido con cuidadosa precisión esta línea ininterrumpida en su conocido ensayo: "El sentido pictórico del color en la poesía barroca" (2) que, a pesar de su título, arranca desde

* El No. que acompaña los poemas citados es el de la edición de las *Poesías Originales de Quevedo*, editadas por Blecua, Barcelona, 1962

Garcilaso y pone especial cuidado en la fijación de la paleta colorista del divino Herrera.

Una vez conocida, desde el estudio de Orozco, la enorme gama de colores que convirtió en verdaderos cuadros pictóricos la poesía española desde el toledano al cordobés y su escuela, no es difícil concluir que la poesía amorosa de Quevedo impone una enorme restricción a los ornamentos u matices de color arrancados a la lengua por poetas anteriores. En mi libro **El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo** (1979) indiqué que la condensación expresiva, el predominio del concepto y la constante introspección psicológica de su lírica amorosa limitaban poderosamente la epítesis tradicional y los adornos verbales. E. Orozco fijaba así la paleta colorista de Quevedo:

"En efecto, su paleta es sorda y a veces contrastada con negros, caso no frecuente como hemos visto. El negro es un adjetivo que prodiga como ningún otro poeta y no con tendencia al matiz, buscando los grises, sino pura y simplemente como designación de color" (3)

Ya Góngora había calificado de grises sus colores poéticos; así se burlaba de la afición pictórica del madrileño:

"Tú pintura será cual tu poesía
bajos los versos, tristes los colores"

Góngora, estamos seguros, no hacía sino adelantar una impresión que alcanza todos los lectores de Quevedo. "Si cerramos los ojos, dice D. Alonso y queremos atribuir un color a Quevedo le daríamos el ocre, o en la escala de encarnados, el rojo más sombrío"(4).

Toda poesía posee un color que la define, asociado a ella intuitiva e independientemente muchas

veces,de la estadística que pudiésemos hacer sobre la totalidad de sus notas coloristas. Existe sobre ella una impresión total,un colorido implícito a su misma significación conceptual. Margot Arce hizo una estadística de los adjetivos garcilasianos. Según ésta la palabra "verde" aparece en la poesía de Garcilaso 40 veces y "blanco" 39 veces. Sin embargo, como Edith Rogers ha señalado, todo lector de las Eglogas definiría al verde como color predominante en ellas, pese a su escasa diferencia cuantitativa con el blanco (5).

La amorosa de Quevedo es una poesía donde la acritud, el desengaño, el dolor, exceden en mucho las descripciones paisajistas; por esto, y porque efectivamente el negro ocupa un lugar muy destacado, nuestra impresión primera atribuye a la obscuridad, al tenebrismo el papel protagonista dentro de su gama, no muy extensa de colores. Insisto que semejante apreciación viene motivada en gran parte por la significación global de su Cancionero; mucho más que por el peso cuantitativo que en él alcanzan los colores obscuros.

Una nota característica del colorismo quevediano, curiosamente inadvertida por la crítica, es que mucho más que los colores sustantivos, estáticos, fijos, existe en él el colorido asociado a un movimiento. Mejor aún: por el tránsito de un color a otro se ofrece una metamorfosis espiritual:

"¿No ves, piramidal y sin sosiego,
en esta vela arder inquieta llama
y cuan pequeño soplo la derrama
en cadáver de luz, en humo ciego?"

(p. 345)

La luz de la llama (símbolo de amor) se trans

forma en obscuridad, humo "ciego". Igual en el poema 485:

"Bebe el ardor, hidrópica, mi vida
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida"

Los ejemplos citados nos han descubierto otra de las características del colorismo de Quevedo: éste es sugerido mucho más frecuentemente por voces, que sinestésicamente el lector asocia a un color sombrío, que por epítetos o adjetivos portadores de significación colorista. Ni humo, ni noche ni ceniza, aluden directamente a un color y sin embargo la impresión de los versos es inequívocamente obscura. Así ocurre en el poema 368:

"¿Qué imagen de la muerte rigorosa
qué sombra del infierno me maltrata?
. . . . . .
¿qué fantasma en la noche temerosa... ?"

"Sombra" y "noche" introducen la tonalidad obscura, pero resultan redundados por voces como "muerte", "infierno", "fantasma", "temerosa"... cuya carga colorista es enorme. Son estos precisamente por ser abundadísimos en su lírica amatoria, los vocablos que mejor traducen su colorido sombrío. E. Rogers apuntaba cómo en el poema 449 "En crespa tempestad del oro undoso", ya comentado, pese a que se trataba de un poema dedicado al cabello de Lisi y con abundante referencias al oro y la luz, sugería sobre todo un colorido sombrío despertado en la retina del lector por la reiteración de voces como morir, difuntas, muerte y otras voces antitéticas a la opulencia del oro (avaro, pobre, castigo, hombre) (6). No en vano

una de las notas peculiares del sentido del color en el Barroco, así lo señala Orozco, es la función o confusión de lo ideológico y lo visual (7).

