

Pintura y literatura: El espacio secuencial

I

La existencia de una pintura *narrativa*, conseguible, sobre todo, con una serie o secuencia de cuadros, es algo bien conocido, a través de ejemplos tan famosos como *The Rake's Progress* (1735) de William Hogarth. Esto explica el que, con referencia precisamente a esta obra, Robert Scholes y Robert Kellog hayan podido estudiar, en *The Nature of Narrative* (1966), cómo la *trama*, elemento dinámico y secuencial en la literatura narrativa, puede, sin embargo, alcanzarse a través de ese espacio secuencial de pinturas como las de Hogarth; un muy *sui generis* anticipo de lo que había de ser la sucesión de imágenes en movimiento que conseguiría la película cinematográfica¹.

Con todo, antes de que Hogarth pusiera de moda tal tipo de secuencias pictóricas, ya hicieron algo parecido, a su manera, pintores como Fra Angélico, con historias como la de San Nicolás de Bari, o Botticelli, con la breve secuencia que, en el Museo del Prado, recoge el relato octavo de la *giornata* V del *Decamerón*. Y, por supuesto, hay que contar también con la otra modalidad, tan cultivada por los pintores que solemos llamar primitivos, de reunir en una misma tabla, en un mismo espacio pictórico, diversos momentos de, por ejemplo, la vida de un santo, según ocurre en el citado caso de Fra Angélico,

(1) Vid. R. Scholes y R. Kellog, *La natura della narrativa*, trad. italiana de Rosanna Zelocchi de *The Nature of Narrative*, Bologna, 1970, pp. 261-262.

e incluso en el *Martirio de San Mauricio* del Greco, de época muy posterior.

Que la pintura pueda *narrar*, expresando de alguna manera una secuencia temporal, no supone, pues, una excesiva novedad. En cualquier caso, la problemática inherente a tales intentos y modalidades queda fuera de nuestro alcance. Si a ella he aludido, sirviéndome de muy conocidos ejemplos, ha sido para mejor situar una problemática específicamente literaria ya: la de aquellos textos que pretenden sugerir algo así como el equivalente de un pictórico *espacio secuencial*.

II

Posiblemente uno de los textos más famosos y antiguos en que se ofrece al lector un elaborado espacio plástico que se configura como animada secuencia descriptivo-narrativa, sea el que se encuentra en el *Canto XVIII* de *La Iliada*, a propósito de las armas que Vulcano, a ruego de Tetis, forja para Aquiles.

Tan extenso texto homérico ha sido siempre considerado como el más expresivo *spécimen* de lo que, en la antigüedad clásica, pudo entenderse por retoricismo o virtuosismo descriptivo. Dada la considerable extensión del pasaje, no procede aquí reproducirlo y sí tan sólo recomendar al lector que relea ese episodio de *La Iliada*, para que pueda maravillarse ante el poder descriptivo de Homero, capaz de embutir en sólo el escudo de Aquiles, una representación de la Tierra, el Cielo, el Mar, el Sol, las estrellas, dos ciudades con sus habitantes; una con bodas y fiestas, músicas y danzas; la otra con poderosos ejércitos. Representación de movidos combates, de labores de la tierra, recogida de las mieses, tareas de la vendimia, pastores y ganados, etc. Todo con sus gestos, movimientos, cantos, ruidos, danzas, cargado de animación y de vida, como si de una representación escénica se tratara y no de un inmóvil bajorrelieve.

Todavía en 1742, Henry Fielding parece haber recordado tan brillante descripción homérica para parodiarla —de acuerdo con su concepción de la novela como un poema heroico-cómi-

co— en su *Joseph Andrews*. Efectivamente, en el capítulo VI del Libro III, tras una invocación a las Musas, se cuenta cómo Joseph acude en auxilio de un amigo atacado por unos lebreles, empuñando un enorme garrote, cuyo artífice pretendió tallar en él

«la primera representación de la obra del capitán B..., en dónde se podía ver a los críticos con sus mejores galas transplantados de los palcos a la platea, mientras los antiguos ocupantes de ésta, exaltados al paraíso, hacían allí abundante uso de pitos y carracas. También pensaba grabar un salón de subastas, en el que aparecería Mr. Cock en lo alto de un púlpito, cantando las alabanzas de una palangana de porcelana y preguntándose, asombrado, cómo 'Nadie ofrece más por esta hermosa, por esta soberbia...' Tenía, igualmente, el artífice intención de representar otras cosas, pero se vio obligado a renunciar a ello por falta de sitio»².

