

EL COLOR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO Y DEL BARROCO

En este siglo de las ciencias exactas no es nada extraño que el método científico invada también el campo de las humanidades. La estilística aspira a ser una ciencia; tras la emoción producida por la poesía, se buscan métodos más científicos para penetrar en la creación literaria. Mientras la impresión o la emoción sirva de base o de punto de partida para el trabajo teórico, el método científico puede contribuir a valiosas elucidaciones. Pero, a veces, se pierde de vista una característica esencial de la poesía: que la poesía es «lo que *no* dice», la connotación más que la denotación. Por eso, el empleo de la estadística en la crítica literaria es sólo un adelanto a medias, un éxito condicional, que puede ser falsamente ilusorio. Tiene la ventaja de ser objetivo, impersonal: cada lector por sí puede contar los adverbios o los nombres en un poema y comprobar los resultados. Al mismo tiempo aparece una gran deficiencia: se pasan por alto los numerosos significados implícitos que tiene cada palabra y cada combinación de palabras. Sin duda la investigación objetiva de esos significados es muy difícil; harían falta experimentos psicológicos con un gran número de lectores; para tales experimentos no se han encontrado todavía métodos eficaces. Lo que sigue no presume de ser el resultado de experimentos, y por eso es vulnerable. Es, nada más, una tentativa de demostrar algunas propiedades que tiene el color en la poesía renacentista y barroca, propiedades que a veces eluden la estadística.

El sentido del color dentro del neoplatonismo

Buscar el color en la poesía parece una tarea bastante sencilla, pero en seguida se presenta un problema: ¿La poesía tiene color sólo cuando se encuentran palabras como *verde, dorado, carmesí, amarillento*? ¿O hay a veces color en la poesía aunque falten tales vocablos?

Como ejemplo concreto, la segunda estrofa de la *Egloga en la muerte de la Princesa Doña María, Nuestra Señora*, de Fray Pedro de Encinas:

*Hay del sonante Tormes celebrado
en la fértil ribera un bosque umbroso
a las eternas musas consagrado,
de cuantos baña el agua el más famoso.
De varias yerbas y árboles plantado
por mano en orden útil y hermoso,
do las yerbas en todo tiempo y flores
espiran suavidad grata de olores*¹.

No hay ni una sola palabra que aluda directamente a algún color, pero el cuadro que se nos presenta —y forzosamente se nos presenta un cuadro— es verde, verde de distintos matices: la *fértil ribera*, de un verde mediano, suave, sedoso; el *bosque umbroso*, de un verde oscuro que tira a azul; *varias yerbas y árboles* aumentan los matices de lo verde; finalmente las *flores*, aunque el poeta sólo les atribuye *suavidad grata de olores*, no dejan de salpicar lo verde con una gama de colores. El Tormes no tendrá color determinado, pero, en cierto modo, garantiza con sus aguas la presencia de un color verde o verdoso.

Parece que existe un color implícito en la poesía, además del color representado por medio de los adjetivos que lo denotan. Dámaso Alonso comenta brevemente el color directo e indirecto en los versos 95 y 96 de la *Egloga tercera* de Garcilaso:

*Hasta que el blanco pie tocó, mojado,
saliendo de la arena el verde prado.*

«Cuatro colores producen esa condensación lumínica: dos están dados directamente, y son elementales, sencillos, como siempre en Garcilaso: «blanco», «verde». Los otros dos están mentados indirectamente: color cálido de la «arena»; deslumbres del agua con luz, que resbala sobre la «mojada» carne blanca»².

Dámaso Alonso vislumbra aquí colores que no han sido nombrados por Garcilaso, es decir, colores implícitos.

Ahora bien, sin tener el poema delante, preguntémonos: ¿De qué color es la *Egloga primera* de Garcilaso? Verde, desde luego. En efecto,

¹ LUIS ROSALES y LUIS FELIPE VIVANCO, *Poesía heroica del imperio*. Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1940, I, pág. 129.

² DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1962, 4.ª edición, pág. 84.

verdura y *verde prado* se repiten algunas veces, pero, considerando que la égloga es bastante larga, son pocas para establecer ese verdor insistente que nos acompaña en la lectura del poema. Hagamos estadística: la égloga tiene 421 versos; las voces *verde* y *verdura* aparecen siete veces, una por cada 60 versos. No es mucho. Aún si añadimos prados, valles, bosques, vemos que Garcilaso no insiste en el verde. Parece que ya se nos presenta el ambiente del color con el primer verso:

El dulce lamentar de dos pastores...

No es demasiado atrevido decir que lo verde se establece con la palabra *pastores*. Un pastor, para ser pastor convencional (y el arte del Renacimiento es retóricamente convencional), debe estar en un prado; el prado convencional es verde, y verde es el color del poema³. Habrá quien advierta que el color empieza ya con la clasificación poética, con *égloga*. Y tendrá razón. Es que en el fondo tenemos que ser neoplatónicos, sobre todo si sabemos de antemano que vamos a leer poesía renacentista. De otro modo, no captamos el gusto o regusto por la égloga. Si se nos dice *cielo*, vemos en seguida un fondo azul, y no un azul borroso o negruzco, sino un azul de Fra Angélico. *Prado*, aunque hayamos visto prados amarillentos y prados grisáceos, significa un terreno verde, de lo más verde imaginable. No recordamos los prados de nuestra experiencia, sino nos imaginamos el prado ideal, la idea del prado, que lleva el verde implícito en sí.

El poeta renacentista pinta cuadros con los colores más puros que existen, y, al mismo tiempo, pueden suprimirse los vocablos que expresan un color. *Verde prado* no es más verde que *prado*, sino quizás más prado, porque el prado, para ser el prado ideal, la idea neoplatónica del prado, es verde, verde puro. Lo mismo pasa con el agua. No hay agua turbia, agua lodosa; el agua renacentista es transparente. Así *crystalina* no califica el agua, no la distingue de otra clase de agua, sino que le da, neoplatónicamente, lo esencial del agua. Por eso, en la poesía renacentista el adjetivo de color (o de transparencia), aunque esté a veces pospuesto por razones

³ Según las estadísticas de Margot Arce, la palabra *verde* aparece en la poesía de Garcilaso 40 veces; *blanco*, 39 veces. MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ, *Garcilaso de la Vega*. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961, pág. 105. Sin embargo, es muy dudoso que el lector reciba una impresión sensoria «mitad verde, mitad blanca». En el vasto paisaje verde, casi uniformemente verde, lo blanco es infinitesimal: sirve de epíteto a una rosa, una azucena, un cisne, al pie de una ninfa, etc.

de acento o de rima, no deja de ser epíteto, es decir, una cualidad inherente del nombre. Estos epítetos son casi indestructibles; por medio de una asociación psicológica nos llevan más allá del *verde*, más allá del *prado*; perduran hasta en los *pastores* o la *égloga*; nos llevan a la *idea* de lo verde.

También cuando se canta un rostro de azucenas y rosas, una boca de coral, un cabello de oro, el propósito es pintar una belleza ideal. Rosas, azucenas, coral y oro no llevan una existencia independiente, ornamental, como encontramos más tarde, sino que perfeccionan el objeto que se describe en el poema o dan la idea de ese objeto y no el objeto en sí mismo. Si el cabello parece oro, se aproxima al cabello ideal; lo dorado del cabello es una cualidad inherente, así como lo verde del prado, y, por eso, encaja en la categoría del epíteto. Sería instructivo preguntar a cierto número de lectores de poesía, versados en la estética renacentista, de qué color es el cabello en el soneto de Garcilaso *¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!* Probablemente varios de ellos contestarán «cabello rubio, cabello de oro». En realidad, Garcilaso calla en cuanto al color, pero su época dicta al lector el color del cabello ideal.

