

8
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

OBJETIVIDAD POETICA EN BROWNING

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS

MODERNAS (INGLESAS)

P R E S E N T A :

GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZALEZ



MEXICO, D. F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Presentación	2
Browning: una ojeada al territorio	5
El religioso sin vocación como ser patético	15
El religioso sin vocación como héroe	27
Consideraciones finales	37
Notas	43
Bibliografía	54

PRESENTACIÓN

"Now, when I was a little chap I had a passion for maps[...]. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, when I grow up I will go there."

(Marlowe en *Heart of Darkness*, J. Conrad)

¿Por qué, de entre tantos espacios en blanco, de entre tantos nombres sin voz que existen en la imagen mental que en México tenemos de la literatura inglesa, esa *terra incognita*, escoger el territorio ocupado por la poesía de Robert Browning? ¿Qué atractivos puede ofrecer la región al visitante? Si me he interesado por la obra de Browning, es porque considero que su situación es lo suficientemente imprecisa e importante como para que sea necesario dedicarle aunque sea una breve investigación.

En Inglaterra y desde siempre, Browning y su obra han constituido una suerte de objetos raros, difíciles de clasificar. Él fue el autor oscuro e indescifrable de su época. La parodia de los primeros cuatro versos de su breve poema "Memorabilia",

Ah, did you once see Shelley plain,
And did he stop and speak to you,
And did you speak to him again?
How strange it seems and new!

rezaba así:

And did you once find Browning plain?
And did he really seem quite clear?
And did you read the book again?
How strange it seems and queer!

Sin duda alguna Henry James encontró una de las palabras más adecuadas para describir a Browning. Cuando éste murió, escribió en una de las revistas de la época un artículo, "Browning in Westminster Abbey", en el que era posible leer:

A good many oddities and a good many great writers have been entombed in the Abbey; but none of the odd ones have been so great and none of the great ones so odd.¹

Para Henry James, Browning fue una rareza, una cosa extraña y, también, un gran poeta. Esto mismo ha seguido siendo, me parece, por lo menos hasta hace un par de décadas. En 1970, en su edición de los *Poetical Works (1833-1864)* de Browning, Ian Jack utilizaba palabras mucho más elegantes para expresar una idea no muy distinta de la de James:

[...] it is hoped that the present edition will encourage a new generation of readers to explore and appreciate the work of this enigmatic and greatly gifted poet.²

Ya que es posible suponer pero no confirmar que el deseo de Ian Jack se haya visto cumplido - según podrá verse en la bibliografía del presente ensayo, el trabajo de investigación más reciente del que disponemos en México es el de Drew, que data de 1970-, considero de importancia hacer al menos una aportación en nuestro ámbito.

Considero que la razón de la supuesta oscuridad de Browning radica en el punto de vista desde el cual se ha querido estudiar su obra. El propósito del presente trabajo es analizar dos

poemas de Browning desde perspectivas propuestas por él mismo, sus opiniones acerca de la función de la poesía y de los distintos tipos de poetas, tal como éstas quedan expresadas en su "Essay on Shelley".

Al final de su comentario en torno a la poesía de Robert Browning, Harold Bloom menciona cierto monólogo dramático titulado "November 1889", de un tal Richard Howard, en el cual la persona poética es Browning. En dicho monólogo, se ponen en boca del poeta las siguientes palabras: "I'm not interested in art, but in the obstacles to art". Bloom concluye el comentario de la siguiente manera: "His [Browning's] poems, obsessed with those obstacles, do more to remove them than any others of the last century".³

Browning no dijo las palabras que Howard le atribuye en el poema. Pero no importa tanto que las haya dicho o no como que puedan ser aplicables a él. ¿Cuáles pudieron ser esos obstáculos que Browning apartó? Al analizar estos poemas desde la perspectiva mencionada antes -y de la cual hablaremos en la siguiente sección, junto con aquella otra prevalectente entre los críticos hasta hace unos años-, deseamos dar una respuesta a esta pregunta.

BROWNING: UNA OJEADA AL TERRITORIO

*Por estos rojos laberintos de Londres
descubro que he elegido
la más curiosa de las profesiones humanas,
salvo que todas, a su modo, lo son.*

(J. L. Borges, "Browning resuelve ser poeta", vv. 1-4)

La poesía de Browning ha sido entendida en más de una ocasión como una sátira o comentario irónico en torno a ciertos problemas de percepción o pensamiento. Sin embargo, en muchas ocasiones esta opinión resulta no ser aplicable a los poemas. Es más provechoso analizar la poesía de Browning tomando en cuenta su concepto de "poesía objetiva". Desde este punto de vista, sus poemas resultan ser un intento por confrontar al lector con los problemas de interpretación que presenta el mundo y los individuos que lo pueblan.