Obsérvese que en el texto de Fielding, al igual que ocurre en su posible y parodiado modelo, el de *La Iliada*, la representación plástica pierde sus connaturales estatismo y mudez, para resolverse en movimientos, ruidos y palabras. Que en el texto homérico tal resolución sea algo vinculado a la magia poética del mismo, en tanto que en el de Fielding sirva para subrayar su muy irónico tono, es algo que no afecta a la compartida condición de ambos pasajes: la literatura sigue siendo —y muy descaradamente— literatura, aunque pretenda convertirse en arte plástico, en arte espacial.

III

Creo que en esta o muy parecida línea —la significada por la trabajada descripción homérica de las armas de Aquiles— habría que situar un texto poético que, por supuesto, nada tiene que ver temática o tonalmente con el de *La Iliada*, pero que repite el mismo convencionalismo de suponer vivos y animados unos hechos representados plásticamente.

(2) H. Fielding, *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*, trad. de José Luis López Muñoz, Alfaguara, Madrid, 1978, p. 272.

Me estoy refiriendo a la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, que se supone compuesta hacia 1536 y de la que es parte fundamental aquel conjunto de muy bellas octavas en que el poeta toledano describe lo que tejen en sus telas unas ninfas del río Tajo. Recuérdense, por ejemplo, las historias ovidianas de Orfeo y de Eurídice, y de Dafne y Apolo, representadas en sus lienzos por Filódoce y Dinámene.

La muerte de Eurídice, su rescate y pérdida definitiva por Orfeo, componen algo más que una quieta pintura. Habría que imaginar un retablo, una sucesión de escenas o de viñetas, una serie o secuencia de hechos, con casi movimiento:

«Estaba figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida;
descolorida estaba como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya volviendo,
de su hermosa carne despidiendo.

«Figurado se vía estensamente
el osado marido que bajaba
al triste reino de la oscura gente,
y la mujer perdida recobraba;
y cómo después desto él, impaciente,
por miralla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano
se queja al monte solitario en vano»³.

A la hora de buscar una aproximada referencia pictórica que pudiera ilustrar cómo funciona aquí una secuencia espacial, cabría pensar en alguna obra como la antes citada por Fra Angélico, referida a la vida y milagros de San Nicolás de Bari, con la sucesión, en una misma tabla, de varios momentos de la existencia del Santo, cuya figura se va repitiendo, aunque la contigüidad espacial pueda suponer, en algunos casos, discontinuidad temporal, períodos de, incluso, muchos años trans-

(3) Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed. de T. Navarro Tomás, «Clásicos Castellanos», Espasa-Calpe, Madrid, 1935, pp. 128-129.

curridos entre un hecho y otro de los que se nos presentan simultáneamente en el mismo espacio pictórico. No es éste, exactamente, el caso de la versión garcilasiana de Orfeo y Eurídice, pero lo que resulta evidente es que no se produjeron al mismo tiempo la mordedura, muerte de Eurídice, el descenso a los infiernos de Orfeo, la recuperación de la esposa, el impaciente mirar hacia atrás y el perderla definitivamente. En este sentido, si una pintura tuviera que representar lo tejido en el lienzo por Filódoce, creo que tendría que recurrir a las fórmulas ya comentadas de Fra Angélico o de Botticelli.

Más enérgico movimiento, más vivaz acción hay aún en la tela tejida por Dinámene, con la metamorfosis de Dafne, perseguida por Apolo:

«Dinámene no menos artificio

mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robusto oficio
de la silvestre caza embebecido.

Mudar le hace luego el ejercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta de oro.

«Dafne, con el cabello suelto al viento,
sin perdonar al blanco pie, corría
por áspero camino tan sin tiento,
que Apolo en la pintura parecía
que, porque ella templase el movimiento,
con menos ligereza la seguía.

