

Teresa Araújo

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Instituto de Estudos sobre o Romancero Velho e Tradicional

"Ilustre Ciudad famosa" e "Aquel rayo de la guerra", procedimentos e efeitos plásticos

Como lembram os primeiros versos de *Soledades*¹, a plasticidade da poesia gongórica, o seu cromatismo², a sua iconografia³, resulta, em boa parte, de processos como as perífrases e as metáforas que, embora afastem o discurso da realidade imediata para o conduzirem a determinados níveis significativos do real, criam imagens de enorme esplendor visual⁴. Mas frequentemente a necessidade expressiva recorre também a técnicas de aproximação e realce do concreto (a exploração do pormenor, os recursos de presentificação, por exemplo), gerando idênticos efeitos sensoriais.

Logo os primeiros frutos do seu “ingenio”, os romances – nomeadamente as suas composições mouriscas com as quais surgiu o “nuevo”

¹ Leio-os na edição de Robert James, Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, 2 vols. (Madrid: Castalia, 2001).

² Um dos mais profundos conhecedores da obra de *don Luis*, Dámaso Alonso, sublinhou por várias vezes o exuberante colorido da sua linguagem poética; vejame-se os seus estudos compilados *in Obras completas*, V, *Góngora y el gongorismo* (Madrid: Gredos, 1978).

³ Não discuto, neste momento, as questões que este conceito levanta no âmbito dos estudos interartes e, nomeadamente, no da relação entre palavra e imagem. Alude a estes problemas, por exemplo, Claus Clüver, “Estudios interartes: introdução crítica”, *in* AAVV, *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada* (Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001), p. 354. O meu objectivo, de momento, é o de compreender a plasticidade desta escrita poética tendo em presença dois dos seus primeiros romances.

⁴ *Vide* Dámaso Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *in Góngora y el gongorismo*, pp. 318-338.

género⁵ –, manifestam bem esta gama de dispositivos de criação iconográfica e dois dos seus poemas mais celebrados, “Ilustre Ciudad famosa” e “Aquel rayo de la guerra”⁶, aportam ainda alusões ao universo da pintura e até interferências da arte pictórica na poesia, procedimentos que amplificam esta particular sensorialidade.

Na verdade, a plasticidade gongórica dos dois romances desenvolve o carácter visualista das poéticas do novo género e dos seus antecedentes. O romanceiro fronteiriço que, ao longo da segunda metade do século XVI, foi dando lugar ao romanceiro artificioso mourisco⁷, apre-

⁵ “La entusiasta entrega de estos dos jóvenes poetas geniales [Lope de Vega e Góngora] al género romanceril fue decisiva para el impetuoso florecer de este *romancero nuevo*, que terminó imponiéndose sobre los viejos romances tradicionales, haciendo que los nuevos temas – como el género morisco o el pastoril – predominasen sobre los viejos temas heroicos”, Emilio Orozco Díaz, “El *Romancero Nuevo* y el surgir de la rivalidad entre Lope y Góngora”, in *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos, 1973), p. 27.

⁶ Composições acolhidas pelo *Romancero General*, Madrid, 1600, fols. 311r-313v. e 22r-22v., respectivamente, a partir de impressões anteriores. Sobre elas, vide a nota inicial à edição de cada poema feita por Antonio Carreño in Luis de Góngora, *Romances* (Madrid: Catedra, 1988), pp. 171 e 133. O referido acervo do *Siglo de Oro* foi objecto do cuidado de Archer M. Huntington que o estampou, em facsímile, no início do século XX, em 2 volumes (New York: The Hispanic Society of America, 1904); fez, igualmente parte da edição de Ángel González Palencia, *Romancero General de 1600, 1604 y 1605*, 2 vols. (Madrid: BAE, 1947). Leio a partir da referida antologia de Antonio Carreño, pp. 171-179 e 133-137. “Ilustre Ciudad famosa” é considerado um romance mourisco, por exemplo, por Amelia García-Valdecasas, *Romancero*, [Esplugues de Llbregat (Barcelona)], Plaza & Janés Editores, 1986, p. 355 (esta investigadora publicaria, no ano seguinte, o importante estudo do acervo de 1600 de romances novos, *El género morisco en las fuentes del Romancero General*, Alzira, UNED); fundamenta a sua opinião no carácter autobiográfico do poema e na exaltação que é feita à cidade. “Aquel rayo de la guerra” encontra-se na classe dos romances “moriscos-novelescos” de Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, I, Biblioteca de Autores Españoles, X (Madrid: M. Rivadeneyra, 1849), N.º. 85, e é tido por toda a crítica como a composição mais conforme à poética do género, pelo menos, tal como a concebia Lope de Vega.

