

Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco

HUMBERTO HUERGO CARDOSO
Carleton College

Título: Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco.

Title: Góngora and the Blur Aesthetic. Once again the Sonnet to El Greco.

Resumen: Maridaje de la filología y la filosofía del arte, este trabajo tiene por objeto el estudio de la estética del borrón en la poesía de Góngora y la pintura del Greco, tomando como punto de partida el conocido soneto "Inscripción para el sepulcro de Domenico Greco". El trabajo está dividido en cinco partes: 1) el repaso crítico de la bibliografía dedicada al soneto, haciendo hincapié en la malinterpretación sistemática del concepto de "suavidad" o *morbidezza* en el sintagma "pincel süave"; 2) el estudio detallado de la formación del concepto de "borrón" en la teoría artística de Italia y España en los siglos XVI y XVII; 3) el estudio de la estética del borrón en el soneto al Greco de Góngora; 4) y la comparación entre el sueño de Morfeo y la pintura de borrones. 5) La última sección del trabajo rompe una lanza a favor de la estética del borrón y recomienda no leer a Góngora por encima de su balbuco. Desde el punto de vista metodológico, el trabajo quisiera salvar la brecha insalvable que parece separar la filología tradicional y la filosofía del arte.

Abstract: Combining philology and philosophy, this article analyses the aesthetics of formlessness in Góngora and El Greco taking as point of departure the well-known sonnet "An Inscription for the Tombstone of Domenikos Greco". The paper is divided into five parts: 1) a critical review of the scholarship around the sonnet underlining the systematic misunderstanding of the specialized artistic term "softness" or *morbidezza* in the phrase "soft brush"; 2) a step-by-step explanation of the development of the concept of formlessness in sixteenth- and seventeenth-century Italian and Spanish artistic theory; 3) an analysis of formlessness in Góngora's sonnet; 4) and a comparison between Morpheus dream and the *pittura di macchie*. 5) The fifth and last section makes a plea on behalf of the aesthetics of formlessness and invites the reader not to interpret Góngora over and beyond his quasi-mystical babbling. From a methodological point of view, the paper would like to bridge the seemingly unbridgeable gap between traditional philology and aesthetics.

Palabras clave: Borrón, negatividad, hipérbaton, pintura, sueño.

Key words: Blur, Negativity, Hyperbaton, Painting, Dream.

Fecha de recepción: 4/8/2017.

Date of Receipt: 4/8/2017.

Fecha de aceptación: 5/9/2017.

Date of Approval: 5/9/2017.

Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más süave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venéralo, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio. Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo¹.

1. TÓPICOS INÚTILES

De entre las muchas cosas que sorprenden del soneto *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco*, me gustaría centrarme en un solo verso:

El pincel niega al mundo más süave.

¿Qué significa exactamente el sintagma “pincel *süave*”? La mayoría de los comentaristas del poema ni siquiera se plantean la pregunta. “Süave” ha de querer decir simplemente ‘blando’, ‘dulce’, ‘delicado’, y con ello está dicho todo.

1 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, I, p. 425, soneto 269. En lo sucesivo cito el número o el título del texto, seguido del verso, de la siguiente manera: 247, v. 8; *Sol.* 1, v. 235; *Firmezas*, vv. 68-70, etc.

1. El primer comentarista, el minucioso Salcedo Coronel, toca prácticamente todas las voces importantes del texto —“tablas” (por ‘leño’), “lienzo” (por ‘lino’), “arte”, “naturaleza”, “estudio”, “Iris”, “Febo”, “Morfeo”, “mármol” (por ‘urna’), “bálsamo” (por ‘sabeo’)—, excepto “suavidad”, que parece confundir con “primor”:

Escribió don Luis este soneto al sepulcro de Dominico Greco, que fue uno de los famosos pintores que ha tenido Europa y de cuya mano gozamos en tablas y lienzos excelentísimos originales. Pondera nuestro poeta con hipérbolos el primor con que se adelantó en este arte, diciendo que de él le heredó por su muerte la naturaleza para sacar más perfectas sus obras; y el arte heredó estudio para perfeccionarse; y sus colores el Iris para mayor adorno suyo; las luces Febo para resplandecer más; y Morfeo sombras con que manifestar sus horrores. Solicita que humedezca el común sentimiento con llanto el mármol que le encierra y le ofrezca su afecto bálsamo y preciosos aromas.

2. Foster y Ramos se preguntan si el adjetivo “süave” modifica a “mundo”, tal y como dice el verso (“mundo más süave”), o a “pincel”, del cual está separado por cuatro palabras: “El pincel [niega al mundo más] süave”². Se refiere, claro, a “pincel”, pero, como veremos más adelante, la pregunta es menos impertinente de lo que parece y sorprende que nadie la haya retomado. Por lo que toca al pincel, opinan los autores, “süave” equivaldría a ‘elegante’: “Si por el contrario el adjetivo se refiere al pincel del artista, *süave* seguramente no se refiere a ninguna propiedad física, sino al talento distinguido [*elegance of talent*] con el que la mano del Greco manipulaba la herramienta”³. En realidad, no es así. “Süave”

2 David William Foster y Virginia Ramos Foster, *Luis de Góngora*, Nueva York, Twayne, 1973, p. 88: “One can even question the role of *suave* at the end of line 3. It is a singular adjective and occurs immediately after the singular noun, *mundo*. But does it modify *mundo*; or more likely, does it modify pincel, which occurs a few words back at the beginning of the verse?”

3 David William Foster y Virginia Ramos Foster, *ibidem*, p. 88: “If, on the other hand, the modification is of the painter’s brush, *suave* surely could not refer to any physical property, but to the elegance of talent with which El Greco’s hand manipulated the tool”.

no tiene que ver con ‘elegancia’ o con ‘talento distinguido’. “Elegante”, de hecho, es la tumba del Greco (“esta en forma *elegante*”), no el pincel, cuya suavidad vale más bien lo opuesto: *no* elegante. La *forma* de la tumba es elegante, y la suavidad del pincel otra cosa que tendremos que averiguar.

3. Para Kaiper Phyllips, el “dualismo sintáctico” entre lo duro y lo suave que recorre todo el soneto representa un “ejemplo perfecto de simetría bilateral”⁴. No menciona el desbarajuste sintáctico del primer cuarteto y del último terceto, que apenas se entienden. No es necesario, porque “en este soneto el significado es claro”⁵. Más adelante veremos que el propio Greco tenía una idea muy distinta de la “perfección”.

4. Por “süave” Bergmann entiende ‘flexible’, en contraposición a la dureza del sepulcro de pórfido (“dura llave”), y como ejemplo menciona la sutil paronomasia ‘leño-lino’: “La flexibilidad del pincel se demuestra mediante la sutil modulación del sonido en la paronomasia “leño-lino”⁶. Otro tanto podríamos decir de las paronomasias y aliteraciones “PEregriNO / de PÓrfIDO” (vv. 1-2), “Mundo Más” (v.3), “máS Süave” (v.3), “liNO su NOmbre (vv. 4-5), “CLArines-CABe / el CAmpo” (vv. 6-7), “graVE / VEnérale (vv. 7-8), “IRIS, COLORES” (v. v. 10), “luCES SI NO SOMbras” (v. 11) y “FEbO-morFEO” (v. 11), que Bergmann no menciona. Imitando la *maniera* del Greco, la pluma de Góngora se deslizaría con suavidad a lo largo de todo el soneto, desdibujando los contornos de las palabras, como si dijera: ‘mundomássu’, ‘leñolino’, ‘linosuno’, ‘graveve’, ‘cabelcam’, etc. No es mala idea; la acepto con gusto, pero no acaba de explicarnos el sentido último de la suavidad, que, si bien tiene algo que ver con la “flexibilidad”, va mucho más lejos que ésta.

5. Para Gornall, el interés del soneto radica exclusivamente en el primer terceto, ya que todo lo demás —el peregrino-*viator*, la dureza de la tumba, las lágrimas y la suavidad del pincel— es solo una imitación ano-

4 Katharine Kaiper Phyllips, “Structuralism and Some Sonnets by Góngora”, *Romanic Review*, LXV, 4 (1974), pp. 294-307 (p. 304).

5 Katharine Kaiper Phyllips, *ibidem*, p. 304.

6 Emilie Bergmann, “Art Inscribed: El Greco’s Epitaph as Ekphrasis in Góngora and Paravicino”, *Modern Language Notes*, XC, 2 (1975), pp. 154-166: “The flexibility of the brush is conveyed in the subtle modulation of sound in the paronomasia «leño-lino»” (p. 163).

dina, aunque ingeniosa (“nothing remarkable”, ‘nada especial’), de la poesía latina sepulcral, en particular del *Epitafio de un barbero* de Marcial⁷:

Sit licet, ut debes, tellus, placata levisque,
artificis levior non potes esse manu.

Aunque seas, tierra, como debes, dulce y leve,
no puedes ser más leve que la mano de artista.

No se puede negar que la frase “pincel süave” es la traducción casi literal del *manus levis* de Marcial, pero solo “casi”. “Suave” es un término técnico de la pintura, mientras que “leve” es un adjetivo calificativo cualquiera. Se parecen, pero no son iguales. No digo ya nada de la comparación entre la manera de pintar del Greco y la manera de afeitarse del barbero Pantágato. Se trata de un chiste encubierto que socava la “gravedad” (v. 7) del soneto y que confirma el “natural burlesco” del autor⁸. En la época, dicho chiste se llamaba *riparografía*, la pintura de cosas bajas como “barberías y zapaterías [*tonstrinas sutrinisque*]”⁹. El poema es una *laudatio a professionibus* y, por debajo de ésta, la *riparografía* de un barbero.

Respecto a las voces que Gornall cree verdaderamente importantes, a saber, “naturaleza” (v. 9), “arte” (v. 10) y “estudio” (v. 10) —pero no “süave”—, me permito dos puntualizaciones.

Como explica Calderón, la naturaleza barroca no pinta sino que emborriona: “La naturaleza / con estudio hizo un borrón, / porque examine

7 John F. Gornall, “Art and Nature: Góngora’s Funerary Sonnet for El Greco”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), pp. 115-18: “It is only in the first tercet that the sonnet leaves the world of the classical epigram and gives us a glimpse of ideas that played a part in Góngora’s major poems [es solo en el primer terceto que el soneto se aparta del mundo del epigrama clásico y nos permite vislumbrar las ideas que reaparecen en los poemas mayores de Góngora]” (p. 115).

8 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 80.

9 Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, trad. Gerónimo de Huerta, Madrid, Juan González, 1629: “Pinto barberías y zapaterías y asnos y manjares y cosas semejantes y asnos, por esto le dieron por sobrenombre Rhyparógrapho [*tonstrinas sutrimasque pinxit et asellos et obsonia ac simila, ob haec cognominatus rhyparographos*]” (p. 647).

y advierta / que hay estudio en el acaso / y en el descuido belleza”¹⁰. El “estudio” de la naturaleza consiste en saber emborronar, ya que hay más estudio en la casualidad que en la necesidad, y más belleza en el descuido que en el cuidado. Luego cuando Góngora dice que tras la muerte del Greco “heredó naturaleza / arte”, no hay que apresurarse a concluir que la pintura del Greco se parece a las *formas* acabadas de la naturaleza. Se parece más bien a los *borrones* inacabados de la naturaleza. Lo propio del “*penello morbido*” o ‘pincel suave’ es la imitación de la naturaleza entendida como borrón, la naturaleza sin “contornos”; mientras menos se parezca la obra a las formas naturales, mayor su “verdad natural”:

10 Pedro Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*, en *Comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, vol. 5, jornada 1, pp. 856-857. Para la estética del borrón, ver, entre otros, Bernard Aikema, “Pittura di macchia: Tiziano e gli altri fra Venezia e l’Europa”, en *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, ed. Sylvia Ferino-Pagden, Venecia, Marsilio, 2007, pp. 89-99; Fernando Checa Cremades (ed.), *Natura Potentior Ars: Tiziano en sus primeras fuentes*, Madrid, Akal, 2015; Jérôme Delaplanche, “La touche et la tache”, en *Rubens contre Poussin*, Gante, Ludion, 2004, pp. 61-72; Ernst Hans Gombrich, “Blurred Images and the Unvarnished Truth”, *British Journal of Aesthetics*, 2, 2 (1962), pp. 170-179; y Philip Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge UP, 1991. Para el caso particular de Velázquez, véase, entre otros, Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll y Richard Newman, “*Borrones and manchas*”, en *Examining Velázquez*, New Haven, Yale UP, 1988, pp. 15-27; y el reciente descubrimiento de María del Carmen Garrido Pérez, “Un borrón de Diego Velázquez”, *Ars*, 34 (2017), pp. 136-137. Para el Greco y la pintura de borrones, ver Nicos Hadjinicolaou, “El Greco von Nah und Fern. Die europäische Dimension eines topos in der Frühen Neuzeit”, en *Formwerdung und Formentzug*, ed. Franz Engel y Yannis Hadjinicolaou, Berlín, De Gruyter, 2016, pp. 77-102. Para las letras españolas, ver Mario Socrate, “Borrón e pittura ‘di macchia’ nella cultura letteraria del Siglo de Oro”, en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Società Filologica Romana, 1966, pp. 25-70; y los magníficos ensayos de Antonio Saura, *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1990, él mismo pintor de borrones. Croce es autor de un ensayo pionero, titulado “Una teoria della ‘macchia’”, en el que afirma que “il valore della poesia è, come quella della pittura, nella macchia, nell’onda lirica [...] Senza la macchia, un componimento può essere sapientissimo, avere infiniti pregi, e non sarà poesia”. Y concluye: “La macchia, insomma [...] é nient’altro che l’essenza del fatto estetico”. Véase al respecto Benedetto Croce, “Una teoria della ‘macchia’”, en *Problemi di estetica*, Bari, Laterza & Figli, 1923, pp. 236-246 (pp. 247 y 248 respectivamente).

En el color halló [Giorgione] aquel *impasto* del pincel tan suave [*penello così morbido*] que tiempo atrás no existía. Y hay que confesar que estas pinceladas son la misma carne mezclada con sangre, pero con una manera tan pastosa y fácil, que no pueden llamarse ficciones pintorescas, sino verdad natural, porque con el esfumar los contornos (que también la Naturaleza los rebaja) [*ne sfumar de' dintorni (che anco il Naturale gli abbaglia)*], colocar los claros y medias tintas, rojear las carnes y rebajar y acrecentar las manchas [*macchie*] logra una armonía tan simpática y tan verídica, que hay que llamar la naturaleza pintada o naturalizada la pintura¹¹.

En cuanto al “estudio”, mentado dos veces por Calderón en los versos que acabo de citar, una con referencia al borrón y la otra con referencia a la casualidad, se pregunta Faria i Sousa: “Para el acierto de imitarte, / oh, objeto raro, ¿no estará el defecto / en pincel o color, en línea o arte / que tocan del estudio lo perfecto?”¹². El “estudio”, en el sentido en que lo entiende Gornall, a saber, “hábito, experiencia y destreza por el uso”, *ese estudio es un defecto*¹³. La destreza verdadera consiste “en pocas pinceladas, obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, *que el estudio parezca acaso* [‘casualidad’], y no afectación”¹⁴. Y concluye: “Este modo galantísimo hace hoy famoso Diego Velázquez [...], pues con sutil destreza, en pocos golpes, muestra cuánto puede[n]

11 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione pressa alle Ricche minere della pittura veneziana*, ed. Anna Pallucchini, Venecia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966: “Nel colorito trovò poi quell’impasto di pennello così morbido, che nel tempo addietro non fu; e bisogna confessare che quelle sue pennellate sono tanta carne mista col sangue, ma con maniera così pastosa e facile, che più non può dirsi finzione pittoresca, ma verità naturale, perché ne sfumar de’ dintorni (che anco il Naturale gli abbaglia), nel collocar chiari e mezze tinte, nel rosseggiar, abbassar e accrescer di macchie, fece un’armonia così simpatica e veridica, che bisogna chiamar la natura dipinta o naturalizzata la pittura” (p. 709).