Él va siguiendo, y ella huye como
quien siente al pecho el odioso plomo.

«Mas a la fin los brazos le crecían,
y en sendos ramos vueltos se mostraban,
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces se estendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban.
Llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero»⁴.

(4) *Ibid.*, pp. 129-130.

Si estas ninfas garcilasianas estuvieran *contándose* unas a otras tales historias, según lo hizo Ovidio en las *Metamorfosis* o como el propio Garcilaso, con voz poética, lo hace en el soneto XIII, dedicado al trueque de Dafne en laurel, es obvio que no habría dificultad alguna para aceptar y entender el dinamismo de la persecución de Apolo tras la ninfa. El que toda esa secuencia de hechos —Apolo cazando y mudando luego tal ejercicio por el de perseguir a Dafne, la tensión de la veloz carrera, la progresiva mutación de la ninfa— haya que representársela figurada en el espacio de una tela, sugiere una solución pictórica del tipo de las antes mencionadas.

Con ello no quiero decir que Garcilaso tuviese forzosamente que estar pensando en representaciones plásticas de ese tipo. Lo que a él, como poeta, le interesaba era incorporar, a esa *égloga III*, unos emotivos relatos ovidianos. Que la *narración* de los mismos quede confiada a la línea y el color de unas telas y no a las palabras de quienes las tejen, no pasa de ser un artificio poético más que aceptable, a la luz del dicho horaciano de *Ut pictura poesis*. Las telas de las ninfas del Tajo, *cuentan*, a su modo, tan mágico, esos relatos ovidianos, y el poeta que, a su vez, *cuenta* lo que tales ninfas hacen, incorpora a su *narración* la de las secuencias espaciales de esos lienzos. Pues, en definitiva, lo que importaban eran las historias ovidianas y no el modo con que las mismas pudieran *verosíblemente* estar incorporadas a tales lienzos. No son líneas y colores los que interesan, sino las palabras, y si éstas remiten a unas bellas telas coloreadas, lo hacen en favor del prestigio poético, de la belleza asignada a las mismas, en cuanto nuevas y originales portadoras de las que siguen siendo unas muy antiguas y conocidas historias.

Por otro lado, pienso que, en cierto modo, la secuencia pictórica de una historia originariamente confiada a las palabras de un narrador, puede funcionar como una especie de abreviatura y resumen. Muy rápidamente, con sólo una ojeada que echemos al lienzo, al cuadro, nos enteramos de una historia que conocíamos ya, a través de la más extensa narración escrita.

Importa, ahora, retener este valor de sinopsis o resumen, para mejor situar y entender algunos de los ejemplos que, seguidamente, se ofrecen.

IV

Posiblemente uno de los textos más significativos en cuanto al valor de recapitulación y resumen que una pintura pueda adquirir, sea el que se encuentra en el capítulo I del Libro III de los cervantinos *Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Recién llegados a Lisboa los protagonistas de la obra, acompañados de los restantes peregrinos que se les han ido agregando a lo largo de su viaje, van a la casa de un famoso pintor al que ordena Periandro

«que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la Isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí junto la nave donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero; que los tales con un asombro se amansan; pintó como en rasguño y en estrecho espacio las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencer en ellas; resolutamente no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder

la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una antena; pintóse también la isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencia de santo.

«Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese»⁵.

Tantas veces han tenido que contar su historia los peregrinos a los curiosos auditorios de los lugares por donde han ido pasando, que se comprende y justifica el que deseen disponer de una recapitulación, de un resumen como el ahora conseguido con el lienzo, frente al cual el narrador, Antonio el mozo, iría explicando a los presentes la historia, como podría hacerlo —salvadas las distancias, tonos e intenciones— un ciego o su acompañante ante unos de esos cartelones de crímenes y sucesos que tan típicos fueron de las ferias y romerías españolas.

No se especifica demasiado en el texto cervantino la disposición del *espacio secuencial*, en el que las aventuras y escenarios podrían imaginarse enlazados por simple contigüidad y sin separación alguna —a la manera de una extensa pintura panorámica—, o bien con una disposición más o menos allegable a la de uno de esos evocados cartelones de ciego.