⁷ Não se afigura simples esta filiação, contudo não são infundadas as palavras de Emílio Orozco Díaz escritas na esteira das lições pidalinas, “[e]l género había surgido [...] en un casi espontáneo desarrollo del romance fronterizo”, *op. cit.*,

sentava já preocupações descritivas ao referir pormenores, nomeadamente, das armas, da indumentária e da localização da acção⁸, ao repetir insistentemente a forma “ver”⁹ e ao presentificar os sucessos frente ao seu receptor (aspectos comuns, aliás, aos velhos poemas épicos castelhanos¹⁰, mas desenvolvidos pelos novos gostos literários quinhentistas¹¹). Contudo, o romanceiro mourisco intensificou estes procedimentos e introduziu, por um lado, um renovado léxico que a língua e a poesia lírica vinham desenvolvendo, o qual permitiu uma expressão mais nítida e brilhante e mais impressiva da cor, da luz e dos seus matizes; por outra parte, recorreu ainda a elementos que provinham das idealizações do fausto granadino¹².

Embora os poemas mouriscos de “don Luis” nem sempre observem o modelo (pelo menos, tal como o formulou Lope¹³) por assumirem

p. 43. Sobre os problemas da relação dos romances fronteiriços e mouriscos, vide Pedro Correa, “Introducción”, in *Los romances fronterizos*, I (Granada: Universidad de Granada, 1999), pp. 132-147.

⁸ Vide Manuel Alvar, “Pervivencia de las gestas en el romancero fronterizo”, in *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, 2ª. ed. (Barcelona: Editorial Planeta, 1970, pp. 67-71 e 76-79).

⁹ “Pervivencia de las gestas en el romancero fronterizo”, p. 85.

¹⁰ Vide, sobretudo, todo o estudo de Manuel Alvar que vem sendo citado.

¹¹ A sua influência sobre os velhos romances de fronteira é constatada por Pedro Correa ao longo da introdução aqui referida.

¹² Vide, por exemplo, Ramón Menéndez Pidal, “El romancero nuevo” in *De primitiva lírica española y antigua épica* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951), pp. 73-112, do mesmo autor, “Los romances moriscos, primer éxito del romancero nuevo. Lope de Vega”, in *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefaradí). Teoría e Historia*, II, 2ª. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp. 126-130 e José Fernández Montesinos, “Algunos problemas del Romancero nuevo” in *Ensayos y estudios de literatura española* (Madrid: Revista do Occidente, 1970), pp. 109-139.

¹³ Vide Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1979). No entanto, o mesmo autor reconhece a colaboração de Góngora no desenvolvimento do género: “La historia del romance «Sale la estrella de Venus» de Lope de Vega inicia, se ha dicho, el género mourisco (1583) [...]. Contribuye Góngora también al género [...] con el romance de Abenzulema, «Aquel rayo de guerra» [...] fechado en 1584 [...]”, “Introducción” in Luis de Góngora, *Romances*, pp. 41 e 42. Sobre esta questão, continua esclarecedor o estudo de Emílio Orozco Díaz, “El enfrentamiento entre Lope y Góngora se mantiene en el campo romanceril”, *op. cit.*, pp. 40-59.

frequentemente a sua sátira, apresentam este carácter espectacular do paradigma¹⁴. Fazem brilhar as medalhas, as vestes, os cabelos das personagens, os edificios e os jardins sumptuosos num esplendor amplificado pelo desenvolvimento e pela inovação dos procedimentos criativos decorrentes da germinação do “nuevo estilo” do poeta cordovês.