12 Manuel de Faria i Sousa, *Retrato de Albania*, en *Fuente de Aganipe o rimas varias. Parte segunda*, Madrid, Juan Sánchez, 1644, ff. 103v-116v. [f. 112r.].

13 John F. Gornall, *op. cit.*, p. 116.

14 Juan Francisco Andrés Ustarroz, *Obelisco histórico*, Zaragoza, Hospital Real Nuestra Señora de la Gracia, 1646, pp. 108-109.

el arte, el desahogo y la ejecución pronta”¹⁵. El “estudio” no tiene que ver tanto con el hábito o con el uso cuanto con la liberalidad, el desahogo, la rapidez y la casualidad del *tocco*, el golpe veneciano del pincel. Lo esencial es “hacer estudio de no hacerlo; estudio sin estudio, artificio sin artificio, que es el mayor artificio y estudio”¹⁶.

Expresión voluntaria de lo involuntario, el “estudio” del Greco es la síntesis dialéctica de empeño y acaso, de azar y necesidad. El estudio solo no basta; hay también que “solicitar el naufragio”¹⁷ o “empeñarse en amagar”¹⁸.

Pacheco, que visitó al Greco en su taller toledano, explica así su extraño empeño:

¿Quién creará que Domínico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos [‘separados’] y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre¹⁹.

Llama “trabajar para ser pobre” al empeño *negativo* de pintar borrones, al esfuerzo deliberado por pintar mal. No creo que exista mejor definición del estudio sin estudio: trabajar sin descanso para borrar y desunir; retocar una y otra vez los colores para dejarlos mal retocados de acuerdo

15 Juan Francisco Andrés Ustarroz, *ibidem*, p. 109.

16 Francisco Moreno, “El excelentísimo señor don Joseph Claudio”, en Félix Espinosa y Malo, *Ocios morales*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1693 (3ª), s. p.

17 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdan, Madrid, Castalia, 1994: “¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente, intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los inviernos de las ondas: el naufragio solicitemos” (p. 243). La lengua no sólo no teme naufragar, sino que lo ansía. Sin naufragio no hay lengua, aunque en el naufragio tampoco.

18 Fray Hortensio Paravicino, “Al Griego, en un retrato que hizo del autor”, en *Poesías completas*, eds. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002: “Basta el empeñarte / en amagos de Dios” (p. 170). Por “amagos de Dios” Paravicino entiende la pintura de borrones, como explica él mismo en *La Gridonia*, ed. Manuel Calderón, Madrid, CSIC, 2009: “Amagos eran de Dios / cuantos miraba borrones / el pueblo” (p. 51, vv. 449-451).

19 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 483.

a una “lógica de lo peor” que ha cortado amarras con la belleza orgánica y el sentido discursivo²⁰.

6. Para Marras, el arte del Greco representa la “sabia manipulación o mescolanza” de “cuatro componentes fundamentales”; a saber, “los objetos de la imitación, los colores, la luz y las sombras”²¹. No menciona la voz “süave”, que es el *primer* atributo del pincel y metonimia del Greco como artista: “pincel süave”, es decir, ‘el Greco’. El texto continúa:

No distintos son los elementos útiles para producir un texto de arte poético. La poesía de Góngora mira a la Naturaleza, no desde una perspectiva mimética, sino con la óptica de la transfiguración artística, mediante la cual el objeto concreto pierde los contornos naturales [l’oggeto concreto perde i contorni naturali] para asumir otra forma [altra forma] delimitada por los colores, la sombras o la luminosidad, convirtiéndose en otro objeto [altro oggetto]²².

Como acabamos de ver, disolver los contornos naturales del objeto es el rasgo distintivo del *penello morbido*, el pincel suave, y la “otra” forma del “otro” objeto a los que alude Marras no se llaman “transfiguración” ni “mescolanza”, sino *borrón*. La poesía de Góngora no imita la naturaleza,

20 Para la lógica de lo peor, ver Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, trads. Guadalupe Molina, Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009: “La ley fundamental que gobierna el texto es que lo peor de lo que la lengua sea capaz, el empeorar, no se deje atrapar por la nada” (p. 153). Lo mismo podría decirse de Góngora. Su ley fundamental es trabajar para ser pobre, es decir, esforzarse por escribir de la peor manera posible sin caer por ello en el nihilismo que tantas veces se le ha reprochado. El emblema de su poesía podría ser: “Escribir borrando”.

21 Gianna Carla Marras, *Il sonetto funebre in Góngora*, Nuoro, Cerdeña, La Poligrafica Solinas, 1984: “Questi quattro elementi, o divinità, identificano i quattro componenti fondamentali dell’arte pittorica (gli oggetti da riprodurre, i colori, la luce e le ombre), la sapiente manipolazione o mescolanza dei quali rappresenta l’Arte di El Greco” (p. 170).

22 Gianna Carla Marras, *ibidem*, p. 170: “Non diversi sono gli elementi utili a produrre un testo di arte poetica. La poesia di Góngora guarda alla Natura, non con prospettiva mimetica, ma con l’ottica della trasfigurazione artistica per cui l’oggetto concreto perde i contorni naturali, per assumere altra forma delimitata da colori e da ombre o dalla luminosità, diventando così altro oggetto”.

sino los borrones de la naturaleza. La tesis de Marras es correcta, pero confunde los términos: la “afinidad artística” entre el Greco y Góngora radica en la forma sin contornos del borrón, en la “suavidad”²³.

7. En su *Antología poética*, Carreira anota las voces “pórfido” (‘mármol rojo oscuro’), “llave” (‘urna’), “leño ... lino” (‘metonimia paronomástica’), “el campo” (‘la superficie’) y “árbol sabeo” (‘el incienso’), pero no “süave”, seguramente por creer que su significado es evidente: ‘blando’, ‘dulce’²⁴. Lo mismo digo de las ediciones de Ciplijauskaité (no anota “süave”)²⁵; Millé (no anota “süave”)²⁶; Rivers (no anota “süave”)²⁷; y Orozco Díaz (en su larga glosa del soneto omite toda referencia a la suavidad), por mencionar algunas de las más conocidas²⁸. Foulché-Delbosc escribe: “El pincel niega al mundo mas [sin acento] sùave [con dos acentos]”²⁹. Suárez Miramón anota: “El soneto dedicado a la muerte del Greco condensa las cualidades artísticas que pueden descubrirse en su propia poesía: naturaleza, arte, estudio, colores, luces y sombras”³⁰. Al igual que Marras, hace caso omiso de la suavidad, que es la primera cualidad que menciona el soneto. Jones traduce el verso (sin el hipérbaton), pero no lo comenta: “Withholds from the world the most delicate brush”, ‘priva al mundo del pincel más delicado’³¹. Von Prellwitz (1984), Greppi (1985), Poggi (1997) y Traverso (1948 y 2003) también omiten el hipérbaton y traducen: “Nega al mondo il penello piú soave”, en lugar de “il penello nega al mondo piú soave”, que es lo que dice literalmente el verso³². Macrì traduce “süave” por

23 Gianna Carla Marras, *ibidem*, p. 169.

24 Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, p. 499.

25 Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 140.

26 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 518 y 1222.

27 Elías L. Rivers (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987 (8ª), p. 208.

28 Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora: Antología comentada*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 241-243.

29 Luis de Góngora, *Obras poéticas*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1970 (2ª), II, p. 197.

30 Luis de Góngora, *Poesía*, ed. Ana Suárez Miramón, S. I., Penguin, 2016, s. p.

31 Luis de Góngora, *Poems of Góngora*, ed. Royston O. Jones, Cambridge, Cambridge UP, 1966, p. 151, n. 7.

32 Giulia Poggi, “Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impos-

“esente”, ‘franco’, ‘libre’, lo cual es todo un acierto: “Chiude il penello piú soave —esente—”, ‘cierra el pincel más suave —franco—’³³. En efecto, la *maniera* suave tiene que ver más con la franqueza y la libertad del golpe del pincel que con la dulzura. No sé si Macrì era consciente, pero en la época se empleaban las mismas voces: “Con unas bellas manchas dejan con notable facilidad y *franqueza* concluida su obra”³⁴; “con gran pasta, *libertad* y magisterio”³⁵; “un golpe tan *franco* y desdeñoso”³⁶.

8. Blanco entiende por “süave”, ‘generoso’, ‘dador’, en contraposición a ‘avaro’: “La avara tumba del Greco niega al mundo [...] un pincel generoso, dador de vida y espíritu”³⁷. Y añade: “El pincel, como instrumento del arte del pintor, tiene la virtud de dar vida y de insuflar espíritu a los materiales que toca”³⁸. Esto es cierto, salvo que el poema no dice sólo “pincel”, sino “pincel *süave*”. La *suavidad* del pincel tiene la virtud de dar vida, a diferencia de la *dureza* de la muerte, que la niega. En cambio, sí comparto su definición del *conchetto* “campo” en el verso “el campo ilustra de ese mármol grave” (v. 7), que hasta ahora nadie había descifrado correctamente: “La palabra *campo* debe ser aquí entendida en su acepción pertinente a la heráldica: ‘Campo (Heráldica): Superficie total e interior del escudo, donde se dibujan las particiones y figuras, y que debe tener, por lo menos, uno de los esmaltes’”³⁹. Yo habría citado mejor a Covarrubias, pero el significado es el mismo: “El campo del escudo de armas, todo lo que se incluye dentro de la tarjeta sobre la que se asientan las armas o insignias”⁴⁰.

sibile”, en *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Firenze UP, 2007, pp. 261-271 (pp. 268-270). Para la traducción de la propia Poggi, ver su hermosa edición de *I sonetti*, Roma, Salerno, 1997, p. 347.

33 Citado por Giulia Poggi, “Del senso, del suono, del ritmo”, p. 270.

34 Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo y real arte de la pintura*, ed. María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 68-69.

35 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988 (2ª), II, p. 356.

36 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 704: “Un colpo così franco e sprezzante”.

37 Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2010, p. 131.

38 Mercedes Blanco, *ibidem*, p. 131.

39 Mercedes Blanco, *ibidem*, p. 131.

40 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995, s. v.

9. La tesis de Dubois es que el soneto no se refiere en realidad al sepulcro del Greco, que de “elegante” y “luciente” no tenía nada, sino al retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), en Toledo⁴¹. Como el propio autor admite ser “plenamente consciente del carácter especulativo de [su] tesis y del peligro inherente al proponer una correspondencia entre el poema y el altar de Santo Domingo”, me ahorro las palabras⁴². No es una tesis especulativa sino una ocurrencia peregrina. De todos modos, si Dubois quería comparar el soneto con algún retablo de la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, no debió referirse al retablo de la *Asunción*, que no tiene nada que ver con el poema, sino al retablo funerario para la capilla sepulcral del artista que servía de marco arquitectónico a la impresionante *Anunciación de los pastores* (1612, Museo del Prado), óleo casi contemporáneo del soneto⁴³. En efecto, si hay un cuadro *fúnebre* en la producción del Greco es éste, *et pour cause*: el Greco sabía que le quedaba poco tiempo de vida y quería que el óleo estuviera “en su sepulcro”, según el testimonio del tasador, el también pintor Luis Tristán, que además afirma que era obra “principal”, no copia de taller⁴⁴.

41 Gene W. Dubois, “Gongora’s Sonnet on El Greco’s Tomb: A Reconsideration”, *Romance Notes*, LIV, 2 (2014), pp. 187-194.

42 Gene W. Dubois, *ibidem*, p. 190: “I am fully aware of the speculative nature of my thesis, and the danger inherent in proposing to establish a correspondence between the poem and the altar of Santo Domingo el Antiguo”.

43 Véanse al respecto Almudena Sánchez y Leticia Ruiz Gómez, “La restauración de la *Adoración de los pastores* del Greco. Estudio técnico y criterios de la reciente intervención en esta obra capital del maestro cretense”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, 42 (2006), pp. 90-105: “La *Adoración de los pastores* del Greco que posee el Museo del Prado se llevó a cabo en los últimos años de la vida del pintor, convirtiéndose en un trabajo excepcional que no respondía a encargo alguno, sino que fue concebida como la composición que debía de acompañar sus restos mortales y los de su familia” (p. 90); y José Manuel Pita Andrade “La *Adoración de los pastores* del Museo del Prado”, en *El Greco*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 283-306. Para un análisis técnico del óleo, véase el minucioso estudio de María del Carmen Garrido Pérez, “Retablo de la *Adoración de los pastores*”, en *El Greco pintor. Estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 385-395: “A pesar de que pueda parecer raro, este ‘borrado’ funciona pictóricamente” (p. 388).

44 Citado por Fernando Marías, *El Greco: Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 292, que añade que “habría sido probablemente uno de los últimos cuadros que tocara el candiota con su pincel”.

Era el epitafio que el Greco se hacía a sí mismo, su canto de cisne, y una de las pinturas más *suaves* —emborronadas, golpeadas y pastosas— de su producción. Góngora pudo haberla visto en alguna visita a Toledo entre los años 1612-1615, si es que el soneto se escribió un poco después de la muerte del artista en abril de 1614, como opinan Chacón y Rivers⁴⁵. No creo que esté pensando en él a la hora de redactar el poema (no tengo manera de probarlo), pero ilustra mejor que ningún otro lo que quiere decir la pintura como sueño de Morfeo, tema sobre el que habré de volver al final de este trabajo. Por lo pronto, subrayo un dato ignorado por la crítica gongorina, aunque bien conocido por los historiadores de arte: en el sepulcro del Greco no había mármoles, pero sí una impresionante *skiagraphía* ('pintura de sombras') que se llama *Adoración de los pastores*. Su verdadera tumba era su propia pintura.

10. Según Dolfi, “el Greco queda equiparado [...] al ‘más suave’ de los pinceles”, pero no nos explica por qué⁴⁶. O sí: la comparación —alega— descansa en “la forma alargada que caracteriza tanto al cadáver como al pincel”⁴⁷. Aparte de que no se sabe qué forma tenía el cadáver del Greco, esta interpretación contradice el significado último de “*süave*”, que no tiene nada que ver con la forma alargada o no alargada del pincel sino con la mancha de la pincelada, con el *tocco*. Lo único que tiene forma en el poema es el sepulcro del Greco, no el pincel: “Esta en *forma* elegante, oh peregrino, / de pórvido luciente dura llave”: ‘esta dura llave en forma elegante de pórvido luciente’. La dureza de la Muerte es “forma”. En cuanto al “pincel *süave*”, no tiene otra forma que la de la naturaleza sin contornos, es decir, ninguna; “el pintor forma sin forma, más bien con forma deforme, la verdadera formalidad en apariencia”⁴⁸. Por otra parte,

45 Sabemos que entre mayo y septiembre de 1614 Góngora estaba en Córdoba. ¿Pasaría por la Corte antes, suponiendo que el soneto se haya escrito en el mismo 1614 y no en 1615, como opinan Chacón y Rivers? En la reciente edición digital de la *Poesía* de Góngora a cargo de Antonio Carreira, el soneto al Greco (269) aparece datado en el año 1613, pero supongo que se trata de un error. Ver al respecto http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/

46 Laura Dolfi, “Otras reflexiones sobre Góngora y El Greco”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, I, pp. 79-93 (p. 81).

47 Laura Dolfi, *ibidem*, p. 81.

48 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 750: “Il pittore forma senza forma, anzi con forma dif-

no hay más que escuchar al propio Góngora: “Vi, sin forma” (107, v. 13); “bárbaro observador, mas diligente, / de las inciertas formas” (*Sol.* 2, v. 408); “en la forma / y en la fuga” (352, vv. 31-32); “cuanto caute-
ló el pincel / desvanece, y en su forma, / pisando nubes [‘volando’], se fue” (351, vv. 94-96). La idea de la forma formada, la forma acabada, es prácticamente ajena al pensamiento estético de Góngora. Lo propio de la forma gongorina es la *fuga*, “la imagen dejada por el cervato al huir de la visión”⁴⁹. Barbarie y diligencia al mismo tiempo, “bárbaro observador, mas diligente, / de las inciertas formas”, la forma no designa otra cosa que la fuga de la forma en el interior de la forma misma, pura “formatividad” (Pareyson)⁵⁰ o puro “figural” (Lyotard)⁵¹.