Pero a la corriente neoplatónica se opone pronto una nota objetiva en el conocido soneto de uno de los Argensolas:

*Yo os quiero confesar, don Juan, primero
que aquel blanco color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.*

... ..
*Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!* ⁴.

La incipiente época del desengaño quita a los colores no sólo su sentido idealizador, sino también su valor aparente ⁵.

Policromía, suntuosidad y el efecto del proceso conceptual

Lope, Góngora y sus contemporáneos literalmente introducen el oro en su siglo. Se insiste en el color dorado. Además del tradicional cabello dorado, se encuentran doradas letras, doradas venas, doradas salas, tusón

⁴ JOSÉ MANUEL BLECUA, *Floresta de lírica española*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1963, 2.^a edición, I, pág. 193.

⁵ Este soneto ha sido analizado por OTIS H. GREEN, *Ni es cielo ni es azul*, RFE, 1950, XXXIV, págs. 137-150.

dorado, arnés dorado, arco de oro, hilos de oro (Lope), lechos de oro, plectros dorados, trompeticas de oro, dorados capiteles, dorada llave, pie de oro, dorados luminosos fuegos (Góngora). Aun en la versión lopesca del *Beatus ille* aparece el oro :

*¡Oh, libertad preciosa,
no comparada al oro
ni al bien mayor de la espaciosa tierra!
.....
¡en ti sola se anida
oro, tesoro, paz, bien, gloria y vida!* ⁶.

Aunque el oro es posiblemente el color más repetido en la poesía de esta época, hay también otra característica, quizás aún más significativa : la policromía. Ya Francisco de Figueroa, de la generación anterior, se había dirigido a su *tierna pastorcilla* con un conjunto abigarrado :

*Rayos de oro, marfil, sol, lazos, vida
de mi alma y mi vida y de mis ojos;
pura frente, que estás de mis despojos
más preciosos ceñida;
ébano, nieve, púrpura, jasmínes,
ámbar, perlas, rubínes:
tanto vivo y respiro
cuanto con miedo y sobresalto os miro* ⁷.

Se ve cómo el epíteto pierde su importancia transcendental. Al parecer, los poetas ya no aspiran a la representación de lo ideal, donde el epíteto contribuye a la esencia del nombre, sino que lo enfocan en el aspecto visual. El color, no la cosa en sí, es lo predominante e importante. Este rasgo es sumamente ostensible en cierto tipo de la poesía correlativa ⁸ :

*No queda más lustroso y cristalino
por altas sierras el arroyo helado,
ni está más negro el ébano labrado
ni más azul la flor del blanco lino;
más rubio el oro que de oriente vino,
ni más puro, lascivo y regalado*

⁶ LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 3.^a edición, 1961, II, 1079.

⁷ B. A. E., XLII, pág. 507.

⁸ Tipo progresivo-reiterativo, según el análisis de la estructura de este soneto por DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, ed. cit, págs. 433-437, y DÁMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 3.^a edición, 1963, pág. 422.

*espira olor el ámbar estimado,
ni está en su concha el carmesí más fino,*

*que frente, cejas, ojos y cabellos,
aliento y boca de mi ninfa bella,
angélica figura en vista humana;*

*que, puesto que ella se parece a ellos,
vivos están allí, muertos sin ella,
cristal, ébano, lino, oro, ámbar, grana⁹.*

Lo que se reitera en el soneto son *cristal, ébano, lino, oro, ámbar, grana*; las facciones de la cara de la dama aparecen sólo una vez, en el primer terceto, y son menos el centro u objeto del poema que un pretexto para el extendido juego cromático. Idéntico procedimiento encontramos en el soneto de Luis Martín de la Plaza, el cual no pone en primer término la idea de la belleza de la dama, sino la cornucopia de corales, perlas, nácar, oro, que se vierten dos veces sobre el cuadro, en los cuartetos y en el último terceto:

*Nereidas, que con manos de esmeraldas,
para sangrarle las ocultas venas,
de perlas, nácar y corales llenas,
azotáis de Neptuno las espaldas;*