Toda esta plasticidade não pode também deixar de ser lida no contexto do sincretismo artístico dos *Siglos de Oro* operado, em grande parte, pela extensão das leis da pintura às outras manifestações criativas, nomeadamente à poesia, o qual tem uma relação profunda com a cultura visualista de raiz tridentina que estimulou abundantes teorizações sobre a arte inspiradas pelo “ut pictura poesis” horaciano e pela distinção divulgada por Plutarco entre a poesia como “pintura que habla” e a pintura como “poesía muda”¹⁵.

As duas composições gongóricas têm como pano de fundo estas reflexões, o ambiente que as estimulou e surgem no quadro das experiências artísticas que o contexto anterior a Lessing¹⁶ favoreceu. “Ilustre Ciudad famosa” e “Aquel rayo de la guerra” manifestam alguns dos tópicos dos tratados estéticos de então fundamentados na *mimesis* aristotélica. O primeiro alude ao episódio do engano dos pássaros perante as uvas pintadas por Zeuxis que surgia frequentemente, nesses trabalhos, em referência ao princípio aristotélico da arte (ou melhor, à sua versão mais corrente, no século XVI, a da simples representação da realidade); o segundo, na sua parte final, jogando com o silêncio e a palavra, evoca as já referidas interferências da poesia e da pintura divulgadas por Plutarco e Horácio, entre outros. No plano dos procedimentos criativos,

¹⁴ Vide “El enfrentamiento entre Lope y Góngora se mantiene en el campo romanceril”.

¹⁵ O contexto artístico-cultural deste período é analisado num recente estudo de Pedro A. Galera Andreu, “Ut pictura poesis... teoría y prácticas en España durante el Renacimiento y el Barroco” in Genara Pulido Tirado (ed.), *Literatura y arte*, Jaén, Genara Pulido Tirado, Universidad de Jaén, 2002, pp. 63-82 e no de Antonio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes” in Antonio Monegal (org.), *Literatura y pintura* (Madrid: Arco/Libros, 2000), pp. 9-21; sobre o tema, esta última obra inclui, ainda, Henryk Markiewicz, “«Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema”, pp. 51-96.

¹⁶ Consulto a obra de 1766 na edição espanhola de Eustaquio Barjau (tradução, introdução e notas), Gotthold Ephraim Lessing, *Lacoonte, o sobre los límites de la pintura en la poesía* (Madrid: Editora Nacional, 1977).

reflectem uma fértil relação entre as então consideradas “artes irmãs”, a literatura e a pintura.

“Ilustre Ciudad famosa”

Obedecendo à nova “etiqueta” romancística, o poema alude a uma vivência pessoal do seu autor¹⁷, a sua visita a Granada (para além de actualizar um outro tópico comum ao género e a toda a cultura barroca, o do fascínio da cidade¹⁸). Contudo ele não exprime uma evocação memorialística; pelo contrário, transforma artificialmente uma experiência necessariamente anterior à sua enunciação em episódio contemporâneo à sua própria discursividade. Desenvolve-se sob a forma de encómio efrástico (sobretudo no sentido da *ekphrasis* dos antigos¹⁹, embora certos versos pretendam imitar objectos das artes plásticas, da pintura e da arquitectura) dirigido presencialmente à cidade e cria, mediante o uso de certos tempos verbais e de deíticos, o efeito ilusório da coincidência temporal da observação e da sua descrição. A referência à chegada do sujeito a Granada surge no passado, “de mi patria me trujiste” (v. 13), mas todas as que se reportam à contemplação e à sua tradução discursiva encontram-se na forma de presente intemporal (o infinitivo), “a ver”, e no presente,

donde hay de árboles tal greña

[...]

y al Jaragüí, donde esperan
dulce olor los frescos valles
(vv. 173 e 185-186).