Hasta aquí los principales críticos literarios. A continuación, paso revista a algunos de los historiadores de arte que se han ocupado del soneto de Góngora.

11. En su gran estudio pionero, Cossío transcribe el soneto íntegramente, pero no lo comenta, o lo comenta mal (opina que la frase “dio espíritu a leño” se refiere a la escultura del Greco, cuando en realidad es una sinécdoque de ‘pintura sobre tabla’)⁵². En cambio, sí destaca en varias ocasiones la suavidad del pincel del artista: “En vez de ser angulosos, son suaves y blandos”⁵³; “la luz plena, cortada, y sin suaves transiciones”⁵⁴; “suave y cálido, antes; áspero y frío, ahora”⁵⁵; “suave placidez inexpresiva, rara en el artista”⁵⁶; “la pincelada, cada vez más rápida y larga; los contor-

forme, la vera formalità in apparenza”.

49 José Lezama Lima, “Homenaje a René Portocarrero”, en *Obras completas. La cantidad hechizada*, La Habana, Letras Cubanas, 2010 (2ª), pp. 261-292 (p. 265).

50 Luigi Pareyson, *Estética. Teoría de la formatividad*, ed. y trad. Cristina Coriasso, Madrid, Xorqui, 2014. Por “formatividad” Pareyson entiende un hacer que mientras hace, inventa el modo de hacer; un formar antes que una forma acabada.

51 Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, trads. Josep Elias y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1974. Por “figural” entiende el inconsciente de la forma. El poema sería discursividad no discursiva; “algo discursivo infiltrado de figural” (p. 306); “antipalabra en la palabra” (p. 75); “la presencia de lo figural en el discurso” (p. 304).

52 Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, p. 470.

53 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 171.

54 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 208.

55 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 275.

56 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 295.

nos, esfumados; la mancha, suave⁵⁷. De todas estas citas, contradictorias entre sí, la que mejor se ajusta al sentido técnico de la voz “suave” tal y como lo entiende y lo practica el Greco es la última: contornos esfumados y suavidad de mancha.

12. Camón Aznar se limita a parafrasear el soneto: “El pobre Greco, en cuyo pincel —el más suave— se unieron Iris, Morfeo y Febo, fue enterrado, no en una urna de rosado pórvido, sino en un ataúd de madera”⁵⁸. También recuerda una cita del hispanista Jean Cassou, referente a la “coincidencia estética entre estas dos personalidades [el Greco y Góngora]”, que no está de más reproducir: “El conceptismo concreto del Greco y de Góngora —escribe Cassou— se juntan para formar un estilo nuevo, un estilo voluntario y tenso, ocupado únicamente de las cosas y manteniéndolas cuidadosamente guardadas, lejos de todo lo que pudiera disolverlas: el espacio, la luz, el agua, el aire y el paisaje”⁵⁹. Lo contrario es cierto: el conceptismo *suave* del Greco y de Góngora se juntan para formar un estilo nuevo, ocupado únicamente en *disolver* las cosas mediante la luz, el aire y la “*macchia di paese*” o ‘mancha de paisaje’⁶⁰. La suavidad conceptista del pincel no “guarda” nada, sino que lo disuelve en nombre de una pintura naturalizada sin líneas rectas ni contornos. La insistente repetición de la voz “desatar” en la poesía de Góngora (quince veces en las *Soledades* nada más) basta para demostrarlo.

13. El importante ensayo de Kitaura (no citado por ninguno de los estudios arriba mencionados) tiene el mérito de ser el único que sitúa el soneto en el contexto pictórico de la época; a saber, la pintura de borrones veneciana. En efecto, para el historiador japonés el adjetivo “*süave*” sería

57 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 305.

58 José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, II, p. 1296.

59 José Camón Aznar, *ibidem*, II, pp. 1138-1139.

60 Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura*, ed. bilingüe Santiago Arroyo Esteban, Madrid, Akal, 2010: “En San Giovanni e Paolo hizo [Tiziano] una tabla con san Pedro mártir [...] y una mancha de paisaje [*macchia di paese*] con algunos árboles de saúco. Todas estas cosas son de tanta perfección [*perfettione*], que antes se pueden envidiar que imitar” (p. 185). La perfección radica en la mancha imperfecta. Según Miguel Falomir, “El Greco y la pintura veneciana”, *Revista Archivo Secreto*, 6 (2015), pp. 252-263, “aunque no hay constancia de que el Greco leyese a éste último [a Dolce], bien pudo hacerlo, pues en él encontramos opiniones similares a las del candiota” (p. 255).

la réplica irónica de Góngora a las críticas que llovían sobre el Greco en relación con sus “cruels borrones”. No es exactamente eso (“süave” es un término técnico de la pintura al que Palomino le dedica un capítulo entero de su *Museo pictórico*), pero la intuición es certera. He aquí Las palabras de Kitaura:

Es de notar que a Góngora no le resulta el pincel grequiano nada “singular”, ni “cruel”, ni “extraño”, ni “extravagante”, ni afectado o amanerado, sino que lo llama el “más suave”. Por la palabra “suave” el poeta no solamente se refiere a aquellas pinceladas finísimas que modelan los rostros de sus retratados *sino también a aquellos trazos atrevidos que Pacheco condenó llamándolos “cruels borrones”*. El calificativo “suave” les resultaría a muchos de su época y sobre todo de las generaciones siguientes, irónico y extravagante⁶¹.

No hay nada de irónico o extravagante en el uso de la voz “süave” referida a la pintura del Greco. Repito que se trata de un término técnico empleado por decenas de pintores y escritores de la época. Pero de todos modos la definición de Kitaura es correcta: no sé si “suave” se refiere a las “pinceladas finísimas” de algunos de los primeros retratos del Greco, pero sin duda sí apunta a los “trazos atrevidos” de sus últimas obras. En la época se hablaba de “verdadera suavidad”, para diferenciarla, precisamente, del fino encarnado usado en la primera mitad del siglo XVI.

14. Para Marías, sin duda el historiador del arte que más ha hecho por reconstruir la verdadera imagen histórica del Greco, Góngora y Paravicino son “los que mejor parecen haber captado la novedad y la riqueza genial del artista del pincel”⁶². ¿Qué novedad exactamente? “Los lugares comunes propios de su estilo [de Góngora]”⁶³. Decepcionante.

15. Y así llegamos a Portús, que no se molesta en explicarnos el verso “el pincel niega al mundo más süave” porque —nos asegura— todo el soneto, y los cuatro que le dedicó Paravicino, no tienen interés; son solo un cúmulo de tópicos sin valor crítico alguno, que podrían aplicarse a

61 Yasunari Kitaura, “Sonetos de Góngora y Paravicino dedicados a El Greco”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVII (1994), pp. 49-66 (p. 52).

62 Fernando Marías, *op. cit.*, p. 260.

63 Fernando Marías, *ibidem*, p. 259.

cualquier pintor de la época. Transcribo las palabras del actual Jefe del Departamento de Pintura Española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado:

Quien lea los cuatro sonetos que escribió fray Hortensio Félix Paravicino sobre el Greco o el que le dedicó Góngora difícilmente encontrará una “opinión” sobre el valor de su obra, pues los juicios críticos están sustituidos por tópicos con una larga tradición literaria que podrían aplicarse a cualquier otro artista⁶⁴.

2. LA ESTÉTICA DE LA SUAVIDAD EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Nada de esto es así.

El adjetivo “süave” no es un epíteto hueco de Góngora. Tampoco un adjetivo calificativo cualquiera como “primoroso” (Salcedo), “flexible” (Bergmann), “elegante” (Foster y Ramos), “delicado” (Jones), “generoso” (Blanco) o “alargado” (Dolfi), ni mucho menos un tópico inútil válido para cualquier artista (Marías y Portús, con importante diferencia de matices). “Süave” es traducción del italiano *morbidezza*, término pictórico que quiere decir ‘suavidad’ en un sentido que evolucionó a lo largo del tiempo y que tendremos que precisar.

La primera definición técnica del vocablo en español se la debemos al pintor Palomino en su “Índice de los términos privativos del arte de la pintura y sus definiciones”, del año 1715:

Mórbido. Deducido del italiano. En la pintura, las carnes que parecen estar blandas y suaves, de suerte que parece que si se tientan se ha de hundir el dedo, como en las naturales⁶⁵.

64 Javier Portús Pérez, “Las amplias fronteras de la literatura sobre arte”, en *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, ed. Javier Docampo, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 23-33 (p. 27).

65 Antonio Palomino, *op. cit.*, I, p. 670. El *Diccionario de Autoridades* copia *verbatim* la definición de Palomino. La de Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1788, reza: “*Mórbido*. Se aplica a las carnes que parecen a la vista blandas y suaves, como las naturales” (pp. 143-144). Así emplea esta voz el propio Rejón de Silva en su poema didáctico

Y como ejemplo cita no un tratado de arte, como podría esperarse, sino la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: “Ultraje mórbido eran / a los divinos desnudos” (317, vv. 75-76).

Pero aunque la voz no aparece registrada hasta 1715, consta que circulaba desde mucho antes. De este modo, observa Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633):

Algunas voces hay italianas, como es “esfumar”, “toza”, “gofa”, “esbelto”, “actitud”, “*mórbido*”, “esbatimiento”, “grafio”; mas son tan platicadas ya en España, que vienen a ser propias⁶⁶.

Respecto a la traducción española —“suave”—, el mismo Carducho la recoge en su lista de “Nombres y términos de la pintura”:

Pastoso, tierno, mórbido, fresco, vago, aballado, *suave*, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, paletado, seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslavado, buena manera, mala manera, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de maestros⁶⁷.

Hablando propiamente, el “pincel süave” del Greco designa la *maniera* suelta o la buena *maniera*, caracterizada por ligeros toques o golpes

La Pintura, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1786: “De un mórbido contorno” (p. 15). Para los italianismos en la España de Góngora, véanse Johannes Hermanus Terlingen (Juan Terlingen), *Los italianismos en español: Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, pról. José Antonio Pascual, Madrid, Athenaica, 2016 (2ª), p. 149; y la reseña de Carlo Consiglio, “Johannes Hermanus Terlingen, *Los italianismos en español*”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 436-443.

66 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979 (3ª), p. 387.

67 Vicente Carducho, *ibidem*, p. 386. Véase también Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*, Madrid, Viuda de Escribano, 1788: “*Suave*: Este término en pintura se emplea hablando de un colorido dulce y armonioso” (p. 377, s.v.). Así en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico*, México, Xochitl, 1945, imitador de Góngora: “Alados serafines que alentó el pincel con coloridos suaves y que hizo admirables el dibujo en sus escorzos y movimientos (p. 111); y en Diego Antonio Rejón de Silva, *La Pintura*: “Suavidad de tintas y colores” (p. 81).

pastosos, crudos, mórbidos, gallardos y esfumados (golpes de maestro), en contraposición a las pinceladas lamidas, trabajadas, secas, perfiladas, duras y acabadas de la mala *maniera*. Sin olvidar que “si este disfraz [la *maniera* suave] se hace con prudencia [...], no es de menor estimación, sino de mucho más, que ese otro lamido y acabado”⁶⁸. Por paradójico que resulte, y esa paradoja es el suelo del arte desde mediados del Quinientos hasta nuestros días, lo inacabado está mejor acabado que lo acabado mismo. Mayor estimación que las formas lamidas y acabadas merecen las manchas pastosas e inacabadas. En palabras del propio Greco: “*Tellion* no siempre [...] decir acabado”; ‘*teleion* no siempre [quiere] decir acabado’⁶⁹. Más bien lo contrario: *to teleion*, ‘lo perfecto’ en griego, es lo inacabado; “lo perfecto / es el descuido”⁷⁰. Se evita deliberadamente la perfección formal con el fin de alcanzar una perfección segunda *en la propia imperfección*⁷¹. Una nariz torcida, un labio más grande que otro, esa deformidad es la perfección. Subraya el Greco en la “Vida de Domenico Puligo” de Vasari:

He visto algunas cabezas de su mano retratadas al vivo, que aunque tengan la nariz torcida, un labio pequeño y otro grande y otras tales deformidades [*disformità*], todavía así se parecen al natural por haber captado bien el aire del modelo. En cambio, allí donde muchos excelentes maestros han hecho pinturas y re-

68 Vicente Carducho, *ibidem*, pp. 262-263. A este propósito, veáse Jeremy Roe, “Carducho and *pintura de borrones*”, en *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, ed. Jean Andrews, Jeremy Roe y Oliver Noble Wood, Gales, University of Wales Press, 2016, pp. 283-307.

69 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 107. El ejemplar con las apostillas del Greco puede consultarse ahora en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, bajo Marco Vitruvio Polión, *I dieci libri dell'architettura*, ed. y trad. Daniele Barbaro, Venecia, Francesco Marcolini, 1556.

70 Félix Lope de Vega y Carpio, “Aconseja a un amigo como cortesano viejo”, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 1322, vv. 6-7.

71 Parfraseo a Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venecia, Battista Sgava, 1648: “Niños de bella mancha, uno de los cuales dejó deliberadamente imperfecto [bambini di bella macchia, un de ‘quali lasciò a bella posta imperfetto]” (p. 101). La perfección consiste en la deliberada imperfección de la mancha. Veáse asimismo la importante carta de Tasso, citada en la nota 149.

tratos con la mayor perfección [*perfezione*] en cuanto al arte se refiere, se parecen poco o nada a aquellos para quienes los han hecho⁷².

La deformidad también es semejante, y lo es más todavía que la perfección. Valga lo dicho en relación con la aseveración de Kaiper Phyllips citada más arriba (párrafo 3) de que el soneto de Góngora representa un “ejemplo *perfecto* de simetría bilateral”. Si es “perfecto”, no lo es; si no le falta nada, le falta la falta. La *maniera* suelta no tiene nada que ver ni con la perfección ni con la simetría, concepto anacrónico, que ya Quevedo desacredita en el soneto que empieza “No es artífice, no, la simetría”. La simetría ya no es artífice; la repetición gongorina del adverbio de negación “no” lo es.

En cuanto al significado de *morbidezza*, conviene andarnos con cuidado. Originalmente la voz significaba lo que escribe Palomino: la suavidad del colorido y en particular el encarnado (la imitación de las carnes mediante el uso de medias tintas), aunque también podía referirse al cabello, los paños y la “*macchia di paese*” o el paisaje-mancha⁷³. En sus apostillas a las *Vidas* de Vasari, por ejemplo, el propio Greco le reprocha a Miguel Ángel no saber “ne far cabellos ne [...] sa que ymitase a carnes”, ‘ni hacer cabellos ni [co]sa que imitase las carnes’⁷⁴. Lo acusa de no tener *morbidezza*; dibujaba extraordinariamente bien, pero “con los colores no ha hecho nada”⁷⁵.

Uno de los primeros teóricos en usar el término es Lodovico Dolce, que lo explica tal que así:

72 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori e architettori*, Florencia, Bernardo Giunta, 1568: “Et io ho veduto alcune teste di sua mano ritratte dal vivo che, ancor che abbiano, verbi grazia, il naso torto, un labro piccolo et un grande et altre sì fatte disformità, somigliano nondimeno il naturale, per aver egli ben preso l'aria di colui. Là dove per contrario molti eccellenti maestri hanno fatto pitture e ritratti di tutta perfezione in quanto all'arte, ma non somigliano, né poco, né assai colui per cui sono stati fatti” (tercera parte, p. 103). Se trata del ejemplar con los subrayados y apostillas del Greco, que ahora puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional. Para la transcripción de las notas (pero no de los importantes subrayados), véase Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

73 Véase al respecto Lodovico Dolce, n. 60.

74 Xavier de Salas y Fernando Marías, *op. cit.*, p. 128.

75 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *op. cit.*, p. 226.

La principal dificultad del colorido reside en la imitación de las carnes, y consiste en la variedad de las tintas y en la suavidad [*morbidezza*]⁷⁶.

Pero quien realmente divulga la voz es Vasari, quien en sus famosas *Vite* la emplea no menos de cuarenta veces. Las pinturas de Masolino (Tommaso di Cristofano), por ejemplo:

Son esfumadas y unidas con tanta gracia que las carnes tienen la mayor suavidad [*morbidezza*] que se pueda imaginar⁷⁷.