Browning se dedicó a escribir poemas que hoy conocemos con el nombre de "monólogos dramáticos".⁴ En ellos, distintas personas poéticas, identificadas con personajes ficticios creados por Browning o con personajes sacados de la historia o de obras literarias, hablan y revelan, consciente o inconscientemente, sus vidas, sus pasiones y sus pensamientos. Según Luis Cernuda, Browning hizo uso del adjetivo "dramático" para dejar bien clara la distancia existente entre su propia persona y las personas poéticas de sus poemas.⁵ El mismo Browning se refería a ellos en los siguientes términos: "always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary

persons, not mine".⁶ No obstante, muchas de las características de Browning recuerdan el género dramático.

Una obra de teatro está hecha para ser representada y no existe en ella un narrador que dé cuenta de lo que ocurre. Es cierto que en algunas ocasiones un personaje o grupo de personajes pueden cumplir esta función, cuando ocurre algo que no puede ser representado fácilmente en un escenario o cuando el autor cree necesario hacer un comentario acerca de cierta situación. Tales son los casos del coro en la tragedia griega o de los mensajeros, por ejemplo. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, con algunas excepciones, tanto coro como mensajeros -o los personajes que cumplen con estas funciones en el teatro moderno- tienen, por formar parte misma de la obra, una perspectiva y un dominio limitado de los hechos. En la mayor parte de los casos, el espectador de una obra de teatro interpreta ésta con base en las relaciones que se establecen entre los distintos personajes y también en los distintos elementos significativos que existen en el escenario.⁷

De manera similar, no hay en los monólogos dramáticos de Browning una voz introductora que medie la relación entre el lector y la persona del poema. En la mayor parte de ellos, el título es el nombre de ésta y sirve como acotación del poema. Del mismo modo que en el teatro, el lector de un monólogo dramático interpreta éste de acuerdo con las distintas opiniones y reacciones que presenta en él la persona.

En un sentido, el conjunto de las personas de Browning resulta enormemente variado. Basta leer la descripción que Oscar Wilde hiciera de algunas de ellas para darse cuenta de esto:

Browning could stammer through a thousand mouths. [...] there glides through the room the pageant of his persons. There, creeps Fra Lippo Lippi with his cheeks still burning from some girl's hot kiss. There, stands dread Saul with the lordly male-sapphires gleaming in his turban. Mildred Tresham is there, and the Spanish monk, yellow with hatred, and Blougram, and Ben Ezra, and the Bishop of St. Praxed's. The spawn of

[...]

Again the Cousin's whistle! Go, my Love.

("Andrea del Sarto", vv. 242-243 y 267)

El mundo de los personajes de Browning es también un mundo doméstico, de puertas adentro, podríamos decir. Está constituido por ciudades, claustros, iglesias, palacios, galerías, cuartos cerrados y celdas. No es raro encontrarlos hablando de arte en una galería ("My Last Duchess"), en plática de sobremesa ("Bishop Blougram's Apology") o en un bazar (*The Ring and The Book*, Libro I).

En este ambiente y estas situaciones no es difícil que las distintas personas sean un tanto descuidadas al hablar. Después de todo, pocos cuidamos el orden lógico o sintáctico de nuestra exposición mientras platicamos con un igual, un subalterno o un chacharero. Wilde dice que los personajes de Browning hablan de forma entrecortada. En efecto, a lo largo de los monólogos los vemos titubear, corregirse, volver sobre algo que dijeron anteriormente o pasar de un tema a otro sin preocuparse demasiado. Así, Ferrara en "My Last Duchess":

She thanked men, -good! but thanked
Somchow -I know not how -as if she ranked
My gift of a nine-hundred- years-old name
With anybody's gift.

(vv. 31-34)

Son las características de los personajes, de su entorno, de su lenguaje, las que han conducido a ciertos críticos a formular la idea de que la obra de Browning tiene por propósito esencial señalar defectos humanos. Según Philip Drew, Browning escribió monólogos dramáticos

"in order to secure and reinforce, even to symbolize, the detachment which he valued so much in the poet: in order to avoid the subjectivity which he saw as vitiating so much romantic text",¹⁰ y advierte después que su poesía puede cumplir con un fin satírico. Desde este punto de vista, Drew considera que, de hecho, el monólogo dramático exige por parte del lector un juicio de la persona poética en falta. Ésta, en su confusión, puede pensar que sus opiniones, sentimientos o reflexiones en torno a cierto tema, situación o persona son correctos. Sin embargo, el lector, que sabe más que la persona o está menos ofuscado que ésta, puede evaluarla y decidir sobre el valor ético de sus acciones o ideas. Ello parece ajustarse a las reglas clásicas del decoro; debe recordarse que, de acuerdo con concepciones clásicas de género, los personajes comunes y corrientes, sin nobleza social o espiritual pertenecen al campo de lo cómico, que nos descubre lo censurable.

Sin embargo -y ello constituye el objetivo central del presente ensayo- dudo que esta interpretación sea correcta. Muy por el contrario, considero que una gran mayoría de los poemas de Browning nos indican que, a pesar del juicio moral que podamos emitir, existen en cada ser humano una multitud de factores que matizan hasta límites inimaginados nuestro juicio.