También cabría comparar el lienzo conseguido por Perianдро con un retablo que, a diferencia del de Maese Pedro en el *Quijote*, nos diera una representación sin movimiento de figuras, pero con la compartida presencia de una voz narradora, la del muchachito al servicio de Ginés de Pasamonte allí, la de Antonio el mozo, aquí.

En el mismo Libro III del *Persiles* y en su capítulo X, unos estudiantes apicarados explotan la piedad del prójimo, haciéndose pasar por ex-cautivos de Argel, y exhibiendo ante las gentes congregadas en la plaza de un pueblo «la figura de un lienzo que tenían tendido en el suelo». Para dar mayor realismo a la escena, portan consigo unas pesadas cadenas y uno de ellos hace crujir de cuando en cuando un «corbacho» o «azote que en la mano tenía».

(5) M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1978, pp. 281-282.

El, por así decirlo, recitador o retablista explica o *declara* las figuras del «pintado lienzo»:

«—Esta, señores, que aquí véis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de corsarios, y amparo y refugio de ladrones, que deste pequenuelo puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el *plus ultra* de las colunas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas, que por estar rodeadas del inmenso mar Océano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. Este bajel que aquí véis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de veintidós bancos, cuyo dueño y capitán es el turco que en la crujía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí véis, para que les sirva de rebenque y azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí véis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le desfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota, y el otro que está junto a mí, es este mi compañero, no tan sangriento, porque fue menos apaleado. Escuchad, señores, y estad atentos; quizá la aprehensión deste lastimoso cuento os llevará a los oídos las amenazadoras y vituperosas voces que ha dado este perro de Dragut, que así se llamaba el arráz de la galeota, corsario tan famoso como cruel y tan cruel como Falaris o Busiris, tiranos de Sicilia; a lo menos a mí me suena agora el *rospeni*, el *manahora* y el *denimaniyoc*, que con coraje endiablado va diciendo que todas estas son palabras y razones turquescas, encaminadas a la deshonor y vituperio de los cautivos cristianos: llámanlos de judíos, hombres de poco valor, de fe negra y de pensamientos viles, y para mayor horror y espanto, con los brazos muertos azotan los cuerpos vivos»⁶.

La truculenta invención de los estudiantes-pícaros casi podría ser interpretada como una especie de contrapunto irónico —muy cervantino— a la otra historia, la que se ofrece como real, de Periandro y Auristela. El énfasis puesto por el na-

(6) *Ibid.*, pp. 344-345.

rrador que se hace pasar por cautivo en Argel es ya el propio de un titerero o retablista que desea impresionar efectivamente al público —para de él conseguir su limosna o dinero— y no se contenta con la simple y resumida información que Antonio el mozo daba, cuando se «le apretaba» para que la ofreciese.

Con todo y pese a tan significativo contraste —se diría que, como en tantas otras ocasiones, Cervantes parodia sus propios procedimientos novelísticos— hay en estos dos episodios del *Persiles* alguna curiosa semejanza, referida, sobre todo, a la *real condición pictórica* de lo contado en los lienzos. Si bien es verdad que la vehemencia del estudiante-retablista pretende conseguir de su público que *oiga* las voces e insultos de los turcos azotando a los cristianos, también lo es su reconocimiento de lo que va de *lo pintado a lo vivo*, al aludir al «bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura». Tal observación podría, quizás, alinearse junto a aquella otra del episodio anterior, cuando se indica que el autor a quien Periandro encargó el lienzo «pintó como en rasguño y en estrecho espacio las fiestas de Policarpo». El término técnico de que aquí se vale Cervantes —«rasguño» como «tanteo»— parece allegable a la otra explicación: la *reducción a la escala adecuada* del bajel representado en el lienzo de los cautivos.

Observaciones como éstas nos hacen ver que estamos ya en un mundo literario muy distinto al de la *Égloga III* de Garcilaso, en donde se imponía con toda su fuerza la poesía de los relatos ovidianos renovados pictóricamente, sin que al autor le importara ningún tipo de precisiones pictóricas como las manejadas por Cervantes.