Correggio es también un pintor suave, y cuenta Vasari que cuando Giulio Romano vio sus obras:

Dijo que nunca había visto un colorido que llegara a este extremo. Una era de una Leda desnuda y la otra una Venus, ejecutadas con tal suavidad [*morbidezza*], colorido y sombras de carne, que no parecían colores, sino carne⁷⁸.

El Greco no solo conoce el pasaje, sino que subraya la primera frase y anota al margen de su puño y letra una frase que Marías halla “difícilmente comprensible”⁷⁹: “Ysopo deva deçir con verdad”, ‘Esopo, debería decir en verdad’⁸⁰. Se refiere a la sabiduría proverbial de Esopo y quiere decir que la *morbidezza* de Correggio delata una sapiencia tan grande como la del

76 Lodovico Dolce, *op. cit.*: “La principale difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni, e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza” (pp. 152-153).

77 Giorgio Vasari, “Vita di Masolino”, *Vite*: “Le pitture sue sono sfumate e unite con tanta grazia che le carni hanno quella maggiore morbidezza che si può immaginare” (Segunda parte, p. 289).

78 Giorgio Vasari, “Vita di Antonio da Correggio”, *Vite*: “Le quali opera vedendo Giulio Romano, disse non aver mai veduto colorito nessuno ch’aggiugnesse a quel segno: l’uno era una Leda ignuda, e l’altro una Venere, sì di morbidezza colorito e d’ombre di carne lavorate, che non parevano colori ma carni” (Tercera parte, p. 18).

79 Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte*, p. 82.

80 Xavier de Salas y Fernando Marías, *ibidem*, p. 126.

famoso fabulista⁸¹. Ser sabio es ser suave. La pintura de Correggio es un apólogo cuya moraleja se cifra en la suavidad.

Al tener que ver específicamente con la suavidad de las carnes, ningún elemento de la pintura le presta mayor viveza a la representación que la *morbidezza*:

El colorido tiene tanta importancia y fuerza que cuando el pintor va imitando bien las tintas, la suavidad de las carnes [*morbidezza delle carni*] y la propiedad de cualquier cosa, hace parecer viva sus pinturas, de tal manera que solo les falta el aliento⁸².

Por eso el verso de Góngora reza: “el pincel [...] más süave / que dio espíritu a leño, vida a lino”. No cualquier pincel da espíritu y vida, sólo el “süave”; la suavidad del colorido y de las carnes es vida. Y a la inversa, una figura sin *morbidezza* no parece viva, sino una estatua de mármol rosado, una estatua de “pórfido” como el sepulcro imaginario del Greco:

Es necesario tener siempre el ojo avizor con las tintas de las carnes sobre todo, y con la suavidad [*morbidezza*], porque sucede que muchos las hacen parecer de pórfido, tanto en el color como en la dureza [*paiono di porfido, si nel colore come in durezza*]⁸³.

Ésta sería también una de las mayores limitaciones de la escultura como tal: haga lo que haga el artista, la *durezza* del mármol no puede competir en viveza con la *morbidezza* del lienzo:

81 Ver, por ejemplo, Carlos Alvar, Constance Carta y Sarah Finci, “El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto”, *Revista de Filología Española*, XCI, 2 (2011), pp. 233-260: “No faltaron retratos de Esopo a lo largo de la Edad Media, en los que se suele representar al fabulista como un clérigo, hombre de letras, entregado a su trabajo de *actor*, sentado en el escritorio, en plena actividad, o en actitud didáctica, como corresponde a su obra” (pp. 240-241). La *morbidezza* de Correggio delata la sapiencia de un gran *actor*.

82 Lodovico Dolce, *op. cit.*, pp. 150-152: “Il colorito è di tanta importanza e forza, che quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni, e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive, e tali che lor non manchino altro che 'l fiato”.

83 Lodovico Dolce, *ibidem*, pp. 152-153: “Bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni, et alla morbidezza; perciocché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, si nel colore come in durezza”.

¿Qué diré yo de la levedad de los cabellos y de la suavidad [*morbidezza*] de las barbas, sus colores tan vivamente desfilados y lustrosos que parecen más vivos que la misma viveza, cuando el escultor apenas puede formarlos en la dura piedra [*duro sasso*] pelo sobre pelo?⁸⁴

Lo menciono porque, aunque no haya sido dicho, el soneto al sepulcro del Greco es, entre otras cosas, un clásico *paragone* entre la escultura (la *durezza* del pórvido color carne) y la pintura (la *morbidezza* de la carne), sin que quepa duda de cuál de las dos artes se alza con el triunfo: la suavidad del colorido, que vence no solo a la escultura sino a la misma muerte⁸⁵. Repite el modelo Jáuregui en su “Diálogo entre Pintura y Escultura”, que es un *paragone* entre las “tintas süaves” y la “piedra dura”⁸⁶. Por “tintas süaves” entiende específicamente el *colorito* de “Coregio [Correggio] y Ticiano”⁸⁷.

84 Benedetto Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, ed. facsimilar Cristóbal Belda Navarro, trad. Felipe de Castro, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993 (2ª), pp. 144-145. El autor de la carta es Vasari. He corregido ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que reza: “Che dirò io della piumosità de’ capelli e della morbidezza delle barbe, i color sì vivamente stilati e lustra, che più vivi che la vivezza somigliano? Dove qui lo scultore [nel] duro sasso pelo sopra pelo non può formare”. Véase al respecto Benedetto Varchi, *Lettere di artisti a Benedetto Varchi*, en *Scritti d’arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, Milán, Riccardo Ricciardi, I, pp. 493-523 (p. 496).

85 Para la escultura en el soneto “De pura honestidad templo sagrado”, véase Daniel Weissbein, “*Ut sculptura poiesis* en Góngora”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13 (2010), pp. 105-142. Para el *paragone* en la obra de Góngora, remito al soneto “Del marqués de Santa Cruz”, donde desde el primer verso compara la caducidad de las esculturas de bronce (“no en bronce, que caducan, mortal mano / [...] / esculpirá tus hechos”) con la inmortalidad del pincel (“la inmortalidad el no cansado / pincel las logre” (66, vv. 1-5 y vv. 12-13).

86 Juan de Jáuregui, “Diálogo entre la Naturaleza y la dos artes, Pintura y Escultura”, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 268-281 (pp. 271-272, vv. 61 y 71).

87 Juan de Jáuregui, *ibidem*, p. 273, v. 104. Matas Caballero anota “colorir” (“según Corominas este italianismo se usó por primera vez en el *Polifemo* de Góngora” [p. 273, n. 102]), “Coregio” y “Ticiano”, pero no “süave”. Jáuregui alude al soneto al Greco de Góngora en sus octavas al retrato de Arias Montano, obra de Pacheco: “pues niegan líneas de pincel moderno” (p. 522, v. 30); pedestre imitación de “el pincel niega al mundo más süave” de Góngora. Para el *paragone* en la España de

La *morbidezza* de los paisajes y de los desnudos de Tiziano gozó de especial fama; aventajaba a todos los grandes de la profesión “especialmente en la pintura suave [*morbida pittura*], con fuerza y natural viveza”⁸⁸. Por no apartarme del contexto español, donde Tiziano era reverenciado por reyes, artistas y escritores, cito nada más el testimonio de Cassiano del Pozzo al visitar las bóvedas del Alcázar de Madrid y toparse con la *Diana y Acteón* del veneciano, hoy en día en la National Gallery of Scotland:

Una vez bajamos a las dichas bóvedas donde se encuentran algunas habitaciones [...]. En la primera de ellas hay un *Baño de Diana* con un grupo de ninfas desnudas en una fuente, que imita a un relieve de mármol de factura antigua [nótese el *paragone* inscrito en la propia pintura], con un paisaje muy hermoso, sobre todo por los árboles. Resulta increíble la suavidad [*morbidezza*] de aquellas figuras⁸⁹.

Dolce describe el mismo cuadro de la siguiente manera:

Se encuentra en el mismo cuadro una mancha de un paisaje [*macchia d'un paese*] de una calidad tal, que el verdadero no es tan verdadero⁹⁰.

Pero precisamente con Tiziano la *morbidezza* empieza a cobrar un sentido distinto, y de designar simplemente la suavidad de las medias tintas, sin excluir otros aspectos de la pintura como la “diligencia”⁹¹ y hasta el

Góngora, ver Karin Hellwig, “El parangón entre pintura y escultura”, *La literatura artística española del siglo XVII*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999, pp. 175-252. No se refiere en absoluto al concepto de *morbidezza* ni a la suavidad del pincel.

88 Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Peril Neri, 1677: “Il famosissimo Tiziano [...] si rese in breve a molti superiore nella professione, massime nella morbida pittura, con forza e natural vivezza” (p. 7).

89 Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi, trad. Ana Minguito, Madrid, Doce Calles, 2004, p. 258. El texto en italiano se encuentra en la p. 229.

90 Lodovico Dolce, “Carta de Lodovico Dolce a Alessandro Contarini”, en *Diálogo de la pintura*, pp. 233-236: “Trovassi ancora nel medesimo quadro una macchia d'un paese di qualità, che'l vero non è tanto vero” (p. 236). La verdad es mancha.

91 Giorgio Vasari, *Vite*: “Los paños, el cabello y las barbas fueron hechos y unidos con

“acabado”⁹², a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII —la época de Góngora y del Greco— el vocablo pasa a querer decir casi lo opuesto: “mancha”, “bosquejo”, “amago”; es decir, no cualquier tipo de “suavidad”, sino específicamente aquélla nacida de la *falta* de diligencia y acabado, la suavidad propia del borrón. Entonces ya no se habla solamente de “suavidad”, sino de la “*verdadera* suavidad”, entendiéndolo por ello la franqueza del golpe veneciano. Siguiendo a Vasari en la “Descripción de las obras de Tiziano”, ausente en la primera edición de las *Vidas* (1550) y añadida a regañadientes en la segunda (1568), aunque sin llamarla “Vida”, el zaragozano Martínez sitúa el punto de inflexión en torno a la pintura de Giorgione, el maestro del veneciano:

Este [Giorgione] fue el que puso *la verdadera manera de la morbidez* y unión y franqueza de obrar, desterrando la pigrizia [pereza] y sequedad de obrar de lo que antes se usaba⁹³.

Hay una suavidad falsa, la que se usaba “antes”, y la suavidad verdadera del golpe, la “franqueza de obrar” veneciana. Pero nótese lo que ha pasado. “Franqueza”, ‘liberalidad’, ‘generosidad’, ‘bizarría’, significa casi lo opuesto de “suavidad”, que equivale más bien a ‘delicadeza’, ‘blandura’. Así, al menos, *antes*. A partir de Giorgione y, todavía más con Tiziano, que es quien verdaderamente libera el pincel de la representación figurativa, la suavidad se reviste de *crudezza*, ‘falta de refinamiento’, ‘aspereza’, ‘brusquedad’. De este modo —dice Vasari acerca de Giorgione—, “comenzó a darle a sus obras más suavidad [*morbidezza*] y a mancharlas con tintas crudas y dulces [*macchiarle con le tinte crude e dolci*], según mostraba el vivo, sin dibujar”⁹⁴. La *morbidezza* continúa siendo dulce, pero ahora es

tanta *suavidad y diligencia* [i panni, i capelli, le barbe e ogni altro suo lavoro furono fatti e uniti con tanta morbidezza e diligenza]” (primera parte, p. 189). Lo mismo dice acerca de Domenico Puligo: “Muy dulce de colorido y *suavidad, y trabajada con gran diligencia* [Molto dolce di colorito e morbidezza, e lavorata con molta diligenza]” (Tercera parte, p. 103).

92 Giorgio Vasari, *ibidem*: “Cabellos tan hermosos de color y con *acabada pulcritud* desfilados y realizados [capelli sì leggiadri di colore e con finite pulitezza sfilati e condotti]” (Tercera parte, p. 18).

93 Jusepe Martínez, *op. cit.*, p. 230.

94 Giorgio Vasari, “Descrizione delle opere di Tiziano da Cadore”, *Vite*: “Cominciò

además una mancha cruda y sin contornos, “sin dibujar”. Un poco más y llegamos a aquella suavidad *ultrajante* de la *Fábula de Píramo y Tisbe* que ya he citado: “Ultraje mórbido hicieran / a los divinos desnudos” (317, vv. 75-76). De manera subrepticia, la *morbidezza* se convierte en *crudezza* ultrajante. También podríamos decir: el dulce encarnado de antes se convierte en auténtica carne e, incluso, en “desollado de color”⁹⁵. El desnudo cobra un espesor fenomenológico que lo despoja de divinidad⁹⁶.

Aunque el Greco admira el colorido y la *morbidezza* de Correggio por encima de los de cualquier otro pintor (con excepción de Tiziano, por supuesto), la única vez que usa la voz “suave” en sus apostillas lo hace en el

a dare alle sue opere più morbidezza [...] e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno” (Tercera parte, p. 806). El Greco subraya casi toda la página, y anota en el margen del párrafo que acabo de citar: “Si el alcansaba en lo que yo e visto en alguna pintura de Juan Belin de otra manera y posesion tenria los que estudian del natural que no los tiene”; es decir, ‘si él [Vasari] alcanzara a ver lo que yo he visto en alguna pintura de Giovanni Bellini, de otra manera juzgaría a los que estudian del natural, cosa que no hace’ (Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte*, p. 132).

95 Sergei Eisenstein, *El Greco, cineasta*, ed. François Albera, trad. Pablo García Canga, Barcelona, Intermedio, 2014, p. 116. Eisenstein tiene una aguda conciencia de la “suavidad” del Greco: “Las formas se disuelven, fundiéndose en lo informe. La roca pierde la dureza de sus contornos y la rigidez de la forma. No se desmigaja en pedrisca, sino que adquiere una fluidez untuosa” (pp. 29-30).

96 El espacio con el que cuento no me permite profundizar en la importancia de la “carne” en los estudios estéticos de corte fenomenológico de autores como Henri Maldiney (*Regard, parole, espace*), Gilles Deleuze (*Lógica de la sensación y Pintura: el concepto de diagrama*) y Georges Didi-Huberman (*Venus rajada, La pintura encarnada y La imagen abierta: motivos de la encarnación en las artes visuales*). Baste recordar la diferencia de significado entre *nude* (‘desnudo’) y *naked* (‘desnudo’), inexistente en español. El *nakedness*, la exposición casi pornográfica de la carne, va mucho más lejos que el pudoroso *nudeness* usualmente reservado a las artes plásticas. Mi tesis es que, a partir de la pintura de borrones de Tiziano, el arte cruza la frontera que separa el *nudeness* artístico del *nakedness* obsceno, el espesor fenomenológico de la carne. El “ultraje mórbido” de Góngora es un ejemplo claro del espesor de la carne tizianesco; no se trata ya del dulce “encarnado” de antes, sino de la crudeza de la “carne” del golpe veneciano. Para expresarme en los términos de Didi-Huberman, la belleza de Venus sufre una rajadura que la despoja de divinidad. Véase asimismo Enrica Cancelliere, “El ‘encarnado’ de Galatea”, en *El universo de Góngora: Orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 155-176. No menciona en ningún caso el concepto de *morbidezza*.

contexto de la perspectiva aérea, donde significa “indiscernible”. Sus palabras son éstas: “Nela nuestra vista tanto mas leyo están suaves que non se diszerne si non ay que la gran destanza”; ‘para nuestra vista, cuanto más lejos están, [más] suaves, que no se discierne si no hay más que gran distancia’⁹⁷. La redacción es confusa, pero se entiende: mientras más lejos están los objetos, más “suaves” se ven porque la distancia impide discernirlos con claridad. Marías y Bustamante, a quienes debemos la laboriosa transcripción de las apostillas del Greco, parafrasean: “Nuestra vista [ve que] las cosas cuanto más lejos se ven son más suaves, de forma que no se distinguen”⁹⁸. Las cosas lejanas —los llamados “lejos”— se ven suaves y las cosas suaves se ven lejanas. Da Vinci, que fue el inventor del concepto de perspectiva aérea, también emplea la voz “indiscernible”, pero cualificada por otra dos que harán historia: esbozo y *non finito*, ‘sin acabar’. He aquí su célebre frase:

El exceso de aire impide la claridad de la forma de los objetos, de manera que las partes minúsculas del cuerpo serán indiscernibles e irreconocibles [*indiscernibili e non conosciute*]. Por eso, pintor, harás las figuras solamente esbozadas y sin acabar [*accennate e non finite*]⁹⁹.