Pongamos por ejemplo el poema que Drew cita para apoyar su tesis, el "Soliloquy of the Spanish Cloister", al término de leer el cual, según él, el lector concluye "that the speaker is a hypocrite who conceals his malice and worldliness behind a facade of piety".¹¹ Indudablemente, este es uno de los poemas de Browning en los que se explotan con mayor claridad las posibilidades satíricas del monólogo dramático. No hay falta que no se presente con toda claridad en él, ni virtud que la atenúe. El monje odia, es hipócrita, mentiroso, envidioso, lascivo e ignorante. Las repetidas referencias a fray Lorenzo, un monje que es ejemplo de laboriosidad, devoción y bondad,

acentúan los defectos de la persona del poema. Ésta, como es de esperarse, no hace otra cosa que expresarse en los peores términos acerca de su compañero, pero al hacerlo, nos revela que en él mismo existen todas las faltas de las que acusa al otro. Cuando el innombrado monje dice:

*Saint, forsooth! While brown Dolores
Squats outside the Convent bank
With Sanchicha, telling stories,
Steeping tresses in the tank,
Blue-black, lustrous, thick like horsehair
Can't I see his dead eye glow,
Bright as 'twere a Barbary corsair's
That is, if he'd let it show.*

(IV)

reconoce que, a pesar de todos los posibles atractivos de esas mujeres y de que él crea que éstos son suficientes para perturbar a Lorenzo, nunca ha notado en aquél el menor asomo de lascivia. Más bien, al expresarse como lo hace, nos deja ver que es él quien les presta bastante atención y que muy probablemente sea su mirada la que brille al verlas. El lector adquiere cierta superioridad sobre la persona, pues no sólo sabe que ésta es capaz de inventar la paja en el ojo ajeno, sino de no ver la viga en el propio. Su gigantesca ceguera lo disminuye y ridiculiza.

No obstante, usar este poema como ejemplo de la obra poética de Browning no es del todo conveniente. La sátira exagera y ridiculiza defectos. Es una caricatura. Pero tal como Browning lo plantea en su "Essay on Shelley", su concepto de objetividad poética no corresponde con el de la caricatura, la comedia o la sátira. Para Browning, el poeta objetivo no debe permitirse intervenir en su poesía, sino simplemente presentar hechos, no lo que éstos signifiquen para él:

Such a poet is properly the ποιητής, the fashioner; and the thing fashioned, his poetry, will of necessity be substantive, projected from himself and distinct. [...]

[He will] break up the assumed wholes into parts of independent and unclassified value, careless of the unknown laws for recombining them.¹²

Browning llevó a cabo este intento por alcanzar la objetividad poética evitando la caricaturización, presentando a la persona sin calificar sus defectos y virtudes. Esto, por supuesto, no es válido para todos los monólogos de Browning, como en el caso del "Soliloquy". En éste y en otros -y debe admitirse que no son escasos- la intención es señalar algún aspecto erróneo en el carácter de la persona. Sin embargo, aun en estos últimos la caracterización es sutil y compleja y está lejos de arrancarnos una sonrisa como en el poema del fraile español.

De hecho, sería incluso conveniente acudir aquí al significado etimológico de la palabra "persona". Es la palabra que los romanos utilizaban para referirse a la máscara del actor teatral. La expresión *dramatis personae* que encontramos en la lista de actores de las obras teatrales significa "las máscaras de la obra". Del teatro griego, se dice, hemos heredado los dos grandes géneros dramáticos, el trágico y el cómico y, junto con ellos, las máscaras o *personae* que representan a cada uno. Ambas máscaras son, en más de un sentido, caricaturas. En ellas ojos y boca adoptan expresiones que se retuercen más allá de lo normal. Cada una es, además, el opuesto exacto de la otra, hasta el punto que es posible dibujar una invirtiendo las expresiones de la otra.

Me parece que es posible describir a Browning como un hábil tallador de máscaras. Podía hacerlas cómicas o trágicas, pero las más de las veces prefería que fueran ambas cosas al mismo tiempo. Browning podía, también, utilizar rasgos comunes para varias de ellas, pero también aplicar en cada una rasgos que la hicieran particular y única. En su libro *Literality in English Poetry*, Daniel Albright nos dice que, según Ezra Pound, "A *persona* [...] was something spoken

through (*personare*), a mask and a kind of speaking trumpet, an assumption of identity and a device to alter vocal tone". Según Albright, ya que la máscara capta solamente algunos rasgos humanos exagerados, ésta "must be understood not just as a pretending, but as a constriction of being".¹³ La objetividad poética de Browning consiste en tallar máscaras del modo más detallado posible.

En este proceso de sutílización y complejización de la persona, la forma poética del monólogo dramático representa un papel decisivo. Cuando los rasgos del personaje son lo suficientemente acentuados, como en el caso de la sátira, no es difícil emitir juicios sobre él. Sin embargo, cuando éste es más complejo, el monólogo dramático agrega una nueva dificultad. Éste se convierte en la representación de los "fragments of independent and unclassed value" que ya hemos mencionado. Ya que no existe una voz a la cual se subordine la persona poética, el lector debe resolver el poema por sí mismo.

Drew considera que al escoger el camino de la objetividad poética, Browning se alejó de la tradición romántica y de la confianza de ésta en la subjetividad. Sin embargo, si consideramos la obra poética de Browning como un fenómeno que desborda lo satírico o lo cómico, la subjetividad adquiere un valor esencial.