*y ceñidas las frentes con guirnaldas,
sobre azules delfines y ballenas
oro puro cernéis de las arenas,
y lo guardáis en las mojadas faldas;*

*decidme, así de nuestro alegre coro
no os aparte aquel dios que en Eolia mora
y con valiente soplo os hace agravios,*

*¿halláis corales, perlas, nácar, oro,
tal como yo lo hallo en mi señora
en cabellos, en frente, en boca, en labios?¹⁰*

Tales conglomeraciones de oro, plata, piedras, perlas, aljófara, corales—amontonados como un tesoro legendario—llegan a ser la manera habitual de alabar la belleza femenina en la poesía barroca. Quevedo se burla de esto en *La vida del Buscón*, «premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes»: «Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado, mandamos quemar las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sa-

⁹ LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Obras escogidas*, ed. cit., pág. 1067.

¹⁰ JOSÉ MANUEL BLECUA, *op. cit.*, I, pág. 248.

car el oro, plata y perlas, pues en los más versos hacen sus damas de todos metales, como estatuas de Nabuco»¹¹.

Refiriéndose al uso de piedras preciosas, dice Orozco Díaz: «... el poeta termina por buscar sus colores no en el simple adjetivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda pureza y brillantez»¹². Pero, al mismo tiempo, ¿no constituye la comparación con sustancias reales, concretas, conocidas, un alejamiento de la idea platónica? El rubí o el coral, con todo el color intenso que tengan, son de un matiz concreto, mientras *rojo* puede significar un color más allá de lo más rojo que exista, entrando en la idea pura del *rojo*. En Garcilaso se encuentra ya el germen de esta tendencia, pero todavía se trasluce la idea de lo blanco en la azucena con que se compara el rostro: la esencia de la azucena es su color blanco, y esta blancura ideal, inherente en la azucena, se traslada a la faz de la dama. También Herrera mantiene cierto equilibrio entre el objeto y el color, pero, más tarde, la deslumbrante pedrería eclipsa la belleza de la dama, aunque ésta sea nominalmente el tema del poema. La predominación de los elementos portadores del color se debe tanto a la suntuosidad de estos elementos como a su distribución en el poema: se hace escaso el contrapeso de oro-cabello, coral-labios, etc., y los metales y la pedrería aparecen independientemente, repitiéndose con más frecuencia que la fisonomía.

Dámaso Alonso dice de Góngora: «Nadie más colorista que el cordobés.» Llama la atención sobre la frecuencia de sugerencias coloristas, la nitidez de los colores, «la brillante radiación, la suntuosidad». Enumera los vocablos de las tonalidades: para el blanco, «lino, liliros, espuma, perlas, nieve, cisnes, corderos», y aún más para el rojo, «muy abundante en la Soledad primera»¹³.

Pero ¿cómo es el color de las *Soledades*? Conforme al movimiento barroco, también los colores están en constante movimiento; son colores caducos, transitorios; colores que no llegan a pintar un cuadro entero, sino manchas, manchitas, puntos que destellan en el espacio. Por ejemplo, «dos

¹¹ FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscón*, en ANGEL VALBUENA Y PRAT, *La novela picaresca española*. Madrid, Aguilar, 4.ª edición, 1962, pág. 1106.

¹² EMILIO OROZCO DÍAZ, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, en *Temas del barroco de poesía y pintura*. Granada, Universidad de Granada, 1947, página 72.

¹³ DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza de "Las Soledades"*, en LUIS DE GÓNGORA, *Las Soledades*. Tercera edición publicada por DÁMASO ALONSO. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956, pág. 23.

labriegos llevan a hombros una larga vara de la que cuelgan cien perdices»¹⁴ :

*Sobre dos hombros larga vara ostenta
en cien aves cien picos de rubíes,
tafiletes calzadas carmesíes...*

(Soledad primera, 315-317)

El color consiste en puntitos rojos, picos y patitas de las perdices, que se ven sólo mientras los labriegos pasan. El efecto ya no es pictórico, sino caleidoscópico. No hay aquí el color tranquilo, estático, permanente de la poesía renacentista, que estaba presente aun sin ser nombrado. Lo que se percibe en aquellos versos es color y no «la idea» de las perdices.