Por otro lado, y para concluir ya con el *Persiles*, habría que recordar en el capítulo II del Libro III, cuando los peregrinos llegan a Badajoz, cómo un poeta que va con una compañía de cómicos queda maravillado al contemplar

«el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre la pondría, si la

llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase»⁷.

Si el episodio de los estudiantes-pícaros con su lienzo suponía un reflejo irónico del de la pintura con los trabajos de Periandro y Auristela, la idea de convertir los mismos en comedia, con todo lo que sigue —lo difícil que, por ejemplo, sería «encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas», etc.— se caracteriza asimismo por una inflexión sarcástica; en la que no deja de resultar curiosa la relación que se establece entre vida y literatura: la misma, en definitiva, que el capítulo 22 del *Quijote* de 1605 encarna Ginés de Pasamonte, cuando, interrogado por el caballero a propósito de si ha acabado ya de escribir el libro de su vida, responde: «—¿Cómo puede estar acabado [...], si aún no está acabada mi vida?».

De manera semejante, el mayor problema que al poeta del *Persiles* se le presenta a la hora de dramatizar la historia de los peregrinos viene dado por el desconocimiento de su desenlace —feliz en la *comedia*, funesto en la *tragedia*—, ya que aún están «corriendo las vidas de Periandro y de Auristela».

Con todo, el punto que ahora quisiera destacar, es el de cómo, a través de la posible comedia que al poeta inspira el lienzo que los peregrinos llevan consigo, lo que era historia originariamente narrada y luego resumida en versión pictórica, recobra su primera condición y vuelve a hacerse acción y palabras. Y digo *historia originariamente narrada*, porque, como bien sabe el lector de esta novela cervantina, en la misma percibimos junto a la voz del narador omnisciente, las de otros narradores como el propio *Persiles*, o como tantos personajes que, según van desfilando por las páginas del relato, cuentan ellos mismos sus personales historias. Con el proyecto del poeta, la literatura vuelve a ser literatura, tras su metamorfosis pictórica. Que la comedia vaya o no adelante —Rojas Zorrilla fue quien, en la realidad histórica, había de dramatizar el texto cervantino— es lo de menos. Lo que importaba era el gesto.

(7) *Ibid.*, p. 285.

Y más aún, tal vez, el burlón además de Cervantes: lo narrado en el *Persiles* está bien para dicho *novelescamente*. Pero ¿cabría aceptar su transmutación en comedia, sin que el resultado fuera uno de esos «espejos de disparates, ejemplo de necesidades» de que el cura se burlaba en el capítulo 48 del primer *Quijoté*?

En definitiva, el *espacio secuencial* que supone la reducción a una pintura de los viajes de Periandro y Auristela es, quizás, uno de los ejemplos más complejos que de tal técnica cabe encontrar, y no por la descripción en sí misma, sino por sus implicaciones y refracciones. Todo el conjunto de ecos irónicos y burlones de que aparece rodeada —su grotesca conversión en comedia, su paralelismo con el truculento cartelón de los falsos cautivos— está descubriendo, una vez más en el arte narrativo de Cervantes, lo que a éste le gustaba jugar y divertirse con sus propios temas y técnicas.

V

En la crisis XII de la primera parte del *Criticón*, Gracián presenta a Falsirena recibiendo en su casa a Andrenio y Critilo, y llevándolos

«hasta desembocar en un puerto de rosas y de claveles. Aquí les fue mostrando en valientes tablas, obra de prodigiosos pinceles, todo el suceso de su vida y sus tragedias, con no poco espanto de ambos, correspondiendo a extremos de arte con extremos de admiración. No ya sólo Andrenio, pero el mismo Critilo quedó vencido de su agasajo y convencido de su información»⁸.

Sin más precisiones se nos ofrece, pues, en las líneas transcritas, un nuevo ejemplo de relato resumido en forma pictórica —una serie de «valientes tablas»—, allegable, por lo tanto, al lienzo en que *Persiles* hiciera representar la totalidad de sus aventuras hasta llegar a Lisboa. En el episodio gracianesco no parece importar tanto el valor recapitulador de las «tablas», como lo veraz de la información por ellas proporcionada. Pe-

(8) B. Gracián, *El Criticón*, ed. de A. Prieto, Iter, Madrid, 1970, I, p. 167.

ro, en definitiva, la fórmula viene a ser la misma que la manejada por Cervantes, y de ahí el haberme permitido ahora recordar este pasaje del *Criticón*.