Las emociones y los pensamientos de los personajes, aun cuando nos puedan parecer mal orientados desde un punto de vista ético, se convierten en un elemento de juicio a favor de éstos. Es posible decir esto aun en un poema como el "Soliloquy". El lector reconoce las faltas de la persona, pero ello no impide que sienta cierta simpatía por ella. Cuando leemos la siguiente relación de un diálogo entre el innostrado monje y Lorenzo:

I must hear
Wise talk of the kind of weather,
Sort of season, time of year;
Not a plentiful cork-crop: scarcely
Dare we hope oak galls, I doubt:
What's the latin name for "parsley"?
What's the Greek name for Swine's snout?

(II)

No nos reímos de la persona, sino con ella por su habilidad para burlarse, aunque sea para sus adentros, de Lorenzo.

En su prefacio a las *Lyrical Ballads*, Wordsworth explicaba porque había elegido como protagonistas de sus poemas a campesinos y montañeses:

Low and rustic life was generally chosen because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature.¹⁴

En la poesía romántica, la experiencia y la emoción tienen un valor formativo. La altura espiritual de los héroes románticos proviene del contacto con una naturaleza sublime y bella.¹⁵ Cuando ésta falta, en las grandes ciudades o en los espacios cerrados, el individuo y su espíritu se encuentran limitados. En "Frost at Midnight", Samuel Taylor Coleridge comparaba las posibilidades que su hijo tendría de ser feliz si era criado en medio de la naturaleza, con las que él mismo, que había pasado su infancia en un hospicio en Londres, había tenido:

For I was reared
In the great city, pent 'mid cloisters dim,
And saw nought lovely but the sky and stars.
But *thou*, my babe shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient, and beneath the clouds
Which image in their bulk both lakes and shores
And mountain crags: so shalt thou see and hear

The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself.
Great universal Teacher! He shall mould
Thy spirit, and by giving make it ask.

(vv. 51-64)

En su poesía, Browning se encargó, como Wordsworth, de retratar la "low life". Sin embargo, dio la espalda a la naturaleza que enaltecía a los hombres para analizar el valor formativo -o deformativo- de los cuartos cerrados, de las ciudades, de la naturaleza amenazante. Los personajes de Browning son villanos, impostores, traidores u hombres débiles. Sin embargo, Browning no se contenta con presentar lo que es condenable en ellos, sino también, a través de su lenguaje entrecortado, sus justificaciones, sus atractivos y sus ocasionales bellezas.

En las dos secciones siguientes, analizaremos dos poemas de Browning, "The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church" y "Fra Lippo Lippi", ambos con un tema similar al del "Soliloquy": el del religioso sin vocación. Como intentaré demostrar, los rasgos que caracterizan a cada una de las personas son lo suficientemente particulares como para producir respuestas más variadas que una simple aprobación o reprobación tajante.

EL RELIGIOSO SIN VOCACIÓN COMO SER PATÉTICO

*Poetry is the record of the best and happiest
moments of the happiest and best minds.*

(P. B. Shelley, "A Defence of Poetry")

Con respecto al "Soliloquy of the Spanish Cloister", Harold Bloom escribe que el poema "reflects Browning's extreme Protestant prejudices".¹⁶ Uno de los cargos que la persona poética utiliza en contra de fray Lorenzo es que los modales de éste en la mesa no reflejan, como los propios, su fe en la existencia de la Trinidad:

When he finishes refection,
 Knife and fork he never lays
Cross-wise, to my recollection,
 As do I, in Jesu's praise.
I the Trinity illustrate,
 Drinking watered orange-pulp,
In three sips the Arian frustrate;
 While he drinks his at one gulp.

(V)

Lorenzo no respeta el ritual. No obstante, el lector infiere que cualquier ritual es inútil cuando se es tan hipócrita, envidioso y lascivo como la persona del poema.

Una opinión semejante a la de Bloom parece existir con respecto al poema "The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church". En su biografía crítica de Browning, Gridley nos dice que el poema, publicado en la *Hood's Magazine* en 1845, era un comentario acerca del *Oxford*

Movement, "an effort by various Anglican divines to re-establish within the Church of England beliefs and rituals prior to the Reformation".¹⁷ El poema de Browning podría interpretarse como un ataque contra los errores y defectos surgidos del ritual católico. La clave de esta interpretación es el primer verso del poema. El obispo está muriendo y, mientras describe la tumba que desea, en su mente aparecen recuerdos, reflexiones y citas bíblicas. El primer verso cita el *Eclesiastés*, I, 1:

Vanity, saith the preacher, Vanity!

en el que se declara, como en el resto del libro bíblico, la futilidad de la acción humana en medio de la constante mudanza del universo:

¿Qué saca el hombre de toda la fatiga con que se afana bajo el sol? [...] Emprendí mis grandes obras; me construí palacios, me planté viñas [...]. Atesoré plata y oro, tributos de reyes y provincias. [...] Consideré entonces todas las obras de mis manos y el fatigoso afán de mi hacer y vi que todo es vanidad y atrapar vientos, y que ningún provecho se saca bajo el sol. (I, 1 y II, 4, 8 y 11.)¹⁸