La fugacidad de los colores llega al grado extremo en la escena de la comida nupcial :

*Manjares que el veneno
y el apetito ignoran igualmente,
les sirvieron, y en oro, no luciente,
confuso Baco, ni en bruñida plata
su néctar les desata,
sino en vidrio topacios carmesíes
y pálidos rubíes.*

(Soledad primera, 865-871)

En el tercer verso la visión del oro apenas llega a cuajar cuando —con la siguiente palabra— se niega su existencia. La imagen del oro tiene que pasar con la velocidad de un relámpago. Es más: la *bruñida plata* está precedida por la palabra *ni*, lo que le concede sólo una duración negativa. Si, a pesar de la negación, «vemos» la bruñida plata, nos engañamos. Sin embargo, es posible que veamos la plata ausente, aunque sea un momento, porque el proceso sensorio es mucho más sencillo, más directo, más rápido, que el proceso conceptual. Además, un sustantivo suele ser más fuerte que una conjunción o un adverbio. El que el poeta niegue la presencia de oro y plata por medio de un complicado juego verbal, no llegará a contrarrestar la imagen sensoria hasta más tarde.

Otra característica de *Las Soledades* analizada por Dámaso Alonso es «el lugar común metafórico». Para Góngora, llamar «nieve» todo lo blanco ya no es metáfora, sino «materia neutra», punto de partida¹⁵. Dejando

¹⁴ Versión en prosa por DÁMASO ALONSO, *Las Soledades*, ed. cit., pág. 127.

¹⁵ DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza de "Las Soledades"*, ed. cit., pág. 20.

aparte la calidad de estos lugares comunes como base para las imágenes originales de Góngora, sería interesante comparar la magnitud de la impresión sensoria directa, es decir, la representación visual producida en el cerebro del lector por el lenguaje poético de Góngora y por la lengua cotidiana. En la *Soledad primera* (versos 626-627), las serranas aparecen con sus blancos miembros, vestidas de varios colores:

... cuajada nieve,
y nieve de colores mil vestida...

Por una parte, destaca el carácter temporal: la idea de lo blanco desaparece ante la circunstancia del momento (*de colores mil vestida*). Pero, por otra parte, el estilo de Góngora retrasa y debilita la impresión visual. Estando casi seguros de que el poeta no habla de la nieve, nos deshacemos de una impresión directa, suprimimos la representación mental de la nieve que está a punto de formarse y buscamos el sentido oculto y traslaticio. Si acertamos, con Dámaso Alonso, y averiguamos que se trata de la blanca piel de las jóvenes, ya nos hemos alejado de la primera impresión, del «choque». Racionalmente comprendemos y apreciamos la metáfora, pero ¿no hemos perdido algo de la sensación del color, la sensación que sería producida por la palabra «blanca»? En otros términos, la técnica de Góngora aumenta enormemente el goce intelectual y, al mismo tiempo, disminuye la impresión sensoria. Así como un chiste resulta menos cómico si se exige un excesivo trabajo intelectual para comprenderlo, en la poesía el efecto sensorio está en correlación inversa con el proceso conceptual. Algo parecido ocurre en los siguientes versos:

*virgen tan bella, que hacer podría
tórrida la Noruega con dos soles,
y blanca la Etiopía con dos manos.*

(*Soledad primera*, 784-786)

Mientras la metáfora antitética *tórrida la Noruega con dos soles* es relativamente sencilla, en la otra, *blanca la Etiopía con dos manos*, encontramos cierta dificultad en reconstruir el blanco de las manos como imagen visual. Como aquí, el color en *Las Soledades* evoca con mucha frecuencia un proceso no sensorio, sino conceptual¹⁶. Nos admiramos de la originalidad de la hipérbole, pero lo pictórico no se ofrece espontáneamente.