Por otro lado, si el «lienzo» con la historia de *Persiles* hace pensar a un poeta en la posibilidad de convertir todo aquello en representación, en comedia, no estará de más recordar, a este propósito, un curioso pasaje de *El día de fiesta por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta. Se encuentra en el capítulo IV, *El estrado*. Al hacer el autor reseña de cuánto suele encontrarse en esta parte de la casa reservada a las mujeres, escribe:

«Entran luego en una sala, que recibe la luz por cristales que están dando luz a la vivísima y hermosísima representación que hace una tapicería flamenca. En ella hallan los ojos una comedia sin voz de la historia que propone»⁹:

¿No es justamente esto lo que el poeta del *Persiles* creía ver en la tela pintada: «una comedia sin voz»? La voz que le faltaba al relato pictórico —y que, en todo caso, podía prestarle Antonio el mozo, como narrador— es la que desea concederle el autor cómico, imaginando todo *lo pintado* como *vivo* y susceptible de representación. El muchacho que servía al retablista Maese Pedro o el estudiante-pícaro del *Persiles* prestaban también sus voces a lo que, de otra suerte, hubieran sido *comedias mudas*, capaces sólo de expresarse en líneas y colores, como lo hace la representada en el tapiz flamenco de Zabaleta.

Todo parece permutable, metamorfoseable, en el arte barroco. Un auto sacramental equivale a un sermón puesto en acción. Pero un sermón de Paravicino puede presentar la pompa y la animación de casi un drama escénico. A Lope puede parecerle Rubens un poeta de los ojos, y Marino un pintor de los oídos. El grabado y el texto intercambian barrocamente sus mensajes en las *Empresas* de Saavedra Fajardo. Una misma historia parece susceptible de tratamiento narrativo, pictórico y dramático, según ocurre con la vista del *Persiles*.

(9) J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, ed. de M.^a Antonia Sanz Cuadrado, Castilla, Madrid, 1948, p. 73.

Los quietos espacios pictóricos se han cargado de tensión y de movimiento. Se comprende, a esta luz, que la técnica del *espacio secuencial* pueda funcionar en el arte barroco como algo más que una casual anécdota.

VI

Pero no se trataba aquí de pasar revista histórica al manejo de un procedimiento, cuyo máximo interés residiría en su capacidad para interrelacionar pintura y literatura.

Lo único que se pretendía era seleccionar unos cuantos significativos ejemplos de tal procedimiento. Para cerra la serie, bueno será dar un considerable salto en el tiempo y fijarnos en lo que ocurrió cuando el arte pictórico fue desplazado por el fotográfico.

Un buen ejemplo de tal desplazamiento se encuentra, en 1898, en el relato de Juan Valera, *Garuda o la cigüeña blanca*. En el capítulo VII, la condesa Poldy de Liebestein recibe uno de los habituales mensajes que, de su fantástico enamorado oriental, acostumbra llevarle, en sus alas, la cigüeña. Esta vez se trata de un canuto precintado y sellado, en cuyo interior aparecen varios objetos, entre ellos una fotografía coloreada, que da pie a una muy trabajada descripción. Se diría que de nuevo estamos ante uno de esos alardes descriptivistas a que nos referíamos al principio de estas páginas, cuando recordábamos el famoso pasaje homérico de las armas de Aquiles.

La fotografía que Poldy recibe lleva en su pie el siguiente letrero: *Mi modo de vivir en Oriente*. Y aunque todo sea decorado, filfa o invención, Valera pudo aprovechar, con buen humor, tal circunstancia para, una vez más, expresar su gusto por lo oriental:

«Era uno la vista fotográfica prolija y magistralmente iluminada con colores, de un extenso y magnífico salón oriental, lleno de primores y de peregrinas elegancias. En todo se advertían y se admiraban pasmoso lujo asiático y muy acendrado buen gusto.