La conclusión final es que la única forma de vivir es practicando la devoción y la austeridad: "Basta de palabras. Todo está dicho: teme a Dios y guarda sus mandamientos, que eso es ser hombre cabal (XII, 13)".¹⁹

A pesar de conocer el *Eclesiastés*, el obispo del monólogo no parece estar muy consciente de su mensaje. Como Cohéct, ha llevado una vida mundana: tiene riquezas y honor. No ha guardado su voto de castidad: antes de ser obispo conoció a una mujer y tuvo varios hijos de ella. Competió por ciertos honores -entre ellos el de poseer el mejor nicho de la iglesia- con otro religioso, *Gandolf*. Y en el momento de su agonía, lo encontramos manifestando su última voluntad: una tumba majestuosa y ricamente construida en basalto, marfil, lapislázuli, cuarzo y

bronco. Cuando Gandolf lo vea desde su tumba de marfil corriente no podrá resistir la envidia, piensa el obispo:

For Gandolf shall not choose but see and burst!

(v. 50)

La muerte no es para el obispo un modo de ascender a la contemplación eterna del creador. Su propio paraíso lo encontrará permaneciendo allí, en la iglesia de Santa Prassede, con la piedra de lapislázuli entre las manos, en medio del coro, del púlpito, de la cúpula de la iglesia. En palabras de Gridley, "The basic flaw of the Renaissance churchman is that he has confounded the physical with the spiritual".²⁰ Aun en el momento de su muerte, prefiere los placeres físicos a los ultraterrenos.

La persona guarda ciertas similitudes con el fraile español. Como éste, no se caracteriza por sus sentimientos fraternales, no es necesariamente célibe, ni es demasiado ortodoxo en sus creencias religiosas. Sin embargo el obispo no nos provoca una sonrisa, sino comprensión y compasión. En este caso, el lector no tiene frente a sí únicamente los pecados de la persona, sino otros aspectos que modifican su opinión de ella.

Comparados con los gustos del fraile español (véase v. 57: "My scrofulous French novel") los del obispo por el arte y el buen latín resultan menos ofensivos. Pero no se trata de que éstos nos parezcan menos malos simplemente por comparación. En primer lugar, este gusto por lo bello y lo ostentoso no es la causa de la falta de espiritualidad del obispo, sino una consecuencia de ella, acaso la menos dañina, si se toma en cuenta que este gusto sería el promotor principal de las obras de Miguel Ángel, Leonardo o Rafael durante el Renacimiento. Además, contra esta supuesta

ceguera espiritual, es posible decir que dentro de sus propios límites -que son los de la iglesia- el obispo es un hombre devoto. Santa Praxed, como él mismo declara y a pesar de sus conflictos con Gandolf, es algo más que un lugar de bellezas y disputas:

Saint Praxed's ever was the church for peace

(v. 14)

Estar muerto sin ascender al cielo no significa simplemente permanecer en la iglesia viendo objetos bellos, sino también estar en contacto con lo sagrado:

And then how I shall lie through centuries,
And hear the blessed mutter of the mass,
And see God made and eaten all day long,
And feel the steady candle-flame, and taste
Good strong thick stupefying incense-smoke!

(vv. 80-84)

En este pasaje el obispo menciona elementos que unen al hombre con lo trascendente. El murmullo de la misa es sagrado y el incienso transporta a un estado de éxtasis. Pero por sobre todo ello, el obispo tendrá la posibilidad de ver repetido infinitamente el acto de la Eucaristía. Roma A. King Jr. y Gridley piensan que precisamente aquí el obispo revela claramente su ceguera espiritual, pues el verso enfatiza "the purely physical aspect of the mass"²¹ o demuestra que el obispo verdaderamente cree que "God is really 'made and eaten' during the Eucharist".²² Pero ello implicaría negar la importancia de este acto en el culto católico. En la misa el cuerpo y la sangre de Cristo son el pan y el vino por comer y por beber. Por ello es posible la comunión con Dios, que el obispo podrá ver, si bien no disfrutar. Para él, la iglesia no es el lugar donde se celebra un ritual hueco, sino una forma del paraíso.²³

Su falta de piedad también ha querido ser explicada por medio de los siguientes versos:

So, let the blue hump poise between my knees,
Like God the Father's globe on both his hands
Ye worship in the Jesu Church so gay.