Con frecuencia, dentro de la gama de colores sombríos que venimos realizando, se produce el fenómeno a la inversa. Un color no transporta realmente una nota sensorial sino una impresión sentimental subjetiva, apoyada en la posibilidad de sugerencia que el color tiene como signo de indicio, como soporte de imágenes afectivas. Así en los versos:

"dilato en largas voces negro llanto"
"en que negro y frío sueño desatare
mi vida . . . . . ."

Negro llanto y negro sueño no son calificaciones sensoriales sino conceptuales, y, como tales, sugieren en el lector ante todo un clima afectivo, no un cuadro pictórico. Así ocurre también con el paisaje quevediano, cuya peculiaridad es su carácter ancilar respecto de significaciones afectivas. El paisaje sombrío es el correlato objetivo de un dolorido sentir; por tanto sus tonos más destacados son grises u opacos:

"Por yerta frente de alto escollo
con pie dudoso, ciegos pasos guio;
sigo la escasa luz del fuego mio,
que avara alumbra, habiéndome abrasado.

Cae del cielo la noche, y al cuidado
presta engañosa paz el sueño frío..."

(p. 480)

Quevedo atrae su paleta frecuentemente a los coloridos intensos sugeridos por la exaltación de la luz; éste no es elemento original de su pluma. Herrera es el poeta de la luz y toda poesía compuesta al abrigo del neoplatonismo ha de contar con ella como uno de sus

principales matices coloristas. Pero el tratamiento de la luz en algún poema, como el que citaré enseguida, va a denunciar otra de las características para mí esenciales de su paleta colorista; la intensificación hasta límites que rayan, o consiguen, la crispación léxica. Así comienza el poema 314:

"Ya la insana Canícula, ladrando
llamas, cuece las mieses, y, en hervores
de frenética luz, los labradores
ven a Proción los campos abrasando.

El piélago encendido está exhalando
al sol humos en traje de vapores;
y, en el cuerpo, la sangre y los humores
discurren sediciosos fulminando"

Ladrando llamas, cuece las mieses, hervores de frenética luz, abrasando, encendido, fulminando... Hay en estos versos como una exasperación luminosa, una intensidad inhabitual en el paisaje renacentista. Quevedo no es un poeta colorista, mas cuando se lo propone, apresa con desmedida insistencia un color y logra intensificarlo hasta el límite.

Junto al negro, el rojo es el color predilecto de Quevedo. D. Alondo recorrió sus diversos tonos en varios poemas de Quevedo y los subrayó como el color predominante en su lírica (8). Nosotros eludimos voluntariamente el recorrido por otros colores como el blanco (nieve), amarillo (oro, cabello) y verde (hierba) porque en nada se diferencia en su uso, salvo en la cantidad, de Garcilaso, Herrera, y Villamediana... y toda la tradición anterior. Remito para su consideración a los estudios citados de Orozco, Rogers y la documentada síntesis de Emilio Carilla (9) quien

luego de señalar la escasez de matices coloristas en el conjunto de su lírica sitúa al amarillo como color más típico (10).

Vamos a referirnos a unas peculiaridades estilísticas no subrayadas por la crítica, que Quevedo incorpora a su Cancionero a propósito del color. El estudio del colorismo de determinados poemas podría muy bien formar parte de lo que hemos convenido llamar Retórica del ingenio. En efecto, la escasez de colorido en el conjunto del Cancionero amoroso contrasta con una serie de poemas construidos con la exclusiva función de establecer matices y variaciones sobre un color determinado que casi siempre es el rojo, o el contraste rojo-blanco. El color es en ellos el elemento sustantivo; hasta tal punto es así que los motivos o el tema del poema es un eje estructural al servicio del perfecto ensamblaje de las sugestiones coloristas; "A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre":

"Bastábale al claver verse vencido
del labio en que se vio (cuando, esforzado
con su propia vergüenza, lo encarnado
a tu rubí se vio más parecido),

sin que, en tu boca hermosa, dividido
fuese de blancas perlas granizado,
pues tu enojo, con él equivocado,
el labio por Clavel dejó mordido;

si no cuidado de la sangre fuese,
para que, a presumir de tiria grana,
de tu púrpura líquida aprendiese.

Sangre vertió tu boca soberana,
porque, roja victoria, amaneciese
llanto al clavel y risa a la mañana."

(303)

A la vista de un poema como éste, no podemos estar de acuerdo sino solo parcialmente, con E. Carilla cuando dice: "La característica fundamental de los colores quevedescos es la falta de matices dentro de una paleta limitada" (11). La paleta es limitada, si, pero llena de matices y variaciones sobre el color rojo. Como E. Orozco señaló, es característico del barroco el cuadro pictórico en que los complementarios, los contrastes y los matices dentro de un mismo color predominan sobre la diversificación y variedad. Quevedo ha imaginado al hilo de un requiebro graciosamente conceptista todas las gamas posibles que lo sugieren directamente: clavel (a), labio (b), encarnado (c), rubí (d) granizado (e) tiria grana (f) púrpura (g); de otro, aquellos que, unidos al hilo del discurso evocan conceptual y no sensorialmente un color: vergüenza (rojo, rubor de mejillas) enojo... En el poema 295 se había servido también de la evocación de un color mediante un concepto arrancado de la experiencia:

"*La mocedad del año, la ambiciosa*
vergüenza del jardín..."