Se diría que era aquello la prodigiosa cámara subterránea donde encontró Aladino la lámpara del Genio. Pendían de las paredes armas brillantes, indias, chinas y japonesas; colgaban del techo cinceladas lámparas de oro; se veían en torno jarrones, tibores y vasos, artísticamente esculpidos, de metales preciosos, de jaspes rarísimos, de antigua porcelana y de ataujía o menuda labor de pedrería, marfil, bronce y otras materias ricas. Varios ídolos de extrañas cataduras y de simbólicas formas autorizaban y caracterizaban la estancia. Allí estaban representados Agni, dios del fuego; Kamala o Kamela, Venus de la India, de cuyo nombre proceden, en nuestro vulgar idioma, *camama*, *camelo* y sus derivados; y allí estaban también Indra, Varuna y hasta la misma Trimurti.

En primer término, sobre una espléndida alcatifa de Persia, y sentado en mullidos almohadones de seda, admirablemente bordados, se aparecía un señor, en la flor de la juventud, cubierto de blanca y rozagante vestidura y coronada la gentil cabeza de un amplio turbante, cándido también, sobre el cual se erguía un airón o copete de rizadas y lindas plumas, sujeto el airón al turbante por una enorme piocha de perlas, diamantes y rubíes, que debía de valer un imperio. Delante del señor había varias mesillas enanas, donde en áureos y repujados azafates, en ligeros canastillos, en esbeltas ánforas y en cálices esmaltados, se ofrecían para regalo de la vista, del olfato y del paladar, licores, conservas y sazonados frutos. A un lado, y a cierta distancia del joven señor, se hallaba un rico y elegantísimo narguile, cuyo flexible y luengo tubo tenía el joven señor asido por el extremo, dejando ver la gruesa boquilla de ámbar, prendida al tubo por un anillo de refulgentes esmeraldas. Al lado opuesto del narguile, aunque mucho más cerca del joven señor, se alzaba en muy graciosa postura nuestra ya conocida amiga la cigüeña blanca, cuya vista complació a Poldy no poco. No la complacía tanto, sino que hubo de enojarla y de escandalizarla, aunque reprimió el enojo, atribuyendo lo que veía a inveteradas e imprescindibles modas orientales, que en el fondo del salón apareciesen tres bayaderas con traje de Apsaras o inmortales ninfas, las cuales tejían voluptuosa danza, desceñido y leve el transparente ropaje, los brazos y los pies desnudos, luciendo en las gargantas de los pies y en los brazos ajorcas y brazaletes, y dejando ver, además, las

torneadas espaldas y los firmes y redondos pechos. Varios músicos, vestidos como dicen que visten los gandarbas o músicos del cielo de Indra, acompañan la danza con arpas, flautas y violines, y con eróticos cantares»¹⁰.

En realidad aquí no cabe hablar de *espacio secuencial*, pues lo que la fotografía ofrece es lo que solía ser propio de tal arte, sobre todo en sus comienzos: estatismo, personajes quietos y sometidos a la tortura de una *pose* más o menos prolongada ante el objetivo de la cámara, para que no saliesen movidos o borrosos.

Con todo, aunque no haya *historia* o *trama* en la foto, y sí sólo *ambiente*, los pormenores y detalles que de éste se presentan parecen rebasar las posibilidades expresivas de una simple foto coloreada, con tantas sensoriales alusiones, al olfato, al gusto y al oído. Hay un ademán, incluso, de «danza» y unos «eróticos cantares».

El resultado, pues, va más allá de la simple captación de un *ambiente*, aunque no haya *sucesión de hechos*, la fotografía comunica más cosas —gracias, por supuesto, a la imaginativa colaboración de su contempladora, Poldy— de las que caben en su cartulina.

En cualquier caso, parece seguir quedando claro que, de nuevo, lo que importa es el arte verbal. A Valera no le interesa tanto la veracidad informativa de la fotografía, como el color literario de la misma. Era la poesía de unos relatos ovidianos lo que llevó a Garcilaso a tejerlos en los lienzos de unas ninfas. Su difícil posibilidad pictórica venía, precisamente, a expresar su profunda realidad literaria.

MARIANO BAQUERO GOYANES (†)

(10) J. Valera, *Obras completas*, Aguilar. 5.ª ed., Madrid, 1968, I, p. 1.198.