(vv. 47-49)

En los que el obispo aparentemente compara su cuerpo muerto con Dios. Pero según Daniel F. Karlin, el obispo no se compararía sino con otro clérigo, san Ignacio de Loyola, tal vez de mejor reputación pero tan humano como el obispo.²⁴ De acuerdo con Karlin, en la iglesia de Jesús en Roma se encuentra la tumba de este santo cuya escultura yacente sostiene entre sus manos el mundo. En favor de esta idea, podemos ver que Browning no escribió la palabra "his" con mayúscula inicial, como lo ha hecho con "God" y "Father", lo cual puede indicar que el posesivo no se refiere a "Él". Gridley nos dice también que el obispo, como se lee en los versos 73-75, cree que "he really can through intercession with St. Praxed's, get horses, rare books, and mistresses for his sons".²⁵ Al utilizar el nombre de la santa el obispo muestra su impiedad, pero que el obispo diga algo no quiere decir necesariamente que crea en ello. Es bueno recordar que en el momento en que lo dice:

There's plenty jasper somewhere in the world-
And have I not saint Praxed's ear to pray
Horses for you, and brown Greek manuscripts
And mistresses with great smooth marbly limbs?

(vv. 72-75)

no está muy convencido de que sus hijos cumplan con su última voluntad. Sabe también que, debido a su estado agónico, su dominio sobre ellos es mínimo y, así, recurre a su posible poder

ultraterreno para tratar de convencerlos. Pero ello no significa que él se lo crea. En todo caso, debe sorprendernos su ingenuidad por pensar que puede conseguir la tumba de esa manera.

En lo que a ésta toca, King sugiere que el objeto de conseguirla es vengarse de Gandolf, quien se quedó con el mejor nicho de la iglesia. La tumba será indudablemente un símbolo de status en el mundo de los muertos, tal como podemos apreciar en el verso 50:

For Gandolf shall not choose but see and burst!

Sin embargo, me parece poco probable que éste sea el único motivo para construirla. Como el obispo dice, Gandolf tiene el mejor lugar, pero él mismo apunta inmediatamente después -como para disculparse ante él mismo y sus hijos- que el que le corresponde no está tan mal situado y, sin compararlo con el de su enemigo, habla de las ventajas de éste:

*Yet still my niche is not so cramped but thence
One sees the pulpit o' the epistle-side,
And somewhat of the choir, those silent seats,
And up into the airy dome where live
The angels, and a sunbeam's sure to lurk:
And I shall fill my slab of basalt there,
And 'neath my tabernacle take my rest[...]*

(vv. 20-26)

Por supuesto, al terminar recuerda a Gandolf y dice:

*-Old Gandolf with his paltry onion-stone,
Put me where I may look at him!*

(vv. 31-32)

Sin embargo esto viene a su mente como algo accesorio: como un placer que se agregará al de obtener la bella tumba. Los versos no se encuentran unidos a la parte anterior por ningún tipo de conjunción, sino por un guión que deja implícita y abierta a interpretación la relación entre ambas partes. El deseo de que lo coloquen en un lugar desde el cual pueda ver a Gandolf no se expresa sino hasta el último verso y de una manera abrupta, si se compara la sucesión de oraciones y frases coordinadas que crean un efecto de equilibrio entre la sintaxis y la métrica en los versos precedentes. En realidad, lo que aparentemente aparece en su mente antes de hablar de Gandolf es una imagen, la del mármol corriente del nicho de éste. Las ideas llegan a su mente por asociaciones que se suceden unas a otras, en una especie de corriente de conciencia que fluye sin un orden estricto. Me atrevo a utilizar un término tan moderno porque considero que algo como esto es lo que tenía en mente Browning al escribir el poema: seguir los pensamientos erráticos de un *moribundo*.²⁶

Desde este punto de vista Gandolf no ocupa la mente del obispo desde el primer momento en que comienza a hablar de la tumba. Algo similar ocurre cuando éste habla acerca del epitafio:

-That's if ye carve my epitaph aright,
 Choice Latin, pick'd phrase, Tully's every word,
 No gaudy ware like Gandolph's second line-
 Tully, my masters? Ulpian serves his need!

(vv. 76-79)

Las bellezas del marfil y la cultura ocupan el primer lugar en su mente. En el verso 50, sin embargo, la relación se hace mucho más clara gracias a la conjunción "for":

Go dig
 The white grape vineyard where the oil-press stood,
 Drop water gently till the surface sink,
 And if ye find... Ah God, I know not, if
 Bedded in store of rotten fig-leaves soft,

And corded up in a tight olive-frail,
 Some lump, ah God, of *lapis lazuli*,
 Big as a Jew's head cut-off at the nape,
 Blue as a vein o'er the Madonna's breast...
 Sons, all have I bequeathed you, villas, all,
 That brave Frascati villa with its bath,
 So let the blue lump poise between my knees
 Like God the Father's globe on both his hands
 ye worship in the Jesu Church so gay,
 For Gandolf shall not choose but see and burst!

(vv. 38-52)

Pero el interés del pasaje no recae en la conclusión sino en las detalladas indicaciones sobre cómo hallar el lapislázuli y en la descripción de la piedra: su color y su tamaño y cómo lucirá entre sus rodillas importan más que la envidia que pueda sentir por Gandolf.

King ha dicho que los símiles utilizados para describir el lapislázuli reflejan la poca importancia que para el obispo tiene lo humano: "His sense of exaggerated self-importance isolates him from other people, whom he fails to distinguish from things. [...] 'A Jew's head cut off at the nape' is simply a thing to designate the size of a piece of lapis lazuli".²⁷ Pero la imagen sirve perfectamente para describir el tamaño y la tosquedad de la piedra.