¹⁷ Tópico dos romances mouriscos de Lope de Vega através do qual aludindo aos seus amores com Elena osorio, Marfisa, entre outras damas, não deixa de cultivar a arte barroca da dissimulação do sujeito.

¹⁸ Sobre a importância dos grandes centros, José Antonio Maravall, “Una cultura urbana”, in *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 9ª. ed. (Barcelona: Ariel, 2002), pp. 226-267.

¹⁹ Era “considerada como un tropo sinónimo de la hipotiposis - descripción tan llamativa y sugestiva que uno se creería en presencia del objeto mismo”, Michael Rifaterre, “La ilusión de éfrasis”, in *Literatura y pintura*, p. 161.

Como dizia, também os deíticos procuram o mesmo artifício,

estas son, ciudad famosa,
las que del Duero al Hidaspe
te dan el honor y el lustre
(vv. 213-215)

ao lado de outros procedimentos de presentificação como “[e]n tu seno ya me tienes” (v. 217).

Estes recursos colaboram especialmente na intensificação do visua-
lismo do poema e têm o efeito de convocar o leitor para o tempo e o
espaço referenciais do discurso para melhor o envolverem sensorial-
mente – técnicas, aliás, herdadas do romanceiro velho que produziam a
actualização do episódio colocando-o sob o olhar de quem escutava a
narração e, assim, se convertia em testemunha da acção.

O poema descreve a monumentalidade árabe e cristã da cidade²⁰, os
seus jardins, a “vega” e as damas, seguindo o percurso do sujeito e os
cambiantes de perspectiva que a sua itinerância favorece, desde a vista
panorâmica recolhida das muralhas à de pormenor própria dos recantos
dos conjuntos de Alhambra, de Albaicín ou da cathedral e apresenta-se
como uma expressão de absoluto gozo visual resultante da contempla-
ção da beleza física,

de mi patria me trujiste
y no a dar memoriales
de mi pleito a tus Oidores,
de mi culpa a tus Alcaldes,

²⁰ Ao contrário de grande parte dos romances mouriscos, este não manifesta uma perspectiva unicamente árabe. A visão mais frequente do género resulta da simpatia de uma Espanha que há algum tempo havia superado o sentimento da ameaça muçulmana, idealizando então o seu universo, e que se abria à compreensão renascentista da diversidade humana (*vide*, por exemplo, os estudos citados de Menéndez Pidal e Pedro Correa). Neste romance, Góngora reage à visão destes poemas do romanceiro novo (excessiva, segundo também mostra a sua frequente satirização do modelo) e amplifica-a através da introdução da perspectiva cristã.

sino a ver [...]
(vv. 13-17)
[...]
con un deseo insaciable
de que me alimenten mis ojos
tus muchas curiosidades
(vv. 218-220).

A utilização da reiterada forma “a ver” (vv. 17, 21, 33, 45, 54, 65, 90, 101, 113, 121, 145, 149, 153 e 193) que introduz grande parte dos conjuntos descritos e intensifica a visualidade da composição revela bem o conhecimento da poética do romancero velho, mas faz parte de uma série mais vasta de recursos que estimulam o olhar, como a metáfora – as formas da torre da catedral surgem como “lenguas de piedra” (v. 99)²¹ – e os novos materiais linguísticos. O léxico é criteriosamente escolhido com base no seu efeito sensorial – “mármol”, “jaspe”, “esmeraldas”, “perlas”, por si só suscitam imagens de esplendor - e as próprias construções sintáticas amplificam a sua visão: “el lustre / que al oro dan los esmaltes” (vv. 215-216) ou

y a ver su Real portada,
labrada de piedras tales,
que fuera menos costosa
de rubíes y diamantes
(vv. 57-60).