¹⁶ Esto es sólo una valoración del efecto sensorio y no quiere decir que un proceso sea poéticamente preferible al otro.

La *Soledad segunda* presenta un cuadro algo distinto. Las manchas de color ocurren con menos frecuencia; destaca más el verde, el verde de Garcilaso, como epíteto —verde robre, verdes carrizales, verde juncia, aun verde hierba— que, por cierto, no falta en la *Soledad primera*, pero es eclipsado por los juegos extravagantes de otros colores. Cuando se juntan vocablos cromáticos, hay un nuevo fenómeno: color templado, color brumoso:

*Aqué!, las ondas escarchando, vuela;
éste, con perezoso movimiento,
el mar encuentra, cuya espuma cana
su parda aguda prora
resplandeciente cuello
hace de augusta Coya peruana,
a quien hilos el Sur tributó ciento
de perlas cada hora.
Lágrimas no enjugó más de la Aurora
sobre víolas negras la mañana,
que arrolló su espolón con pompa vana
caduco aljófar, pero aljófar bello.*

(*Soledad segunda*, 61-72)

Escarcha, canas, parda, víolas negras, ya no son colores brillantes, esmaltados. Las perlas y el aljófar, joyas cuando entre joyas, contraen en esta estrofa algo del tono grisáceo de la escarcha y de las canas. Además está desapareciendo la policromía: casi todos los colores pertenecen a la misma escala.

Los últimos 43 versos, añadidos en una época posterior¹⁷, carecen del color directo y también del color metafórico. Esto puede estribar en motivos particulares en cuanto al desarrollo de *Las Soledades*, pero, al mismo tiempo, indica una tendencia en la poesía del siglo XVII. Por cierto, hay aún en la segunda mitad del siglo algo de rosas, lirios, claveles, ámbar y nácar, pero lo que importa más es que no evoluciona la manera de colorear. O se usan las conocidas fórmulas de Lope y de Góngora o la poesía se abstiene de dar color.

Mucho de la temática y de la estilística de esa época justifica la carencia del color. En el conceptismo el color no es esencial, aunque puede existir. La moral, la sátira, el desengaño, la preocupación con el tiempo, todo esto se trata muy bien sin pinceles y paleta. Cuando se nombran co-

¹⁷ DÁMASO ALONSO, *Plan, fecha y forma de "Las Soledades"*, en LUIS DE GÓNGORA, *Las Soledades*, ed. cit., pág. 10.

lores, son a menudo de índole especial, colores que no producen una imagen visual :

*Verde embeleso de la vida humana,
loca esperanza, frenesí dorado...*

(Sor Juana Inés de la Cruz) ¹⁸

Lo mismo *la amarillez que dentro abrigo*, de Quevedo ¹⁹; *años verdes y verde adolescencia*, de Juan de Jáuregui ²⁰; *edad verde y florida*, del Príncipe de Esquilache ²¹.

Los colores de la flora y de la pedrería vuelven de vez en cuando en un sentido jocoso, donde la impresión sensoria cede al jugueteo verbal :

*De un obispo de cristal,
de un licenciado de perlas,
de un corregidor de rosa,
de un alcalde de azucenas,
de un jazmín en su garnacha,
de un clavel en su espetera,
de un alba en su oriente mismo,
de un cielo en su altura mesma,
yo, pecador nada errado,
me enamoré, y tan de veras,
que anda amor de capa y gorra,
ceños viste y calza flechas.*

(Antonio Hurtado de Mendoza) ²²

Eugenio Gerardo Lobo, ya en otra época, emplea la bien conocida gama lapidaria del barroco en sus décimas *Ilusiones de quien va a las Indias a hacer fortuna* :

*¡Válgame Dios, el tesoro
que he de juntar! ¡Qué equipaje!
No sé si tendré bagaje
para los tejos de oro;
de plata, metal sonoro,
haré trastes de cocina,
reposteros de la China
llevarán todos mis machos
con muchísimos penachos
de aljófara y venturina.*

¹⁸ JOSÉ MANUEL BLECUA, *op. cit.*, I, pág. 325.