A lo largo de todo el poema las descripciones de la tumba se mantienen como los últimos signos de vitalidad y energía que le quedan al obispo y contrastan con su agonía, con la ambición de sus hijos, con Gandolf y con la tumba de éste. En la mente del obispo los objetos bellos se encuentran relacionados con la naturaleza, la abundancia y la energía. El mármol rosa de la tumba lo hace pensar en la flor del durazno y en un extraño vino, servido por un pulso firme:

Peach-blossom marble all, the rare, the ripe

As fresh-poured red wine of a mighty pulse

(vv. 29-30)

El cuarzo de la tumba es comparado con el color del pistache:

One block, pure green as a pistachio nut,
There's plenty jasper somewhere in the world

(vv. 69-70)

La muerte y la podredumbre aparecen, en cambio, cuando el obispo habla de Gandolf y su tumba:

Shrewd was that snatch from out the corner South
He graced his carrion with, God curse the same!

(vv. 18-19)

La tumba no importa tanto por los sentimientos que ésta pueda despertar en Gandolf, ni tampoco por el valor económico de los materiales.²⁸ Importa el negro del basalto, el rosa del mármol, el verde del cuarzo. Importa también, y de un modo esencial, la disposición. El bronce habrá de contrastar con el basalto:

Black-
'Twas ever antique black I meant! How else
Shall ye contrast my frieze to come beneath

(vv. 53-55)

El deseo del obispo por ordenar y disponer objetos de un modo bello es practicado incluso sobre él mismo o sobre sus hijos. No sólo se ve enterrado con el lapislázuli entre las rodillas, sino que en su lecho de muerte piensa en sí mismo como una escultura dispuesta sobre una lápida:

For as I lie here, hours of the dead night
Dying in state and by such slow degrees,
I fold my arms as if they clasped a crook,
And stretch my feet forth straight as stone can point.

And let the bedclothes, for a mortcloth, drop
Into great laps and folds of sculptor work.

(vv. 85-90)

Cuando el obispo ordena a sus hijos retirarse se los imagina como hombres que se apartan del altar sin darle la espalda, como siguiendo un ritual:

Fewer tapers there,
But in a row: and going, turn your backs,
-Ay, like departing altar ministrants

(vv. 119-121)

El pasaje puede servir para apoyar la tesis de King, pues los individuos son importantes sólo por su valor estético, pero el total de personas que rodean al obispo no parece merecer demasiado respeto. King se queja de que el obispo compare los ojos de los hijos con los de los lagartos²⁹ pero el comportamiento de aquellos está lejos de ser filial. El obispo no es más bueno que ellos, pero la situación en la que se encuentra es ideal para motivar una respuesta compasiva en el lector.

En el "Soliloquy of the Spanish Cloister" la presencia de un hombre tan piadoso y bueno como fray Lorenzo hace más obvios los defectos del innombrado fraile español. En "The Bishop Orders His Tomb", Gandolf y los hijos son culpables de los mismos cargos que el obispo. Aquél envidiaba la mujer de la que nacieron éstos a los que el obispo promete diversas cosas que no están lejos de sus propios gustos (véanse vv. 73-75, citados antes).

En medio de este grupo de pecadores el obispo ocupa la posición más difícil, la del menos afortunado. Mármol corriente o no, Gandolf tiene el mejor nicho. Sus hijos heredarán todo lo que su padre tiene. Pero él no verá cumplida su última voluntad. Hacia el final del poema, convencido

de ello, los corre, pensando en la tumba que tendrá, en la que la muerte ya no será un piadoso y bello descanso:

There, leave me, there!
For ye have stabbed me with ingratitude
To death -ye wish it- God, ye wish it! Stone-
Gritstone, a- crumble! Clammy squares which sweat
As if the corpse they keep were oozing through-

(vv. 113-117)

La falta de autoridad pone al obispo en desventaja. El título nos anunciaba que éste había de ordenar su tumba pero ello es claramente imposible debido al estado en que se encuentra. El obispo no suele hablar de la tumba en el modo imperativo; más bien y como ya hemos dicho, describe las imágenes que le vienen a la mente. Anuncia en el verso quince que procederá a dar las instrucciones para la construcción de ésta, pero luego divaga durante diez versos sobre Gandolf y la posición de las tumbas. Cuando por fin en el verso 25 habla del basalto no dirige realmente ninguna orden a sus hijos, sino que se recerca en sus propios pensamientos sin hacer demasiado caso de ellos, sin estar demasiado consciente de la situación en que se encuentra. De hecho, las indicaciones del obispo se llevan a cabo en medio de digresiones que revelan su incapacidad para poner orden en sus ideas.

En su ensayo sobre Browning Leo Salinger dice que éste y otros de los primeros monólogos de Browning son "striking ironic character sketches."³⁰ Pero, como he intentado demostrar, el monólogo del obispo no es un simple esbozo. Es cierto que en el personaje encontramos defectos, pero nuestra percepción de ellos se modifica por otras características de éste

o de su contexto. Podría decirse incluso que las opiniones o juicios éticos resultan menos importantes que la labor de caracterización que Browning lleva a cabo en el poema.