A descrição da arquitectura e das pinturas do palácio de Alhambra constitui, por vezes, uma *ekphrasis* no sentido em que a teoria literária a usa. Os pormenores da planta interior e exterior do edifício aspiram à sua representação real (vv. 21-52) e a verosimilhança das pinturas do

²¹ O significado desta figura não é apenas visual, encerra também um conceito transcendental de beleza artística: a obra estética é uma glorificação, reflecte a própria criação divina – “[...] del pórvido lo bello, / lo hermoso del filabre, / aunque com lenguas de piedra / loan al Maestro Sage” (vv. 97-100).

“cuarto de las frutas” (salas decoradas com estes motivos encomendadas por Carlos V a Julio Aquiles e Alejandro Mayner) é salientada também através do recurso à alusão comparativa dos mais célebres pintores da antiguidade grega, Apeles e Timantes:

y su cuarto de las frutas,
fresco, vistoso y notable,
injuria de los pinceles
de Apeles y de Timantes
(vv. 37-40).

Prossegue a visualização do realismo das pinturas recorrendo à celebradíssima história do engano dos pássaros que tentaram comer as uvas pintadas por Zeuxis²²:

donde tan bien las fingidas
imitan las naturales,
que no hay hombre a quien no burlen
ni pájaro a quien no engañen
(vv. 41-44).

A interferência desta arte plástica ultrapassa a das referências e leva a que a descrição tente, ela própria, a transfiguração de um pormenor paisagístico em objecto pictórico. Perante a visão das quintas granadinas que bordeiam um dos rios de Granada, não resiste a estampá-la através de uma imagem digna de quadro flamengo:

y a ver los cármenes frescos
que al Darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandres
(vv. 165-168).

²² Sobre a presença desta alusão nos tratados sobre pintura, *vide* estudo citado de Pedro A. Galera Andreu, p. 68, e o de Michael Riffaterre, p. 161.

Todos estes processos aspiram à visualidade máxima da beleza observada pelo sujeito e demandam a cumplicidade sensorial do leitor; mas, por vezes, levam a descrição a uma exaltação tal, que excede o observado e exprime e provoca uma emoção discretamente erótica. O objecto visto transfigura-se em objecto e estímulo sensuais:

y a ver sus secretos baños
do las aguas se repartem
a las sostenidas pilas
de alabastro en pedestales,
do con sus damas la Reina
bañándose algunas tardes,
competían en blancura
las espumas con sus carnes;
(vv. 45-52)

A imagem da sala de “baños” de Alhambra (peculiar à urbanística muçulmana) não se reduz a um pormenor arquitectónico situado num piso inferior à intersecção do Palacio de Colmares e do Cuarto de Leones, decorado com pias de alabastro sobre pedestais, mas transmite uma cena de elegante erotismo conseguida através de vários processos: da transformação simbólica da sua localização física, “secretos baños” (v. 45), da evocação sensual das próprias águas que correm entre as colunas e da reminiscência idealizada de lânguidas tardes em que uma rainha e suas damas banhavam suavemente os seus corpos.

“Aquel rayo de la guerra”

O romance de Abenzulema cumprindo os tópicos temáticos do género – o amor, o ciúme, a lealdade amorosa, o heroísmo, o desterro forçado pela violência sentimental de um rei – bem como as suas características, nomeadamente, a de um forte visualismo do herói, da sua indumentária e do seu percurso pelas ruas da cidade em direcção ao exílio, apresenta uma impressionante imagem equestre do mouro. Contudo, a descrição pormenorizada dos aspectos físicos excede a dimensão prosográfica do retrato e evoca a técnica pictórica criada por Ticiano

(c. 1490-1576), o processo de exprimir através dos elementos visuais a personalidade do modelo.