97 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, p. 232.

98 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *ibidem*, p. 120.

99 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. digital Angelo Borzelli <www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato>: “La molt’aria impedisce l’evidenza della forma d’essi obietti, onde le minute particole d’essi corpi saranno indiscernibili e non conosciute. Adunque tu, pittore, farai le piccole figure solamente accennate e non finite” (tercera parte, fragmento 511). La edición de Ángel González García, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2004 (5ª), contradice el original: “De cómo las figuras pequeñas han de ser necesariamente finitas” (p. 396). El texto de Da Vinci reza: “Che le figure piccole non debbono per ragione esser finite”, ‘que las figuras pequeñas por obligación no deben estar acabadas’. Para la estética del *non finito* en la pintura italiana, ver Paola Barocchi, “Finito e non-finito nella critica vasariana”, *Arte Antica e Moderna*, 1 (1958), pp. 221-235; Paula Carabell, “Finito and Non-Finito in Titian’s Last Paintings”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28 (1995), pp. 78-93; Augusto Gentili, “Tiziano e il non finito”, *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell’Arte e della Cultura*, II, 4 (1992), pp. 93-127; Augusto Gentili, “Problemi dell’ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso”, *Tiziano: L’ultimo atto*, ed. Lionello Puppi, Milán, Skira, 2009, pp. 135-143; Creighton E. Gilbert, “What is Expressed in Michelangelo’s ‘Non-Finito’”, *Artibus et Historiae*,

La pintura acaba de descubrir su vocación secreta: la perfección en lo *non-finito*.

El primer teórico español de la *morbidezza* en el sentido estricto de la palabra —formas esbozadas y sin acabar— es Carducho, quien despojando al término de toda noción de unión y lisura de colores —la *morbidezza* misma—, escribe:

Aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores [...] no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones¹⁰⁰.

El verdadero magisterio radica en la falta de magisterio del borrón.

Palomino es acaso más radical y luego de aclarar que la suavidad *no* es suave —“la suavidad [...] no consiste en lo liso y terso de ella”—, escribe¹⁰¹:

Velázquez, cuya pintura acredita este discurso [...] consiguió la morbidez, dulzura y suavidad, *sin la precisión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad, y magisterio*¹⁰².

Y acto seguido sentencia: “Ésa tiene la verdadera suavidad, aunque de cerca esté aborronada, golpeada y pastosa, como lo vemos en las cosas de Carreño, Velázquez y otros”¹⁰³. No se atreve a mencionar al Greco —excepto Góngora y Paravicino, casi nadie se atreve—, pero quien introdujo la “verdadera suavidad” en España fue él.

Entre los escritores áureos familiarizados con el término “suave”, en el sentido que acabo de explicar —“suavidad de mancha”¹⁰⁴, “mancha

XXIV, 48 (2003), pp. 57-64; y Alexander Nagel, “Leonardo and *sfumato*”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 24 (1993) pp. 7-20.

100 Vicente Carducho, *op. cit.*, pp. 266-267.

101 Antonio Palomino, *op. cit.*, II, p. 356. Todo el capítulo está dedicado a esclarecer la “suavidad de la pintura: en qué consiste”.

102 Antonio Palomino, *ibídem*, II, p. 356.

103 Antonio Palomino, *ibídem*, II, p. 357.

104 Giovanni Battista Volpato, *La verità pittoresca*, en Elia Bordinon Favero, *Giovanni Battista Volpato, critico e pittore*, Treviso, De’Longhi, 1994, pp. 407-431: “Sovezza [suavezza o soavezza] di macchia” (p. 422). Por *sovezza di macchia* o suavidad de

de artificio”¹⁰⁵, “mancha sin mancha”¹⁰⁶, “bella mancha”¹⁰⁷, “mancha con arte”¹⁰⁸, “mancha de luz”¹⁰⁹, etc.—, destaca Calderón, en su auto de *La sibila de Oriente*:

... este monte que es columna
dórica del firmamento;
más agradable a mi vista
que estos árboles compuestos
de fruta y flor; *más süave*
que las luces y bosquejos
de sus sombras en la fiesta
que hiere el sol más severo¹¹⁰;

y, por supuesto, Góngora, que ya antes había empleado el mismo sintagma en el *Polifemo*: “pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía” (*Polifemo*, vv. 251-252).

mancha, Volpato entiende la supresión de los contornos y del claroscuro caravaggesco: “La suavidad suya nace tanto de la práctica de manejar el pincel como de la composición de las tintas, siendo ésta enemiga de los términos, contornos, blancos y negros agudos [la morbidezza sua poi tanto nasce dalla pratica di maneggiare il pennello come da componimento delle tinte, essendo questa nemica de’ termini, contorni, bianchi e neri acutii]” (p. 426).

105 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 361 (vv. 6-7): “Giambatista Zelotti, tan digno autor, / tú también de gran mancha de artificio [gran machia d’artificio]”.

106 Marco Boschini, *ibidem*, p. 67 (vv. 23-27): “Una práctica / común en Venecia; digamos que confusa, / de esbozos y manchas, sin conclusión. / ¡Oh manchas sin mancha, antes bien esplendores, / que lucen más que cualquier luz! [Una pratica, che s’usa / far a Venezia; come a dir, confusa, / de abozzi e machie, senza conclusion. / Oh machie senza machia, anzi spendori, / che luse più de qual se sia lumiera!]”.

107 Carlo Ridolfi, *op. cit.*, p. 84: “Bella mancha, dejándonos el autor [Giorgione] la figura del ministro sin acabar [bella macchia, lasciandovi l’autore la figura del ministro non finite]”.

108 Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*: “Deste, pues, lunar del orbe, / si bien lunar con belleza; / desta, pues, mancha con arte” (Jornada 1, p. 859).

109 Fray Hortensio Paravicino, *La Gridonia*, p. 45, v. 204: “En zafir manchado a luces”. Repite la metáfora en el “Panegírico funeral”, *Sermones cortesanos*, p. 195: “Estrella que en eternidades manche hermosamente de luz la parte que le toca del cielo”.

110 Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*, Jornada 3, pp. 890-891.

En ambos casos, la suavidad es sinónimo de “bosquejo”¹¹¹. En cuanto a este concepto, no está de más citar las siguientes palabras del príncipe de Esquilache acerca de la pintura de borrones del Greco: “Que escriba a lo moderno le aconsejo / al que aplausos inútiles pretende, / y al Greco imite el hórrido bosquejo: / que el uso ahora estas durezas vende”¹¹². Tiene razón en comparar la *maniera* moderna de Góngora con los horribles bosquejos del Greco, pero se equivoca en llamarlos “duros”: son suaves; la suavidad bosqueja¹¹³.

En lugar de “suave”, Calderón emplea otras veces el adjetivo “sutil”, que, sin ser un término técnico como el primero, a veces tiene el mismo significado. Así, por ejemplo, en la larga descripción del paisaje —pintura de borrones— de *El príncipe constante*:

No pudo la vista absorta
determinarse a decir
si eran naos o si eran rocas,
porque como en los matices
sutiles pinceles logran
unos visos, unos lejos,
que en perspectiva dudosa

111 Para el significado de la voz “bosquejo” en el *Polifemo*, ver Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1990, pp. 97-104: “El ‘bosquejo colorido’ del que habla Góngora podría referirse a la técnica de Tiziano” (p. 102). Sin duda es así; se refiere a la pintura de borrones de artistas como Tiziano, el Greco y Jacopo Bassano. Para la relación del “pincel de la fantasía” con la “flecha de Amor” en el mismo poema, véase José María Pozuelo Yvancos, “La *Fábula de Polifemo y Galatea* como poema narrativo”, en *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 25-40 (pp. 38-39). Ninguno de los dos críticos para mientes en el tecnicismo “süave”.

112 Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Amberes, Baltasar Moreto, 1663, p. 203.

113 Comparar con Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, pról. Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2001, que incurre en el mismo prejuicio: “Es duro [el Greco], desabrido, extravagante” (t. 5, p. 5); “su colorido duro y extraño” (t. 5, p. 7). Corrige Góngora a contracorriente de todos: “Es *süave, sabroso, extravagante*”, “su colorido *süave y extraño*”.

parecen montes tal vez,
y tal, ciudades famosas,
—porque la distancia siempre
monstruos imposibles forma—
así en países [paisajes] azules
hicieron luces y sombras,
confundiendo mar y cielo
con las nubes y las ondas,
mil engaños a la vista;
pues hasta entonces curiosa
solo percibió los bultos
y no distinguió las formas¹¹⁴.

Percepción sin distinción, la sutileza del pincel oscila entre la *forma formata* y la *forma formans*, entre la figura y el figural. Pero nótese la contradicción interna de la *maniera* jesuítica calderoniana: apenas toca la sintaxis, como si la andadura del verso tuviera poco que ver con la pintura de borrones que tan aptamente describe. Las “naos” (‘naves’) se confunden con rocas y los montes con ciudades, pero la lengua de Calderón se mantiene estoica en la orilla, “determinada a decir”. Góngora corrige ese exceso de “determinación” —la lengua por encima del borrón— mediante el hipérbaton, que le permitirá no solo describir la *morbidezza* del Greco, sino ponerla en práctica.

3. LA SUAVIDAD DE GÓNGORA

Si ahora nos acercamos al verso de Góngora en toda su *suauidad*, es decir, como borrón y no solo como palabra, en lo que tiene de bulto y no solo en lo que tiene de forma, quizá lo entendamos mejor:

El pincel niega al mundo más süave.

114 Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Mundo Nuevo, 2000, Jornada 1, vv. 232-250; con buena introducción y notas.

¿Qué *susurra* este verso¹¹⁵? No pregunto qué significa, sino ¿qué *bosqueja*? Bosqueja que la muerte del Greco niega al mundo el pincel más borroso que ha existido. Ante todo, el soneto es un duelo por los suaves *borrones* del Greco, un monumento funerario a la mancha. Pero en nombre de esos mismos borrones, bosqueja también lo contrario: que el pincel del Greco niega la suavidad del mundo.

Se me objetará que el poema no dice eso. Pregunto: ¿No *significa* eso o no lo *dice*? Porque el verso podrá significar, en efecto, ‘la dura llave del sepulcro niega al mundo el pincel más suave’, pero el hipérbaton que el lector tiene ante los ojos dice exactamente lo contrario:

El pincel niega al mundo más süave;

o incluso:

... dura llave,
el pincel niega al mundo más suave;

como si la llave y el pincel fueran uno solo y no, según determina el orden sintáctico, sujeto (la llave) y objeto (el pincel). El verso *significa* —orden gramatical de los significados— que la llave niega el pincel, mientras que el hipérbaton *dice* —orden plástico de los significantes— que la llave y el pincel niegan al mundo. El sentido último del poema se juega entre el orden gramatical de los significados y el orden plástico de los significantes o, si se quiere, entre “leer” y “ver”.

La pregunta es, entonces, si vamos a leer a Góngora desde el hipérbaton o por encima de él; si vamos a leer a Góngora sólo de acuerdo al orden sintáctico del español, primero el sujeto, luego el verbo y finalmente el predicado, o si lo vamos a leer también de acuerdo al orden espacial del hipérbaton, donde el objeto “pincel” se convierte en el sujeto de la negación mientras que el mundo se convierte en el objeto negado, con el sintagma adjetival “más süave” flotando indeciso al final del verso, sin que

115 Entiendo por “susurro”, con Roland Barthes, “ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido”. Ver al respecto “El susurro de la lengua”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 115-119 (pp. 117-118).

sepamos con exactitud, como ya vieron Foster y Ramos (ver más arriba, párrafo 2), si califica a “píncel”, con el que mantiene una dependencia sintáctica a distancia, o a “mundo”, el término inmediatamente adyacente. El orden adyacente del hipérbaton *dice* “mundo más suave”, así que lo más normal es que todos entendamos inicialmente que se refiere a “mundo”, como creyó todavía a finales del siglo XIX Casal y Amenedo¹¹⁶.

Este sencillo hecho —que el hipérbaton *también* escribe— pone de manifiesto un aspecto fundamental de la sintaxis de Góngora; a saber, que la función del hipérbaton no consiste simplemente en alterar el orden sintáctico de la frase. Tampoco se trata de “un instrumento expresivo de valor estilístico” que aquí y allá “facilita un donaire” o “hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra”, como entiende Alonso¹¹⁷. La función primordial del hipérbaton, como ha demostrado de manera ejemplar Ly, es *producir nuevos efectos de sentido* de acuerdo a un orden espacial y no gramatical; un orden, dice Ly, “analógico”, “mimético” o “figurativo”, en vez de estrictamente lógico y reflexivo¹¹⁸. Como el parén-

116 Ramón Casal y Amenedo, *Ejercicios de análisis literarios*, La Coruña, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1883 (2ª): “Tampoco es tarea fácil alcanzar lo que Góngora quiso decir con el epíteto ‘dura llave’ aplicado al sepulcro de mármol que encerraba los restos de un notable artista, así como tampoco entender aquello de que la ‘forma elegante’ de dicho sepulcro ‘niega el píncel *al mundo más suave*’” (p. 98).

117 Dámaso Alonso, *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 225 y 202.

118 Nadine Ly, “El orden de las palabras: orden lógico y orden analógico (La sintaxis figurativa de las *Soledades*)”, *Bulletin Hispanique*, CI, 1 (1999), pp. 219-246. Comparto su tesis de que la sintaxis de Góngora representa un esfuerzo sin precedentes en las letras españolas por liberar la lengua de “la ‘esclavitud’ de las formas gramaticales y de la linealidad discursiva” (p. 233). También hago mía su definición de “orden analógico” (orden análogo al desorden del mundo), que coincide con la idea de Dolce, Boschini y otros teóricos de la pintura de borrones, de que el pintor no imita las formas de la naturaleza, sino sus manchas. Sin referirse a la pintura de borrones, lo que quiere decir Ly es que la sintaxis de Góngora es “análoga” a los borrones de la naturaleza. La figurabilidad de la sintaxis es lo mismo que la deformación de la figura. En la misma dirección de Ly, véase Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin Hispanique*, CXII, 1 (2010), pp. 169-217; y *Góngora o la invención de una lengua*, pp. 296-301. No he tenido acceso a la tesis de Ana Cristina López Viñuela, *El hipérbaton en Góngora*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, que seguramente aportará datos de interés.

tesis, que es un tipo específico de trasposición, el hipérbaton designa *otra frase dentro de la frase*. Sin destruir del todo la frase primera —sin destruir del todo el lenguaje discursivo—, reordena sus partes de modo que susurre otra cosa. A ello se refería Machado cuando exclama en un elogio nada común en él que el soneto al Greco de Góngora “es quizá lo más sabio de lengua de la poesía española. La palabra pinta y la sintaxis dibuja; ¡ah maravilla!”¹¹⁹. Imitando el “pincel süave” del Greco, *el hipérbaton también dibuja*; no es un error a evitar sino otro saber de lengua.

Siguiendo las conclusiones de Foucault acerca del hipérbaton en la traducción de la *Eneida* de Virgilio por Klossowski —“Sangran las palabras” —, yo diría, entonces, que la lengua de Góngora se deja entender de dos modos distintos¹²⁰. Una sería la palabra entendida como unidad lingüística y otra muy diferente la palabra entendida “como hecho de yuxtaposición y de sucesión”¹²¹, como “sitio verbal”¹²². La poética del hipérbaton es una poética del sitio verbal¹²³. No importa tanto lo que significa el verso desde el punto de vista lingüístico cuanto lo que dicen las palabras *una al lado de la otra*, según el puesto que ocupan en la frase y no según su sentido gramatical.