¹⁹ ROSALES Y VIVANCO, *op. cit.*, II, pág. 597.

²⁰ *Ibid.*, II, págs. 117-118.

²¹ *Ibid.*, II, pág. 204.

²² JOSÉ MANUEL BLECUA, *op. cit.*, I, pág. 297.

*¡Qué mesa labrar espero,
de una arquitectura rara,
si hallo un zafiro de a vara
de esos que llaman tablero!
Asientos de nácar quiero
con mucho flueco en la falda;
el ramillete o guirnalda
de una amatista ha de ser,
y a sus lados ha de haber
seis cubiertos de esmeraldas.*

*Bata de oro es baladí;
bordada tengo de hacerla,
donde se engasta la perla,
el jacinto y el rubí;
cargas de canela allí
daré a la lumbre por cebo,
fabricando catre nuevo
del agata y el coral,
que tenga en cada puntal
un topacio como un huevo ²³.*

La pedrería es la misma, pero el efecto es distinto, porque el propósito es distinto. Oro, plata, aljófara, zafiro, amatista, no sirven aquí para producir un efecto pictórico, sino para burlarse de las exageradas esperanzas del futuro indiano. En la poesía, sobre todo en la poesía breve, el autor suele tener una actitud principal, a la cual todos los recursos están subordinados. Así en las églogas de Garcilaso, donde el propósito era representar la belleza ideal, el lector apenas nota la trama, dándose cuenta de la posición auxiliar de ésta. En cambio, la poesía filosófica o satírica del barroco pone en primer término el concepto, y por eso también el oro y el rubí aparecen como ejemplos concretos de un concepto, no como adornos visuales.

Quevedo: el color simbólico contra el color pintado

Quevedo representa quizás las dos vertientes del barroco español: el apogeo de los colores brillantes del Renacimiento y lo sombrío, el negro, muchas veces lo completamente abstracto y, al parecer, acromático del pesimismo. Por eso los críticos están en desacuerdo, incluso consigo mismos. Dice Dámaso Alonso: «Si cerramos los ojos y queremos atribuir un color a Quevedo, le daríamos el ocre, o en la escala de encarnados el rojo

²³ HIGINIO CAPOTE, *Poetas líricos del siglo XVIII*. Zaragoza, Ebro, 1941, I, página 69.

más sombrío. Sin embargo, el análisis nos descubre en seguida un Quevedo colorista de colores sumamente alegres, vivos, claros..., encarnado alegre, ... el oro..., la nieve, las perlas, los diamantes, luminosidad suntuaria, que es otra descendencia petrarquesca... Su característica en la poesía española de la época es —quién lo diría— lo alegre, vívido y brillante de la matización»²⁴. Al mismo tiempo Emilio Orozco Díaz, como nota Dámaso Alonso, ve en Quevedo lo sombrío, sobre todo lo negro²⁵. Quevedo, desde luego, no está exento del oro de su siglo y ha escrito numerosos poemas donde los colores son vivos, claros, brillantes. Pero lo que aportó Quevedo a la poesía de su época es más bien la poesía «negra» o del «rojo más sombrío», vista con los ojos cerrados por Dámaso y por Orozco. La generación que precedió a Quevedo había ya explotado el oro y la pedrería hasta la saciedad²⁶. En el madrigal sobre el bostezo de Floris vemos lo quevedesco más bien en el tema irrespetuoso del bostezo que en las perlas, corales, rubíes, jazmín o rosa :

*Bostezó Floris, y su mano hermosa,
cortésmente tirana y religiosa,
tres cruces de sus dedos celestiales
engastó en perlas y cerró en corales,
crucificando en labios carmesíes,
o en puertas de rubíes,
sus dedos de jazmín y casta rosa*²⁷.