A inovadora arte de iluminar as figuras com a luz e a cor dos seus próprios rostos e vestes para sugerir os seus caracteres pessoais era conhecida na Espanha de Góngora; o veneziano era particularmente apreciado por Filipe II e, sob sua encomenda, pintara, por exemplo, a colecção conservada no Escorial; deixava uma influência profunda na obra de El Grego (c. 1541-1614) e haveria de marcar a própria pintura de Velázquez (1599-1660), entre tantos outros²³. Não surpreende, portanto, que se espelhe, neste romance, o processo inaugurado pelo pintor e, embora não se possa estabelecer uma relação directa entre os quadros e o poema, existe “un lazo histórico [que] los une en una figura global que implica la existencia de cierta solidaridad entre ambos”²⁴ e um contexto cultural e artístico comum que permeabiliza reciprocamente as duas formas de arte²⁵.

O poema apresenta como *incipit* um verso que evoca um procedimento de representação equiparável à técnica de Ticiano. “Aquele rayo de la guerra” resulta da utilização metafórica do poderoso feixe de luz exterior para o converter em brilho pessoal do retratado; mediante este recurso, a luz exterior é transferida para a própria figura que surge, deste modo, auto-iluminada. Não obstante, o esplendor visual não se limita apenas à aparência física do cavaleiro mouro e exprime dramaticamente o guerreiro “valiente” (v. 3)) e “fiero” (v. 4), como acontece na pintura do veneziano.

O romance anterior recorre a um procedimento semelhante ao oferecer a forma poética “aquele Sol de capitanes” (v. 126) referente a González Fernández; porém, como a descrição do herói cordovês sepultado em Granada apenas tem o carácter de etopeia, o recurso não se afigura tão alusivo da técnica pictural como no retrato de Abenzulema que apresenta igualmente uma dimensão física, sendo (sobretudo) os seus elementos que transmitem a interioridade da personagem – tal

²³ Vide Valcanover (dir.), *Tiziano*, Madrid, 1991 e F. Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica* (Madrid: 1994).

²⁴ Jean Laude, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, in *Literatura y pintura*, pp. 89.

²⁵ Vide José Antonio Maravall, “Introducción” in *La cultura del Barroco*, pp. 28-29.

como “Uomo com il guanto” (cerca de 1523; Museu do Louvre) ou a figura que de si próprio pintou Ticiano nos últimos anos da sua vida (1567, Museu do Prado).

O “fuerte moro” (v. 37), os seus trajes, o seu “alfanje” (v. 65) e a sua figura elegante sobre o cavalo em que, proscrito, sai da cidade olhando a sua dama exprimem, não só a sua aparência visual, mas em simultâneo a sua personalidade varonil e as suas qualidades de audácia guerreira, nobreza de carácter e lealdade amorosa.

O duplo significado da imagem do herói é conseguido pela selecção de certos vocábulos significativos em ambos os planos – “gallardo” (v. 21), por exemplo, é intencionalmente usado nas acepções de esbelta figura e de nobre personalidade – mas igualmente pelas cores de forte significado visual e simbólico quer da indumentária, quer dos ornamentos equestres.

A sumptuosidade do cavalo descrita através dos preciosos arreios de trabalho marroquino, das filigranas e da bolsa própria de um “Alférez Mayor del Reyno” (v. 2) contém uma nota de infortúnio, já que a “mochila” é de “oro e negro” (v. 44) e a indumentária do cavaleiro apresentada pormenorizadamente revela o seu estado interior e a sua intenção de exhibir a injustiça de que foi alvo.

Sobre una marlota negra
un blanco albornoz se ha puesto,
por vestirse los colores
de su inocencia y su duelo
(vv. 49-52).

O branco manifesta a sua consciência livre de culpa por não ter existido a concretização do desejo amoroso e o negro exprime não só o seu sofrimento pela separação da dama e pela injustiça do exílio, como a sua impotência frente ao poder do rei, uma vez que “duelo” não tem apenas o significado emocional mas também o de combate (neste caso, perdido).