Si leemos el verso de Góngora desde esta perspectiva, como hecho de yuxtaposición y de sucesión, y no como hecho lingüístico, en su orden figurativo y no solo en su orden lógico, comprobaremos que “bosqueja” cuatro constituyentes sintácticos:

1. *Dura llave el pincel* (vv. 2-3). El pincel es llave. Opuestos en el orden gramatical, la llave y el pincel son ahora sinónimos y homófonos: ‘llavEL pincEL’.

119 Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1980, p. 317.

120 Michel Foucault, “Sangran las palabras” (1964), en *Obras esenciales*, trad. Miguel Morey, Julia Varela y otros, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 249-252.

121 Michel Foucault, *ibidem*, p. 249.

122 Michel Foucault, *ibidem*, p. 250.

123 No digo nada que no haya intuido Jorge Guillén en su finísimo “Góngora”, en *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 31-71: “Los quiebros antinaturales del hipérbaton interponen una violencia, o lo que igual, una tensión. Esa tensión adquiere valores expresivos. Cada palabra, *en virtud de su ‘lugar’* —puntos que descansan sobre ella y puntos sobre los que ella descansa—, da un rendimiento a la vez constructivo y expresivo” (p. 39).

2. *El pincel niega* (v. 3). El pincel del Greco no “da” (como dice el verso inmediatamente siguiente), sino que, como corresponde a una dura llave, niega, cierra la puerta de la visión.

3. *Niega al mundo* (v. 3). No imita al mundo, sino que lo niega, pronunciado, encima, ‘llavEL pincEL negAL’, como si el sonido de las palabras borrara la diferencia semántica que las separa, o como si la presión del figural quisiera convertir el lenguaje en una sopa de letras.

4. *Mundo más suave* (v. 3). Pronunciado ‘MUNdoMÁSSÚA’. La llave-pincel niega la suavidad del mundo, sin que sepamos bien qué significa “süave” en este constituyente. ¿Niega la “dulzura” del mundo? ¿La “dulzonería” del mundo? El Greco tenía fama de “desabrido y arrojado”¹²⁴; no sería inverosímil concluir que su pincel niega la suavidad dulzona del mundo.

Nótese, por otro lado, que el verbo “negar”, ya sea que el mundo niegue la suavidad del Greco, o que el Greco niegue la suavidad del mundo, no es la única negativa del poema. También tenemos la condicional “si no” en el v. 11: “Luces si NO sombras”; la concesiva “a pesar de” en los vv. 12-13: “a pesar de su dureza, / lágrimas”; y las voces “peregrino” (v. 1), “liNO” (v. 4), “NOmbre” (v. 5), “diNO” (v. 5) y “camiNO” (v. 8), repartidas a lo largo de los dos primeros cuartetos.

“Negar” es asimismo una de las voces más frecuentes de la poesía de Góngora. Tanto es así que Alonso no duda en recoger el reflexivo “negarse” en su “Lista de palabras afectadas según censuras y parodias del siglo XVII”¹²⁵, junto con otros gongorismos como “errante”¹²⁶, “desvanecerse”¹²⁷, “disolver”¹²⁸, “neutralidad”¹²⁹ y el inverosímil “poco, mucho”¹³⁰, todos los cuales apuntan de manera inequívoca al “eclipse”¹³¹ de la representación. Menciono nada más tres ejemplos particularmente

124 José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006: “El grande estudio que en la anatomía hizo [el Greco] le obligó a seguir el camino tan desabrido y arrojado” (p. 7).

125 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 111.

126 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

127 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 106.

128 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

129 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 111.

130 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 113.

131 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

machacones: “Niego estos quicios, niego la cultura” (274, v. 26); “gozando lo que se niega, / negándose lo que goza” (*Firmezas*, vv. 788-789); y “o todo me negó a mí, / o todo me negué yo” (328, vv. 32-33), este último muy parecido al hipérbaton sobre el que gira el soneto al Greco (‘o todo negó al Greco, o todo lo negó él’).

¿Qué significa esta “afectación”? ¿Cómo entender la negatividad gongorina? ¿Es porque el llamado “culteranismo” en realidad niega la cultura, como dice textualmente el verso que acabo de citar? (“niego la cultura”). ¿Porque la negación aviva el goce? (“gozando lo que se niega”). ¿Por cansancio del “yo” y anhelo de *aniquilatio* mística? (“todo me negué yo”). Sin duda, las tres cosas. Contra la Vulgata, Góngora no es un poeta “culterano” sino profundamente anticulterano (niega el valor edificante de la cultura mediante el garabato figural); goza la negación del objeto; y finalmente, goza negándose a sí mismo como sujeto. Innegable es sólo una cosa: el carácter apofático de su lengua (del griego ἀποφάναι, ‘decir no’, ‘negar’). No escribe sino que escribe que no escribe; goza escribiendo de la peor manera posible (siempre la lógica de lo peor), como si cada palabra, y cada sílaba de cada palabra (“OH peregrINO” [v. 1]), estuviesen en guerra consigo mismas y solo quisieran morir / de gusto¹³².

Al lector no se le escapará la profunda relación de esta *petite mort* lingüística —la contradicción permanente de la lengua de Góngora— con la muerte mística de una Santa Teresa o de un San Juan de la Cruz. No insisto en ello porque no es el lugar y porque ya lo ha hecho, de otro modo y con otros modos, Baena en distintos estudios¹³³. En cambio, sí quisiera subrayar el parecido con el apofatismo del Greco, ese pintor “que no quiere ser pintor”, según el afortunado verso de Torre Farfán:

132 Para un primer acercamiento al tema, ver Humberto Huergo Cardoso, “Afasia y negación en las *Soledades* de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 3 (2004), pp. 317-334.

133 Julio Baena, *Quehaceres de Góngora*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, pp. 153, 163 y *passim*; y “Sense and Equivalence in Góngora and the Spanish Mystics: A Credit Crisis”, *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, ed. Anthony Cascardi and Leah Middlebrook, Nashville, Tennessee, Vandervilt UP, 2012, pp. 273-286.

La manera parece del Griego o yo no entiendo de pintura; y a fe que lo borrado tiene arte, porque de cerca es nada y de lejos tampoco¹³⁴.

Y acto seguido cita los versos que acabo de mencionar:

Un pintor quiero pintar
que no quiere ser pintor;
sobran los colores, pero
le falta la emprimación.
[...]
Fantasías pinta a oscuras
allá en su imaginación,
que quiere imitar a Oriente
pero quédase en su horror.
Dibujó su vanidad
Ovenio con un carbón,
y a bosquejo tan en sombras
tan oscuras tintas dio¹³⁵.

Como a Torre Farfán le resulta inconcebible que lo borrado tenga arte, según es, en efecto, el caso, el poema es un “vejamen”; pero de todos modos su autor tiene razón: el Greco (en realidad su discípulo Pedro de Orrente, que es el misterioso pintor aludido en el poema) no quiere pintar. Más bien quiere no-pintar, pintar el “no”, haciendo alarde de un saber que no sabe que conjuga la *via negationis* de la *Jerarquía celeste* de Pseudo Dionisio Areopagita, libro que figura en el inventario de 1614 de su biblioteca, con el estudio sin estudio de la estética veneciana¹³⁶. “Para venir a lo que

134 Fernando de la Torre Farfán, *Templo panegírico*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663, f. 201v.

135 Fernando de la Torre Farfán, *ibidem*, f. 201v.

136 Para la biblioteca del Greco, véanse Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*: “Mundo aparte [...] es el de los libros de Pseudo Diosisio Areopagita, de quien el Greco poseía su *De coelesti hierarchia*” (p. 152). El inventario de 1614 se reproduce en las pp. 221-222: “San diosisio de Celesti yerarquia” (p. 221). Ver igualmente *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 54 y 210-211. El texto, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. Teodoro H. Martín-Lunas, trad. Olegario González de Cardenal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, habla por sí solo:

no sabes, / has de ir por donde no sabes. / Para venir a lo que no eres, / has de ir por donde no eres”¹³⁷. Ni Góngora ni el Greco estudian sólo para “saber”. Estudian, más bien, para *releva*r el saber (*Aufheben*) mediante la forma sin forma del borrón. Esto es importante. La cuestión no es el simple saber o la simple forma, pero tampoco la simple ignorancia o la simple deformidad. La cuestión es el saber sin saber productor de formas sin forma, sin que acabemos nunca de comprender el abismo de ese “sin” que no es ni mucho ni poco, sino, como las palabras primitivas estudiadas por Freud, “mucho poco”¹³⁸:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el sol y la distancia niega (*Sol.* 1, vv. 194-196).

No seamos ingenuos. Que el adjetivo “poco” se refiera en realidad al pequeño mirador desde el cual el peregrino y su anfitrión contemplan la vista que se extiende a sus pies y “mucho” a la amplitud de ésta (si un pequeño punto les despliega un amplio paisaje) no elimina de ninguna

“La teología se vale de imágenes poéticas al estudiar estas inteligencias que carecen de figuras” (p. 122); “la revelación divina se presenta de dos maneras. Una procede naturalmente por medio de imágenes semejantes a lo que significan. La otra emplea figuras desemejantes hasta la total desigualdad y el absurdo” (p. 125). El Greco y Góngora se valen de imágenes desemejantes, esto es, imágenes poéticas semejantes al figural angélico.

137 San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (2ª), p. 290.

138 Ver Sigmund Freud, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, en *Obras completas*, ed. James Strachey con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2012 (11ª), XI, pp. 143-153: “El inglés dice todavía hoy, para expresar ‘sin’, *without*, o sea *consin*, y lo mismo hace el prusiano oriental (*mitohne*). Además, *with*, que hoy correponde al alemán *mit* (‘con’), quería decir en su origen tanto ‘con’ como ‘sin’, como todavía se discierne en *withdraw* (‘retirar’) y *withhold* (‘sustraer’). Discernimos el mismo cambio en el alemán *wider* (‘contra’) y *wieder* (‘junto con’) (p. 152)”. A un tiempo culta y salvaje, la lengua de Góngora es un esfuerzo por recuperar el sentido antitético de las palabras primitivas. Se niega a escoger entre “sí” y “no”, prefiriendo siempre una especie de “consin” (with-out) a un tiempo afirmativo y negativo. Ridiculizado por los primeros lectores de las *Soledades*, el sintagma “poco-mucho” es el equivalente del “consin” freudiano.

manera la incoherencia del hipérbaton “si mucho poco mapa les despliega mucho”; simplemente se añade a ella. El orden lógico de los significados no elimina el orden espacial de los significantes. Más aún, el orden del significado resulta a menudo inferior al orden de los significantes, que liberados del yugo gramatical “bosquejan” mucho más de lo que significan; “ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad”¹³⁹. El “amago” no sólo apunta, sino que ejecuta plenamente. Es por eso que las paráfrasis y las traducciones de Góngora resultan tan decepcionantes¹⁴⁰. El sentido sin el contrasentido del hipérbaton; el significado sin la negativa del amago; el “sol sin eclipses” que diría Gracián¹⁴¹, despojan las razones de “secreto vigor”. Como en la pintura de borrones, el vigor de la palabra radica en el eclipse de la significación. El siguiente pasaje del *Cannocchiale* de Tesaurò, la piedra de Rosetta de la agudeza barroca, pone de manifiesto la relación de lo no-dicho (la palabra gongorina) con lo no-pintado (la pintura de borrones del Greco):

La agudeza vocal es una imagen sensible del arquetipo, gozando también la oreja de sus pinturas, que tienen el sonido por colores y por pincel la lengua. *Pero imagen esbozada más bien que acabada [immagine abbozzata più tosto che finita]; donde el ingenio entiende más de lo que la lengua dice y el concepto suple donde falta la voz. Y*

139 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 156: “Sujétansele todos sin advertir el cómo, reconociendo el secreto vigor de la connatural autoridad [...] porque ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad”. El vigor descansa en el amago, no en la prolijidad.

140 La mejor crítica que conozco de la costumbre de parafrasear a Góngora como si el sentido de la lengua fuese comunicativo la ha firmado Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'esthétique comme science intuitive*, trad. Yamina Oudaï Celso, París, Mimésis, 2016, pp. 186-187: “Hay que llevar a cabo una inspección del texto [las *Soledades*] que tenga en cuenta su resistencia a la paráfrasis” (p. 186).

141 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 38: “¿Quién es el sol sin eclipses, el diamante sin raza, la reina de lo florido sin espinas?”. La pregunta que se hace es: ¿qué sería la positividad de la forma sin el figural que la desfigure? ¿Qué sería la forma sin la potencia negativa de lo informe? ¿Qué sería la belleza proverbial de la rosa sin la fealdad de las espinas? Y la respuesta es siempre desconcertante: la belleza de la rosa radica en la fealdad de las espinas que al mismo tiempo niegan tal belleza y la afirman más allá de la perfección orgánica. En otras palabras, aunque la belleza no radica sólo en la negatividad, tampoco hay belleza sin negatividad.

a la inversa, en los dichos demasiado claros el ingenio pierde su luminosidad, así como las estrellas que centellean en la oscuridad se apagan con las luces¹⁴².

La agudeza es imagen, pero esbozada e inacabada: palabra-borrón. De lo contrario, la oreja no gozaría. La oreja sólo goza (“godendo ancora l’orecchio”) con la falta de voz, negativamente. La propedéutica barroca es ésta: “Más es la mitad que el todo” (Gracián)¹⁴³; más persuade lo que se percibe menos (Paravicino)¹⁴⁴; y “sus borrones valen más que lo muy acabado de otros” (Pacheco)¹⁴⁵. Sea en pintura, sea en poesía, el sentido cae del lado de la negación. *Ut pictura poesis* no siempre quiere decir “como la pintura, la poesía”. A veces quiere decir también —y la clásica definición de Horacio así lo declara— “como la no-pintura, así la no-poesía”¹⁴⁶. La *falta* de sentido

142 Emanuele Tesauro, *Anteojos de larga vista*, trad. Fray Miguel de Sequeyros, Madrid, Antonio Marín, 1741, I, p. 15. He modificado ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que reza: “L’arguzia vocale è una sensibile immagine dell’archetipa: godendo ancora l’orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori e per pennello la lingua. Ma immagine abbozzata più tosto che finita, dove l’ingegno intende più che la lingua non parla e il concetto supplisce dove manca la voce. Et per contrario, ne’ detti troppo chiari l’arguzia perde il suo lume, siccome le stele nella oscurità lampeggiano si smorzano con la luce”. Ver Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, ed. de August Buck, Berlín, Gehlen, 1968, p. 17.

143 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 7.

144 Fray Hortensio Paravicino, *La Gridonia*: “Me ha persuadido más / lo que he percibido menos” (p. 46, vv. 270-271).

145 Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 415. Alude al pintor veneciano Jacopo Bassano, artista ponderado por el Greco.

146 El texto *completo* de Horacio (casi nunca se lo cita completo), *Epístolas. Arte poética*, ed. y trad. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, reza: “Como la pintura, la poesía: la habrá que te captive más, cuando más te acerques [*si propius*], y otra cuando más lejos te retires [*si longius*]. / Una gusta de la penumbra [*obscurum*], otra querrá ser vista a plena luz [*sub luce*]” (pp. 219-220). Hay dos clases de pintura y de poesía: una clara y otra oscura, aquélla para ser vista de cerca (*akribeia*) y ésta para ser vista de lejos (*skiagrafia*). Los siglos XVI y XVII llaman a la pintura que solo se ve de lejos “pintura de borrones”. Ver nada más, entre decenas de ejemplos, Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), ed. Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955: “Él pintó los lejos, yo los cercas; él la sombra, yo las figuras” (I, p. 189); y fray Juan de Santa María, *República y policía cristiana* (1615), ed. crítica

del hipérbaton esboza un segundo sentido más rico en matices que la mera lingüística. *Táxis átaktos*, ‘orden desordenado’ (pseudo-Longino)¹⁴⁷; “decir a pedazos” (Paravicino)¹⁴⁸; “hablar desunido” (Tasso)¹⁴⁹; el hipérbaton es al lenguaje lo que el borrón a la pintura, el “golpe” negativo de la pluma mediante el cual el sentido persuade más porque se percibe menos. Este poco-mucho, esta suma de cantidades negativas es el verdadero goce de Góngora, y si me apuran, de todo el Barroco: trabajar para ser pobre (Pacheco) y nunca y bajo ningún concepto para ser rico. Barroco de la pobreza y no Barroco de la ostentación, que en sí misma también está obligada a desplegarse y replegarse al mismo tiempo, “de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos todo sea uno”¹⁵⁰. No hay un simple “levantar” del sentido, como no hay tampoco una visión sin ceguera. Antes, el despliegue ostentoso del sentido coincide puntualmente con el bajar los ojos de la ceguera.