Lo que hoy nos parece típico de Quevedo son sus poemas que tienen el matiz psicológicamente sombrío. Concedido que la impresión viene en parte del vocabulario de Quevedo: *sombras, polvo, negro mar, negro llanto, última hora, negra y fría*, así como *ardiente pena, cadáver del incendio hermoso*, en gran parte el ocre y el rojo sombrío, vistos por Dámaso Alonso, y el negro de Orozco Díaz, no son tanto el producto de algún cuadro visual pintado por los versos de Quevedo como un color simbólico que equivale al pesimismo, a la pesadumbre, a la desesperación. Contrastemos dos sonetos de Quevedo :

*En crepita tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso.*

²⁴ DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, ed. cit., págs. 509-510.

²⁵ EMILIO OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, pág. 96.

²⁶ Véase nota 11.

²⁷ QUEVEDO, *Obras completas*, ed. cit., II, pág. 35.

*Leandro en mar de fuego proceloso
su amor ostenta, su vivir apura;
Icaro en senda de oro mal segura
arde sus alas por morir glorioso.*

*Con pretensión de fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.*

*Avaro y rico, y pobre en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro ²⁸.*

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.*

*Salíme al campo, vi que el Sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.*

*Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte.*

*Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuere recuerdo de la muerte ²⁹.*

En el primer soneto, oro aparece tres veces, además luz, fuego, encendidas. En el segundo no hay ningún colorido expresado, sólo una alusión indirecta, sombras. Si atendemos sólo a las voces sueltas, el primer soneto debería parecer más dorado que el segundo parece negro. Pero el color simbólico, psicológico, desmiente tal suposición. En el primer soneto el oro está neutralizado por la idea de la muerte (*morir, difuntas, muerte*) y otras voces antitéticas a la opulencia del oro (*avaro, pobre, castigo, hambre*). En cambio, el color psicológico en el segundo soneto es uniforme, aunque indirecto; no hay nada que contrarreste la impresión negra, sombra. «Lo ideológico y lo visual se funde o confunde», dice Orozco Díaz ³⁰. La estadística, aunque produzca acaso una predominación numérica de colores alegres, parece falaz en el caso de Quevedo.

²⁸ *Ibid.*, II, pág. 62.

²⁹ *Ibid.*, pág. 485.

³⁰ EMILIO OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, pág. 96.

Algunas conclusiones sobre el sentido del color

En su estudio detallado dice Orozco Díaz: «Es cosa sabida y repetida cómo la nota de color se va intensificando a partir de Garcilaso hasta llegar a Góngora»³¹. Concedido que la poesía de Góngora y de sus contemporáneos manifiesta una multiplicidad de colores que falta en Garcilaso, la intensidad del color es quizás mayor en éste. El afán de vislumbrar la belleza ideal da a las simples palabras «blanco» o «verde» un alcance sin límites y un sentido de permanencia, mientras el abigarrado conjunto de pedrería o el movimiento rápido de los colores de Góngora producen una impresión instantánea, fugaz, bien que concreta. La cantidad y la variedad de las voces cromáticas no pueden ser de ningún modo una medida segura para la extensión o la intensidad del color en la poesía. La falta de correlación entre la estadística sobre el vocabulario y la impresión recibida por el lector es quizás más patente en los sonetos morales de Quevedo, que sugieren tonos sombríos, negros, a pesar de la escasa mención de colores, y, por contraste, en los ejemplos de la poesía conceptuosa y la poesía burlesca, donde las voces cromáticas, aunque frecuentes, apenas producen una impresión sensoria. El influjo del contexto, de la actitud del poeta, de la estética de la época y de otros factores es tan importante que el sentido del color debería buscarse más allá de la estadística.

EDITH ROGERS

Universidad de Colorado.

³¹ *Ibid.*, pág. 73.