A descrição do “capellar” cumpre igualmente o princípio pictórico que tem vindo a ser reconhecido. Observa-se um manto profusamente bordado de pontas de lança e, no centro, destaca-se uma *inscriptio*,

“[e]stos son mis hierros” (v. 56). O efeito visual é inegável e o seu significado do ponto de vista social e psicológico é evidente: trata-se de uma peça de guerreiro, bordada por sua mão, para representar a sua condição e simultaneamente para exibir o seu sofrimento através dos “hierros” da inscrição – a marca que se colocava a delinquentes e escravos.

Mas a imagem, sobretudo a do lema no centro do manto, manifesta, também, um conteúdo e uma funcionalidade de inspiração heráldica ao transformar o sofrimento numa espécie de brasão identificador. Além disso, resulta evidente como fruto da tradição literária de influência emblemática, na qual o “ut pictura poesis” alcançou uma das suas concretizações mais plenas e a qual não foi, como se sabe, estranha a Góngora²⁶, existindo até alguma coincidência temporal entre esta sua composição de 1584 e as obras de Francisco Guzmán²⁷, Francisco de Monzón²⁸, Juan de Borja²⁹ e Juan de Horozco y Covarrubias³⁰.

A figura de Abenzulema contém, todavia, uma nota de esperança dada pelo contraste da cor turquesa do “bonete” no conjunto dominado pelo branco e negro e pelas “[...] plumas presas / de un precioso camafeo” (vv. 59-60) ondulantes ao vento através das quais, poeticamente, voam os seus anseios.

Para além desta pequena mancha de cor viva, não se encontra, nesta composição, o cromatismo da poesia gongórica que sempre despertou

²⁶ Estudou-o, por exemplo, H. Ciocchini, *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca (Argentina), [Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur], 1960 e José Manuel Trabado Cabado, “«No en ti la ambición mora» (Algunas notas sobre la Emblemática en las *Soledades* de Góngora)”, in Sagrario López Poza (org.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional* (La Coruña: Universidade da Coruña, 1996), pp. 595-604.

²⁷ *Triumphos Morales* (Anvers: en casa de Martín Nucio, 1557).

²⁸ *Norte de Ydiotas* [...] (Lisboa: En casa de Ioannes. Blauio de Colonia, 1563).

²⁹ *Empresas Morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe* [...], 1581. Existe uma edição facsimilada da versão de Bruxelas, de 1680, desta obra, com prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981. Vide, também, Rafael García Mahiques, *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y Palabra para una Iconología*, 2 vols. (València: Ajuntament de València, 1998).

³⁰ *Emblemas Morales* [...] (Segouia: Impreso por Juan de la Cuesta, 1589).

os críticos para a plasticidade das suas criações; porém, a ausência de uma variada paleta não prejudica o efeito, pelo contrário, afigura-se como um processo intencional para a expressão de uma maior densidade do dramatismo do quadro que, tal como no romance anterior, é actualizado perante o olhar do leitor, “[d]esta suerte sale el moro” (v. 69), e, assim, alcança um maior visualismo.

Como se observa, a contribuição do recurso da exploração do pormenor é particularmente eficaz por destacar detalhes significativos do ponto de vista plástico e expressivo. Aos que se verificaram na figuração do herói, poder-se-ia acrescentar os relativos à descrição da partida do herói que coloca em movimento vivo toda uma multidão, “y le sigue todo el pueblo” (v. 74): nela, dois grupos surgem intencionalmente focalizados, o dos “caballeros [que] le acompañan” (v. 73) e o das “damas” que “se asoman llorando a verlo” (v. 76), resultando desta selecção uma imagem visual nobre e emotiva que afirma simultaneamente a posição isolada do rei. Mas o desespero de Balaja perante a injustiça régia adquire também contornos físicos mediante um verso que sublinha apenas um gesto da dama, “las sinrazones del Rey / le pagaban sus cabellos” (vv. 83-84), e a própria emoção de Abenzulema perante a última visão de Balaja é traduzida por uma outra atitude discreta no contexto de uma cidade emocionada que se despede, “los ojos atrás volviendo / cien mil veces [...]” (vv. 98-99).