Julie Fargeadou, París, L’Université Paris-Saclay, 2016: “Como pintura de mano del Griego, que puesta en alto y mirada de lejos, parece muy bien y representa mucho, pero de cerca todo es rayas y borrones” (p. 29). La inmensa mayoría de los estudios “visuales” solo se ocupan de la relación positiva de la pintura de cerca con la poesía clara (la figura), olvidándose de que también existe la relación negativa de la pintura de borrones con la poesía oscura (el figural).

- 147 “Longino”, *Sobre lo sublime*, ed. y trad. José García López, primera reimpresión, Madrid, Gredos, 1996: “Para él el orden comprende un cierto desorden [*táxis átaktos*] y, a su vez, el desorden un cierto orden” (20, 3). *Táxis átaktos* es la definición misma del hipérbaton gongorino.
- 148 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*: “El calor del decir me empeñó a pedazos” (p. 111). El “calor” de la pulsión despedaza el lenguaje comunicativo.
- 149 Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1995: “No sé si Vuesa Merced habrá notado una imperfección [*imperfezione*] de mi estilo. La imperfección es ésta: yo uso con frecuencia el hablar desunido [*il parlare disgiunto*], es decir, aquel que se liga más por la unión y dependencia de los sentidos [*I’ unione e dipendenza de’ sensi*], que por la cópula u otra conjunción de palabras [*per copula o altra congiunzione di parole*]. La imperfección está a la vista, pero muchas veces tiene aspecto de virtud, y a veces virtud portadora de grandeza” (pp. 223-224). La lengua se liga más por la mutua dependencia de las pulsiones que por la conjunción gramatical. Esta imperfección aporta más grandeza que la misma perfección. Para la relación del hablar desunido de Tasso con la pintura de borrones de Tiziano, ver el excelente estudio de Andrea Emiliani, “Torquato Tasso: tra parlare disgiunto e dipendenza di sensi. Un modello didattico per la comprensione dell’ultima stagione di Tiziano”, en *Tiziano: L’ultimo atto*, pp. 69-75.
- 150 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 94.

La palabra como hecho de yuxtaposición y de sucesión —el hipérbaton— guarda una estrecha relación con la *Verdichtung* freudiana, la ‘condensación’, “una imagen de acumulación [*Sammelbild*] dotada de rasgos contradictorios” que produce “cómicamente y raras creaciones léxicas”, como *norekdal* (de Nora y Ekdal, dos personajes de sendas obras de Ibsen) o *Maistollmützt* (de *mais*, ‘maíz’, *toll*, ‘loco’, *mannstoll*, ‘ninfómana’ y *Olmützt*, ciudad de Moravia)¹⁵¹.

El hipérbaton gongorino es una especie de *Maistollmützt*, un “engendro [*Ungetüm*, ‘monstruo’]”, dice Freud, compuesto de constituyentes sintácticos que, como los radicales libres, se aparean entre sí casi con total independencia del orden discursivo¹⁵². “El pincel niega al mundo más süave” sería uno de estos “engendros”, una *Sammelbild*. Pero si se lee el poema con “descuido cuidadoso”¹⁵³, es decir, atento no solo a lo que significan sus palabras, sino también a lo que emborronan sus deslices (*Versprechen*), asoman varios otros¹⁵⁴:

1. *Peregrino de pórvido* (vv. 1-2), como si el sintagma adjetival “de pórvido” modificase a “peregrino” y no al sepulcro, homófonos, además, ‘PEREGRINO’ y ‘PORFIDO’.

2. *De pórvido luciente dura* (v. 2), del verbo ‘durar’.

151 Sigmund Freud, *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991 (4ª), IV, pp. 300 y 302. Los ejemplos de *norekdal* y *Maistollmützt* se encuentran en la p. 303.

152 Sigmund Freud, *ibidem*, p. 303.

153 Para el “descuido cuidadoso”, véase, entre otros, Lope de Vega, *op. cit.*: “Con un descuido en el mayor cuidado / habla Lucinda” (son. 127, vv. 12-13); y Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002: “Pendían sus peinadas hebras por las espaldas con cierto descuido cuidadoso” (p. 76.). El cuidado cuidadoso (la figura) no es suficiente; para ser verdaderamente cuidadoso hace falta una dosis de descuido (el figurado). El “descuido” es tanto la condición de posibilidad como de imposibilidad del sentido.

154 Para la poética del desliz, véase, además del famoso desliz freudiano, Baltasar Gracián, *op. cit.*: “permitirse algún venial desliz” (pp. 38 y 169); “cortesano desliz” (p. 61); “saber usar del desliz” (p. 166); y el estudio clásico de Blanca Perinián, “Lenguaje agudo entre Gracián y Freud”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lenguaje-agudo-entre-gracian-y-freud--0/html/e4cddac4-1040-4b87-a1fd-c48c7758c5bb_6.html>. El concepto de “figuralidad” (*figuralität*) que emplea Perinián tiene numerosos puntos de contacto con la estética del borrón.

3. *Dura llave* (v. 2), del adjetivo ‘duro’. Una misma palabra puede cumplir distintas funciones gramaticales dependiendo del sitio verbal que ocupe.

4. *La Fama cabe el campo ilustra* (vv. 6-7), pronunciado ‘CABelCAMpo’. ¿La Fama cabe *en* el campo, del verbo ‘caber’? ¿La Fama *junto al* campo, de la preposición ‘cabe’? ¿La Fama cabe el campo *ilustra*, del verbo ‘ilustrar’?

5. *El campo ilustra ese mármol* (v. 7). ¿El nombre del Greco ilustra el *campo* o el campo *ilustra* el mármol? El soneto *significa* lo primero, pero *dice* lo segundo.

6. *Ese mármol grave* (v. 7), del adjetivo ‘grave’, ‘severo’, ‘serio’.

7. *Ese mármol grabe* (v. 7), del verbo ‘grabar’, ‘cincelar’, ‘esculpir’, perfectamente compatible con “mármol”, sobre todo en un soneto titulado “*Inscripción al sepulcro de Domingo Greco*”.

8. *Grave venérale* (vv. 7-8), pronunciado ‘graVEVE’, aliteración lindante con la cacofonía.

9. *Heredó naturaleza arte* (vv. 9-10). ¿Heredó naturaleza arte o heredó arte naturaleza? Lo normal sería que el arte fuese el heredero de la naturaleza. Pero la “hipérbol” de Góngora —decir más allá del decir—, afirma lo contrario: que la naturaleza es heredera del arte del Greco, y el arcoiris, el sol y la noche, herederos de sus colores, luces y sombras.

10. *Arte y el arte* (v. 10), anadiplosis que redobla el valor de la pintura por encima de la naturaleza que la imita, como indica bien Marras¹⁵⁵.

11. *El arte estudio* (v. 10), ¿del sustantivo ‘estudio’ o del verbo ‘estudiar’? ¿El arte “estudio”, en primera persona del presente, o el arte “estudió”, en tercera persona del pretérito? ¿“*Heredó naturaleza / arte, y el arte estudio*”?

12. Lágrimas beba y cuantos suda olores (v. 13), pronunciado ‘cuantOSSU’. ¿‘Cuantos suda’ o ‘cuanto suda’? ¿Lágrimas beba y [beba] cuantos olores suda? La elipsis embebe el beber.

Lo que quiero decir con estas *agudezas*, en el sentido ya explicado por Tesauro—un borrón que hace gozar la oreja—, es: si es cierto que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, como ha iluminado decisivamente Freud en *La interpretación de los sueños*, no es menos cierto que el lenguaje poético está estructurado como el inconsciente. Se podría decir

155 Gianna Carla Marras, *op. cit.*: “L’anadiplosi insiste sul termino arte” (p. 169).

que la lengua de Góngora, o como sería mejor llamarla, su “lalengua” *sueña*¹⁵⁶; “la oración se distrae”, como expresa bellamente Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso¹⁵⁷. Rosales lo ha expresado de manera insuperable: “Una palabra alucinada por la sintaxis”¹⁵⁸. El hipérbaton es el sueño de la sintaxis. “Número y confusión” (*Sol.* 2, v. 806), totalidad y fragmento (“hecho pedazos, pero siempre entero” [331, v. 8]), visión y ceguera (“no vimos, cuando / en la ribera vimos” [*Sol.* 2, vv. 507-508]), lalengua gongorina se debate sin cesar entre dos dominios de significación, uno simbólico y otro semiótico (Kristeva), aquél con “forma elegante” (v. 1) y éste con forma “süave” (v. 3), “lisonja si confusa, regulada / su orden de la vista”

156 Jacques Lacan, *Aun*, ed. Jacques-Alain Miller, trads. Diana Rabinovich, Delont-Mauri y Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 1981: “Lalengua [*lalangue*] sirve para otras cosas muy diferentes de la comunicación. Nos lo ha demostrado la experiencia del inconsciente, en cuanto está hecho de lalengua, esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna” (p. 166). Y más adelante: “El lenguaje [*langage*] sin duda está hecho de lalengua [*lalangue*]. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje” (p. 167). Causa material del goce, lalengua de Góngora rebasa la función comunicativa del lenguaje y las elucubraciones lingüísticas que puedan hacerse sobre ella. Un ejemplo claro de lalengua lacaniana sería el “no sé qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz. Todo lo que quiere decir Lacan es que el inconsciente no habla, sino que balbucea, y que todo lenguaje porta la semilla de ese balbuceo. “El lenguaje sin duda está hecho de lalengua”, es decir, el lenguaje comunicativo sin duda rebasa la función meramente comunicativa. La agudeza barroca es una retórica extremadamente refinada de los mecanismos expresivos de lalengua, no sólo del lenguaje. Por esta razón Lacan no tiene empacho en colocarse “más bien del lado del barroco” (*op. cit.*, p. 130).

157 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 331.

158 Luis Rosales, “La imaginación configurante. Ensayo sobre las *Soledades*, de don Luis de Góngora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-58 (1971), pp. 255-94 (p. 270). Menos conocido, pero igualmente extraordinario, es su “Discurso de apertura: el lenguaje de Góngora”, en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El Barroco en América. Literatura hispanoamericana*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, pp. 7-32, que empieza afirmando la “naturalidad alucinatoria” de la palabra gongorina (p. 7).

(*Sol.* 2, vv. 717-718), ‘orden grato a la vista y aunque confuso, regulado’¹⁵⁹. La regla y la confusión no se excluyen mutuamente, sino que conforman un mismo orden placentero. Como el *Zauder-rhythmus* o ‘ritmo titubeante’ de Freud, “uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto”¹⁶⁰. El componente reglado de la lengua, el número, la totalidad, la visión, se lanzan hacia delante (*vorwärts*), mientras que el componente no reglado, la confusión, el fragmento, la ceguera, se lanzan hacia atrás (*zurück*). Una parte de la lengua dice “sí”, antes de que la otra añada rápidamente “no”. Los primeros comentaristas de las *Soledades* no dejan de señalarlo. “El ‘sí’ y el ‘no’ apartados —observa Díaz de Ribas en sus *Anotaciones* manuscritas— tienen energía y significan repugnancia [‘pugna de contrarios’], porque el ‘sí’ es particular afirmativa y el ‘no’ negativa”¹⁶¹. Más sagaz todavía se me antoja Cabrera, quien en un pasaje olvidado de su defensa de la *Soledad primera* (1615), llama al fenómeno *para physin* (‘contranatura’ en griego), “la figura que se comete cuando afirmamos alguna cosa cuyo modo negamos”¹⁶². Y cita a modo de ejemplo:

159 Julia Kristeva, “Sémiotique et symbolique”, en *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pp. 17-100. Por “semiótico” entiende el “funcionamiento sin descanso de las pulsiones hacia, en y a través del lenguaje” (p. 15). Un ejemplo relativamente sencillo sería el “métrico llanto” (*Sol.* 2, v. 115) del peregrino en la *Soledad segunda*: “‘Si de aire articulado / no son dolientes lágrimas süaves / estas mis quejas graves, / voces de sangre, y sangre son del alma” (*Sol.* 2, vv. 116-119); donde el metro y la articulación del aliento corresponden a la función simbólica de la lengua comunicativa, mientras que el llanto y la voz de la sangre ilustrarían su función semiótica o pulsional. La lengua de Góngora en su totalidad representa el forcejeo dialéctico entre el pneuma y la sangre. El pneuma articulado (la lengua) no suprime de ninguna manera el borbotón semiótico de sangre (la lalengua).

160 Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992 (4ª), 18, pp. 1-62 (p. 40).

161 Pedro Díaz de Ribas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España, ff. 104-179 (f. 128). Comparar con Antonio Saura, *op. cit.*, p. 93: “El Barroco es reunión en un solo gesto de diversas intenciones contradictorias que se desentienden de las exigencias del principio de contradicción”.

162 Francisco de Cabrera, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, ed.

De un río dice don Luis “tiraniza los campos útilmente” (afirma que “tiraniza” y añade, como negando, lo que afirmó porque es “útilmente”); “muda la admiración habla callando” (afirma que “habla” pero niega el modo, porque es “callando”)¹⁶³.

No se puede decir mejor: contranatural, *para physin*, la lengua de Góngora afirma que habla, pero niega el modo. No deja de juntar —por eso es *contra naturam*— el “no” y el “sí” en un *fort-da* conceptuoso más allá del principio de placer: “NO el SIrIO, NO, fragOsO, / NO el tOrCIrO” (*Sol.* 2, vv. 303-304); ‘no el sí yo no gozo no el no sí no’. ¿Significa o bosqueja? Voz ya entera, el eco hace gozar la oreja¹⁶⁴.

4. EL SUEÑO DE MORFEO

Queda por aclarar un último verso del soneto, que también ha sido pasado por alto:

Febo luces, si no sombras Morfeo;

o como habría preferido Góngora:

Febo luces si no sombras Morfeo;

sin coma después de “luces”, que le resta *suavidad* al verso.

Salvo Salcedo Coronel, que recuerda oportunamente el mito ovidiano

María José Osuna Cabezas, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009: “Con muy grande novedad y elegancia, por la figura *parafisis* [*para physin*], que se comete cuando afirmamos una cosa cuyo modo negamos” (p. 227).

163 Francisco de Cabrera, *ibidem*, p. 134.

164 “El eco (voz ya entera), / no hay silencio a que pronto no responda” (*Sol.* 1, vv. 673-674). Comparar con Lope de Vega, *Papel que escribió un señor de estos reinos*, ed. digital Pedro Conde Parrado, OBVIL, 2015: “De tu Soledad [de Góngora] / el eco adoro”: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contralope (consultado el 01/11/2017). El “eco repetido” (“Al duque de Béjar”, *Sol.*, v. 9) significa tanto como la “voz entera”.

de Morfeo¹⁶⁵, todos los críticos entienden que “sombras” significa ‘oscuridad’ y dan el caso por cerrado. El Greco pinta “luces” y “sombras”, y no hay más que decir; son tópicos inútiles.