Junto a los vocablos que sugieren color directa o indirectamente el poeta introduce otros que faciliten los contrastes, los matices, el tránsito de un color a otro. Todo el poema es un juego con tres colores, todos rojos: clavel, labios, sangre; los verbos y participios evocan los matices que es posible perseguir en ellos: el clavel vencido por el labio (el rojo del labio es más intenso que el del Clavel), aumenta, esforzado

por la vergüenza que siente, un grado más su color encarnado y se acerca al del rubí de los labios. Las blancas perlas (dientes) muerden el clavel y se sugiere un contraste luminoso-rojo-blanco. Pero sale con la que el clavel puede aprender a presumir de tiria grana fijándose en la púrpura de Tiro. La sangre, de un rojo intensísimo, logra vencer de nuevo, roja victoria el rojo del clavel.

Quevedo ha alegado todos los sinónimos posibles para repetir el menor número de veces posible un mismo color y ha orquestado de este modo un poema que, por encima del requiebro manierista, de su elaboración conceptual descubre un poderoso instinto sensorial, capaz de convertir un soneto en "sinfonía de rojos".

La característica original de Quevedo es haber sabido extraer matices coloristas incluso de los verbos y sustantivos que nada tienen que ver con lo sensorial, en un prodigioso alarde de condensación expresiva y agudeza conceptista. Todavía resalta mejor esta característica en otra de sus sinfonías coloristas, el poema 339 en que los claveles los tiene Floris entre el cabello rubio:

"Al oro de tu frente unos claveles
veo matizar, cruentos, con heridas;
ellos mueren de amor, y a nuestras vidas
sus amenazas les avisan fieles.

Rúbricas son piadosas y crueles,
joyas facinorosas y advertidas,
pues publicando muertes florecidas,
ensangrientan al sol rizos doseles.

Mas con tus labios quedan vergonzosos
(que no compiten flores a rubíes)
y pálidos después, de temerosos.

Y cuando con relámpagos te ríes,
de púrpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes"

Los claveles se han engastado en el cabello con el primor de una joya (v. 6), matizando su color (v. 2), Quevedo le muestra, incluso explícitamente, su cuidado por el matiz, el contraste, el esfumato leonardesco de un color a otro. El poema observa esta vez junto al contraste amarillo-rojo, (cabello-clavel) una cuidada gama de matices dentro de este último.

Clavel (a), ensangrientan (b), vergonzosos (c) temerosos y pálidos (d) púrpura (e) cobardes (f) marchitan sus blasones carmesíes (g). Lo más interesante para nosotros no es esto, abanicos de colores como éstos podremos encontrarlos a cada paso en su lírica. Remitimos al lector a poemas que ahora no podemos glosar, como el poema 501, 405, 320 etc., en los que todo el contenido se remite a escalas coloristas como la presente. Si hemos elegido este poema es porque en él ofrece Quevedo un perfecto ensamblaje entre colorido y concepto. Si releemos el poema observaremos cómo el clavel experimenta dos tipos de metamorfosis coloristas, una, de intensidad en rojo, porque "herido" por el cabello despide sangre; otra una metamorfosis de desvaimiento de su color, de progresiva palidez al contacto con el labio. Existe por así decirlo un cuidadoso pormenor del matiz, centrado en el paulatino perder color del clavel, a medida que se acerca al rojo intensísimo del labio de Floris y culmina en su definitivo marchitarse al competir con el destello luminoso —como el relámpago— de su sonrisa: sangre (rojo intensísimo), vergonzosos (rojo menos intenso), pálidos (rojo amarillentos), cobardes (palidez completa) , marchitan (desvaimiento del color).

El matiz colorista convive con una magistral gradación por la metamorfosis del clavel al contacto con el victorioso destello de la dama.

Es en estos poemas, mezcla de colorismo y agudeza, de sensualismo e ingenio, donde Quevedo alcanza originalidad insuperable y en los que su colorismo se aparta de los tópicos renacentistas. El contraste, el matiz evidencial, una auténtica vocación pictórica y en descrédito de Góngora, no sobre colores grises. Claro que el colorismo de Quevedo no puede quedar reducido a estos poemas, pero habrá que decir que con ello sucede como al clavel de su poema; su intensidad, hace palidecer, ensombrece, cualquier otro color presente en su lírica. Aquí nos encontramos en una azotea privilegiada para otear otras de las características más evidentes de su estilo. El empleo de un lenguaje suntuario, de unas imágenes gongorinas, de un léxico cultista. Quien lee estos sonetos advierte pronto que en determinados poemas de la lírica amatoria quevediana no se dan, sino muy difusas las tradicionales fronteras, delineadas por la crítica,entre conceptismo y culteranismo.

José María Pozuelo Ivancos
Universidad de Murcia (España)