Termino destacando o quadro formado pelo último encontro do olhar dos protagonistas por representar, talvez, um dos mais notáveis artificios poéticos para a criação de uma imagem visual de enorme densidade dramática:

a un balcón salió corriendo
y emudecida le dijo,
dando voces con silencio:
«Vete en paz, que no vas solo,
y en tu ausencia ten consuelo,
que quien te echa de Jaén
no te echará de mi pecho.»

El con el mirar responde:
«Yo me voy, y no te dejo;
de los agravios del Rey
para tu firmeza apelo.»
(vv. 86-96)

Desde logo ressalta o jogo poético de transmutação entre o silêncio e a palavra, de conversão recíproca do diálogo e da comunicação mediada pelo olhar para destacar e intensificar o poder da imagem visual, entregando (simuladamente) a responsabilidade expressiva aos traços figurativos do quadro: duas personagens separadas fisicamente, uma num plano superior, no seu “balcón”, outra passando sob ele, ao longo da rua, mas unidas no ponto fixo dos seus olhares.

No entanto, sob uma aparente afirmação do excesso do discurso (como se este se limitasse a exprimir o que a imagem por si mesma já manifestava), o oximoro e a sinestesia dos versos 87-88 e 93, respectivamente, funcionam como formas introdutórias do diálogo que expande o sentido do quadro. O artifício recorre, assim, à incorporação de técnicas da “arte irmã”³¹ para visualizar a tensão emocional de Balaja e Abenzulema, a sua impotência frente ao poder majestático, a sua lealdade amorosa, mas converte-as em exímio recurso da poesia gongórica.

ALONSO, Dámaso, *Obras completas*, V, *Góngora y el gongorismo* (Madrid: Gredos, 1978).

ALVAR, Manuel, “Pervivencia de las gestas en el romancero fronterizo”, in *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, 2ª. ed. (Barcelona: Editorial Planeta, 1970), pp. 57-91.

CARREÑO, Antonio, “Introducción” in Luis de Góngora, *Romances* (Madrid: Catedra, 1988), pp. 13-83.

CORREA, Pedro, “Introducción”, in *Los romances fronterizos*, I (Granada: Universidad de Granada, 1999), pp. 132-147.

³¹ “A las leyes de la pintura se subordinan, o por lo menos así lo pretenden, las otras formas de expresión”, José Antonio Maravall, “Objetivos del empleo de medios visuales”, *La cultura del Barroco*, p. 508.

- CHECA, F. *Tiziano y la Monarquía Hispánica* (Madrid: 1994).
- GALERA ANDREU, Pedro A., "Ut pictura poesis... teoría y prácticas en España durante el Renacimiento y el Barroco" in Genara Pulido Tirado (ed.), *Literatura y arte*, (Jaén: Genara Pulido Tirado, Universidad de Jaén, 2002), pp. 63-82.
- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia, *El género morisco en las fuentes del Romancero General*, Alzira, UNED, 1987.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances* (Madrid: Catedra, 1988).
- LAUDE, Jean, "Sobre el análisis de poemas y cuadros", in Antonio Monegal (org.), *Literatura y pintura* (Madrid: Arco/Libros, 2000), pp. 89-108.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 9ª. ed. (Barcelona: Ariel, 2002).
- MARKIEWICZ, Henryk "«Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema", in Antonio Monegal (org.), *Literatura y pintura*, pp. 51-96.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "El romancero nuevo" in *De primitiva lírica española y antigua épica* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951), pp. 73-112.
- MONEGAL, Antonio "Diálogo y comparación entre las artes" in Antonio Monegal (org.), *Literatura y pintura*, pp. 9-21.
- MONTESINOS, José Fernández, "Algunos problemas del Romancero nuevo" in *Ensayos y estudios de literatura española* (Madrid: Revista do Occidente, 1970), pp. 109-139.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos, 1973).
- RIFATERRE, Michael, "La ilusión de écfasis", in Antonio Monegal (org.), *Literatura y pintura*, pp. 161-183.