Para empezar, el verso no *dice* que el Greco pinte luces y sombras. Antes dice, mediante el *para physin* “si no”, que ambas se confunden. Como explica Díaz de Ribas, “el ‘si’ en nuestro poeta tiene virtud de condición, como en otras muchas partes, y ésta suele poner dudosa la oración adjunta”¹⁶⁶. El “si” convierte en dudosa la frase inmediatamente adjunta “no sombras”, ‘luces de Febo, si es que no son sombras de Morfeo’, parónimos “FEbO” y “morFEO”¹⁶⁷. Si hacen falta más pruebas, remito al lector al “carro [...] brillante de nocturno día” de la *Soledad primera* (v. 76); o al “nocturno Sol, en carro no dorado” de la octava “Al favor de San Ildefonso” (310, v. 10), cuya iconografía —el santo eminentemente escritor— recuerda al *San Ildefonso* del Greco (h. 1597-1603, Santuario de la Virgen de la Caridad de Illescas). El Greco no pinta luces y sombras; en realidad pinta un *sol negro* que en la época se llamaba *skiagrafia* o ‘pintura de sombras’ (en contraposición a la *fotografia* o ‘pintura de luz’, que todavía no existía). El Greco no solo conoce tan extravagante término, sino que en sus apostillas a Barbaro explica su etimología: “*Sciegrafia* es vocablo griego compuesto de dos voces, de *sombra* y *pintura*, y quitado el ‘sci’ y puesto ‘scen’, sería ‘pintura de la escena’ [escenografía]”¹⁶⁸.

165 José García de Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 739: “Fue este [Morfeo] (según fingieron los poetas) ministro del sueño, y el que finge el rostro de cualquiera persona, las palabras, costumbres y acciones. Ovidio en el libro II de las *Metamorfosis* al describir la casa del sueño, dice que escogió a Morfeo para que fingiese la persona de Ceix, que había perecido con tormenta en el mar, y desengañase a Alción, su esposa, que le esperaba, porque solo a éste de sus ministros le pertenecía fingir esto”.

166 Pedro Díaz de Ribas, *op. cit.*, f. 128.

167 Giana Carla Marras, *op. cit.*, p. 180, lo aclara con justeza: “Ciascun elemento, da solo, vanifica contorni, spazi e dimensioni, cosicché ogni oggetto viene annullato e perde la propria fisionomia concreta”: ‘cada elemento, por sí solo, frustra los contornos, espacios y dimensiones, de manera que cada objeto es anulado y pierde la propia fisonomía concreta’. Sin saberlo, mienta la estética del borrón.

168 Para la *skiagrafia*, ver Jerome Jordan Pollit, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven, Yale UP, 1974, pp. 247-254; Eva Keuls, “Skiagraphia once again”, *American Journal of Archeology*, 79 (1975), pp. 1-16; y, en el ámbito español, Fernando Marías, “Skiagraphía: De las sombras de Robert Campin a Velázquez”, en *El Museo del Prado: Fragmentos y detalles*, Madrid, Fun-

En segundo lugar, no dice solo “sombras” o “pintura de sombras”, sino sombras de *Morfeo*, lo cual sitúa el soneto, ahora de forma explícita, en el terreno del sueño. El Greco, en cuya biblioteca había un ejemplar del *Onirocriticón* o *La interpretación de los sueños* de Artemidoro de Daldis, no pinta solo luces y sombras: pinta sueños¹⁶⁹. A medida que pasan los años, sus cuadros se vuelven más y más espectrales, y no es uno de los menores aciertos de Góngora el haberse percatado de ello antes que nadie: no son cuadros, son sueños. Hoy en día lo dicen todos: “Lo que el Greco se propuso a sí mismo fue representar en forma y color lo invisible, lo inteligible, pero de manera viva e ilusionista; vivido, si bien extraño, *como algo visto en medio de un sueño*”¹⁷⁰.

Y no es que el Greco fuera el único. Como explica con lujo de detalles Espinosa y Malo, la pintura de borrones —toda ella— está íntimamente ligada a las deformaciones del sueño. El texto se titula “Símbolo de los sueños fue el capricho de pintor célebre” y empieza recordando las *Soleidades* de Góngora:

Va caminando, más confusiones que pasos, y ya no alcanza lo que perdió de vista ni descubre lo que nuevamente atiende; párase en el medio término de un mirar y no se certifica del ver; reconoce una sombra tan indistinta que se niega a sus diferencias. Aquel mismo perfil que primero fue noble expresión del primor, ahora parece una sombra mal digerida del arte. Aquel contorno que antes daba proporción al cuerpo, ahora sirve de cuerpo que abulte más el borrón de las imperfecciones. Extiéndese la vista por el corto horizonte de

dación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 211-226. En su *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano, Camillo Corrado, 1678, Juan Caramuel le dedica un capítulo al tema, titulado “De la ichnographia o sciographia”: “En griego es la *sombra* [...] y en nuestra lengua *arte de dibujar sombras*” (tratado 6, p. 5).

169 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, pp. 51 y 221; y Javier Docampo y José Riello, (eds.), *op. cit.*, p. 239, n. 12.

170 Yasunari Kitaura, *El Greco. Génesis de su obra*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 90-91. El mejor estudio sobre el tema es obra de Jean Louis Schefer, *Sommeil du Greco*, París, POL, 1999: “La luz del Greco contiene zonas borrosas [*zones floues*], como si algo en ella proviniera del sueño” (p. 15); “la función del sueño en la constitución de las figuras” (p. 23); “una morbilidad [*morbidity*] del mundo” (p. 31); “todo objeto es la expresión de una fuga [*fuite*]” (p. 31); “un fragmento alucinado de la historia” (p. 33), etc. Sueño, *morbidezza*, fuga: es el mismo vocabulario de Góngora.

un lienzo que termina luego en el confín de una dorada moldura y allí divisa, y allí adivina o conjetura. Descubre debajo de una misma línea visual muchos amagos de diferentes pensamientos, y con todos encuentra en el camino de sus vagos términos ['contornos']¹⁷¹.

Y concluye:

Esto es lo mismo que pasa en la espaciosa fantasía de un sueño, en que vagando las especies recogen cuantas se encuentran para formar una dislocación enredosa de discursos. Las lucernas de los sepulcros adelantan esta imagen, que arden pero no se sabe si lucen, y en la noche perpetua de un túmulo son ardientes frenesíes de las cenizas¹⁷².

El mirar ya no certifica el ver; no hay garantía de que al mirar un cuadro lo veamos porque el objeto de la pintura ya no es simplemente visual, sino pulsional; sus "vagos términos" son, y ahora estoy citando a Góngora, "términos disformes" (Dedicatoria de las *Soledades*, v. 11), "dudosos términos" (*Sol.* 1, v. 1072) o términos confusos ("los términos confunda de la cena" [*Sol.* 2, v. 245]). La pintura no traza ya formas *terminadas* sino sombras "indistintas" y "amagos de pensamientos diferentes" a contrapelo del arte unos y otros, "sombras *mal* digeridas del arte". Todo esto guarda un extraordinario parecido con los sueños, concluye Espinosa y Malo, que no componen frases con sujeto, verbo y predicado, sino hipérbatos, "una dislocación enredosa de discursos", parecida a su vez, y la fantasía del texto es cada vez más espaciosa, no a una "imagen" propiamente hablando, sino a una fosforescencia; un enredo de discursos parecido a las luciérnagas que revolotean como cenizas ardientes alrededor de los sepulcros. Por ejemplo, el sepulcro de Domingo Greco¹⁷³.

171 Félix Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 18.

172 Félix Espinosa y Malo, *ibidem*, p. 19. Define "sueño" como "eco imperfecto de las casualidades", "piedras desgastadas del anillo del discurso" y "dislocadas suposiciones de Morfeo" (p. 17).

173 Para una reconstrucción muy aproximada del cuadro, véase Manuel Pino León, "Anamorfosis e imágenes reversibles descritas en la literatura española del Siglo de Oro", en *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 119-136 (pp. 128-129).

En sus apostillas a Barbaro el propio Greco aísla entre barras y luego subraya un párrafo similar que dice:

//Ciertamente como la fantasía del sueño nos representa de manera confusa las imágenes de las cosas y a menudo junta naturalezas diversas, así podemos decir que hacen los grotescos, que sin duda podemos llamar sueños de la pintura [sogni della pittura] //¹⁷⁴.

Y escondida en el cuerpo del texto escribe de su puño y letra una frase que escapó a la atención de Marías y Bustamante, que no la reproducen en su edición de “Las notas marginales”. La transcribo aquí por primera vez:

Yo [el Greco] no tengo que decir en este particular de la pintura puesto que Barbaro se ha explicado y declarado de manera que no hay más que declarar¹⁷⁵.

No hay más que decir: los *grottesche* son sueños de la pintura. Y en la siguiente página pronuncia su famosa frase, esta sí comentada por varios historiadores del arte, aunque no en relación con el *Onirocrítico*n de Artimodoro y los *grottesche* de Barbaro, acerca del “ver del pintor”: “Sse yo podesse con palabras esprimir lo ques el ver del Pintor a la vista come strana cosa paresseria”; ‘si yo pudiese explicar lo que es el ver del pintor, a la vista parecería como una cosa extraña¹⁷⁶. El sentido común de la vista y el ver del pintor son cosas distintas; aquél no ve más que la realidad empírica mientras que el ver del pintor la *sueña*. No sería difícil remontar estas Visiones —los sueños pintados del Greco— a la pintura de iconos bizantinos que mamó en sus años de formación¹⁷⁷; como tampoco sería difícil

174 Vitruvio, *op. cit.*, p. 188: “Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagine delle cose e spesso pone insieme nature diverse, cosi potemo dire che facciano le grottesche, le quali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura”.

175 Vitruvio, *ibidem*, p. 188: “Yo no tengo q dezir yn este particular del’la Pintura puesto yl Bar. se a explicado e declarado de manera que no ay mas que delcar” (p. 188).

176 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, p. 241. Para el tema, véase, entre otros, Yasunari Kitaura, “El ver del pintor El Greco”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 15 (1984), pp. 64-81.

177 Véase al respecto el extraordinario libro de Pavel Florenskij, *Le porte regali: Saggio*

relacionar sus “cosas extrañas” con el soneto de Góngora que empieza: “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”. *Ut pictura poesis* sin redes, el decir alucinado del poeta se corresponde con el ver alucinado del pintor. El ojo ya no se sacia con ver “cosas”, sino que persigue la extrañeza de la cosa, lo cósmico mismo: la tempestad sobre Toledo en el caso del Greco y el Diluvio universal en el de Góngora; visiones, por decirlo de algún modo, de las postrimerías, auténticas escatologías.

Respecto a la figura de “Morfeo” propiamente hablando, del griego *morphé* o ‘forma’, las formas sin forma del sueño en lugar de la “forma elegante” del sepulcro, basta leer las palabras de Ovidio en la *Metamorfosis*:

At pater e populo natorum mille suorum
Excitat artificem simulatoremque figurae
Morphea...

Mas el padre, del pueblo de sus mil hijos
despierta al artífice y simulador de figuras,
a Morfeo...¹⁷⁸

Morfeo es ante todo un artífice, un hábil “simulador de figuras” como el propio Greco. ¿Qué clase de “figuras”? La explicación de Ovidio sobrecoge:

In faciem Ceycis abit sumptaque figura
luridus, exanimi similis, sine vestibus ullis,
coniugis ante torum miserae stetit: uda videtur
barba viri, madidisque gravis fluere unda capillis.
Tum lecto incumbens, fletu super ora profuso,
haec ait: “Agnoscis Ceyca, miserrima coniunx?
An mea mutata est facies? Nunc respice! nosces
inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram.

sull'icona, ed. Elémire Zolla, Milán, Adelphi, 2010 (12^a): “El sueño —he aquí el primero y el más común paso de la vida hacia lo invisible” (p. 20); “la conclusión del sueño es indudablemente la perífrasis onírica [perifrasi onírica] del evento del mundo exterior” (p. 24). Los cuadros neobizantinos del Greco no son tanto la imitación de la realidad empírica, cuanto su perífrasis onírica.

178 Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, <www.cervantesvirtual.com>.

A la faz de Ceix se convierte y tomada su figura,
lívido, a un exánime semejante, sin ropas ninguna,
de su esposa ante el lecho, la desgraciada, se apostó. Mojada parece
la barba del marido, y de sus húmedos cabellos fluir pesada ola.
Entonces, en el lecho inclinándose, con llanto sobre su rostro
profuso, tal dice: “¿Reconoces a Ceix, mi muy desgraciada esposa,
o acaso mudado se ha mi faz por la muerte? Mírame: me conocerás
y hallarás, por el esposo tuyo, de tu esposo la sombra¹⁷⁹”.

Morfeo simula la figura del cadáver ahogado de Ceix, que regresa de la muerte todavía empapado (sus cabellos ondeados recuerdan una pesada ola alucinante) para darle la aciaga noticia a su mujer, a la que implora al borde de la cama: “Mírame: me conocerás / y hallarás, por el esposo tuyo, de tu esposo la sombra”. ¿Es ésta la interpelación que la pintura le lanza al espectador? ¿Es toda pintura la súplica de un fantasma amado? Así lo cree Zambrano en su “Mitos y fantasmas: la pintura”:

Fantasma parece ser la imagen que se desprende de una realidad, sea ella de humana creación, algo que resulta, no buscado; algo que emana o cobra forma como esas figuras en que se condensa la niebla desprendida de lago. Y más aún, la imagen que se presenta en ese espacio que la conciencia no “controla”, tras de haber mirado un árbol, un cierto árbol atravesado por una cierta luz. O el que se presenta a distancia de tiempo y como sin origen de un suceso que no está claro si fue sueño o realidad¹⁸⁰.

Y remata:

Es [la imagen] la decantación de lo que la realidad tiene de obsesio-
nante, de obsesivo, de no soluble en la conciencia. Procede, diría-
mos, de una realidad que hierne¹⁸¹.

Decantación de lo que la realidad tiene de obsesionante e insoluble a la conciencia, la pintura del Greco es la encarnación misma de un fantasma.

179 Ovidio, *ibidem*.

180 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 61-62.

181 María Zambrano, *ibidem*, p. 62.

Y también lo es, y con mayor razón todavía, el epitafio de Góngora, que es el recuerdo de un muerto que sigue vivo en la imaginación. No está vivo; “yace el Greco” (v. 9). Todo el soneto es un sueño de Morfeo.

5. ACLARAR A GÓNGORA

Lejos de ser un cúmulo de tópicos sin valor crítico y extensibles a cualquier pintor, el soneto de Góngora al sepulcro del Greco es toda una declaración de principios acerca del valor del borrón, la negatividad, el estudio, la naturaleza y el sueño en la pintura del candiota y en su propia poesía; un ejercicio consumado de *ut pictura poesis*, pero no porque Góngora imite ningún cuadro específico del Greco, aunque no descarto que se inspire en la espectral *Adoración de los pastores* que colgaba en el sepulcro del artista, sino porque sus golpes de sintaxis reproducen con fidelidad los *colpi* de pincel del cretense. No es que “imite” éste o aquel cuadro del Greco, que también¹⁸²; es que siguiendo la misma lógica de lo peor, escribe tan mal como él, con las mismas sombras “mal digeridas del arte”. Estudio sin estudio, las condensaciones oníricas del hipérbaton, su “dislocación enredosa de discursos”, sus “muchos amagos de diferentes pensamientos” son el equivalente verbal de la *macchia* veneciana; el *Zauder-rhythmus* de la pulsión de vida y la pulsión de muerte que a un tiempo hacen y deshacen la lengua (sic) neoprimitiva de Góngora en un juego incesante de pocos-muchos.

Aclarar a Góngora, enderezarle sus hipérbatos y convertir sus sueños en discurso, supone hacerse cómplice de la muerte y negarle al mundo la pluma más *süave* que ha existido.

182 Pienso en concreto en dos ejemplos que espero estudiar en otro momento: las octavas “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora” que ya he mencionado; y el retrato ecuestre de la *Soledad segunda*, que más allá de que aluda o no al conde de Niebla, y el asunto no me parece nada “evidente” (Jammes), podría inspirarse en el *San Martín de Tours y el mendigo* (1597-1599, Washington, D. C., National Gallery of Art), entonces en la Capilla de San José de Toledo, donde Góngora sin duda lo habrá visto. La *suavidad* del pincel (“el oro que süave lo enfrenaba” [v. 817]) y la belleza afeminada del príncipe (“en miembros no robusto” [v. 810]), *opuesta* a la robustez del conde de Niebla del *Polifemo* (“reguas al ejercicio sean, robusto” [v. 17]), así lo sugieren.