EL RELIGIOSO SIN VOCACIÓN COMO HÉROE

*A robin redbreast in a cage
Puts all heaven in a rage*

(W. Blake, "Auguries of
Innocence", vv. 5-6)

"Fra Lippo Lippi" es una muestra de la diversidad de propósitos a los que características similares pueden servir. Fra Lippo Lippi es, como los otros dos, un religioso sin vocación, pero es también un héroe de la imaginación y la energía creativa. El monólogo transcurre durante una calurosa noche de primavera en Florencia. Fra Lippo -un pintor renacentista que vivió entre los años 1406 y 1469-³¹ es sorprendido por la guardia cuando regresa al palacio de Cósimo de Médici, su protector, después de entrevistarse con ciertas alegres damas. La primera impresión lo relaciona de inmediato con el fraile español y con el obispo renacentista, quienes tampoco cumplen con sus votos de castidad. A diferencia del fraile español, sin embargo, el pintor no solapa en lo absoluto esta característica de su personalidad:

'That's all I'm made of!³²

...zooks, sir, flesh and blood,

(vv. 60-61)

De hecho, el poema entero es una justificación de ello y de la pintura del fraile, en la que siempre campean su gran ingenio, inteligencia y capacidad de observación. Son estas características las que

primero admiramos en la persona poética, y a ello ayuda la violencia y la torpeza con la que actúan y son descritas las acciones de la guardia; sus miembros son presentados como perros ("handogs"), o como pescadores que atrapan víctimas incautas:

Zooks, are we pilchards, that they sweep the streets
And count fair prize what comes into their net?

(vv. 24-25)

Fra Lippo es, en principio, el pequeño pez o la rata atrapada, pero muy pronto descubrimos que contra la animalidad de los guardianes el fraile tiene el recurso de la inteligencia:²³

Aha, you know your betters? Then, you'll take
Your hand away that's fiddling in my throat,
And please to know me likewise. Who am I?
Why, one sir, who is lodging with a friend
Three streets off -he's a certain... how d'ye call?
Master -a... Cosimo of the Medici,
I' the house that caps the corner. Boh! You were beat!

(vv. 12-18)

Obviamente, Fra Lippo sabe perfectamente el nombre de su protector, pero espera hasta el momento en el que tenga suficientemente seguros de sí mismos a los miembros de la guardia para sacar el as que guarda en la manga. Fra Lippo se convierte así en el cazador, en vez del cazado. Sin embargo, tampoco le interesa enemistarse con los guardias y usa su conocimiento de la vida mundana para granjearse los; les da alguna moneda para que brinden a su salud:

Lord, I'm not angry! Did your handogs go
Drink out this quarter-florin to the health
Of the munificent House that harbours me
(And many more beside, lads! more beside!)

(vv. 27-30)

La inteligencia del pintor es claramente visible a lo largo de todo el poema. Después de librarse de la presión de los guardias, el pintor comienza su justificación. En primer lugar, aduce haber estado demasiado cansado de su trabajo después de tres semanas de estar encerrado en la casa de los

Medici:

Here's Spring come, and the nights one makes up bands
To roam the town and sing out carnival,
And I've been three weeks shut within my mew
A-painting for the great man, saints and saints
And saints again. I could not paint all night-
Ouf! I leaned out of window for fresh air.
There came a hurry of feet and little feet,
A sweep of lute-strings, laughs and whiffs of song,
Flower of the broom,
Take away love, and our earth is a tomb!
[...]

Into shreds it went,
Curtain and counterpane and coverlet,
All the bed furniture - a dozen knots,
There was a ladder! Down I let myself,
Hands and feet, scrambling somehow, and so dropped,
And after them.

(vv. 45-54 y 61-66)

Podríamos en un primer momento pensar que cualquier hombre tiene derecho a un descanso después de tanto trabajo, pero este pintor no es cualquier hombre, es un fraile, como bien hace notar el jefe de la guardia:

Though your eye twinkles still, you shake your head-
Mine's shaved, -a monk, you say- the sting's in that!

(vv. 76-77)

Sin embargo, todo el pasaje resulta de suma importancia por revelarnos no sólo el carácter del fraile, sino por descubrirnos en resumen todo su conflicto con las normas establecidas. Puede ser que el voto de castidad le imponga obligaciones precisas, pero lo cierto es que su habitación es una especie de cárcel de la que ha tenido que salir a escondidas. En torno a este conflicto giran las opiniones presentadas después por fra Lippo.³⁴

El cuarto en el que ha estado encerrado contra su voluntad prefigura su claustro y concepciones de lo que es la pintura demasiado estrechas para él. Dada su condición, Lippo no puede excusarse de sus relaciones poco pías con mujeres, pero sí puede excusarse de ser fraile: él no escogió serlo. Dos versos expresan a la perfección este segundo argumento:

You should not take a fellow eight years old
And make him swear to never kiss the girls.

(vv. 224-225)

La explicación que se presenta en todo detalle en los versos 81-106, motiva la compasión y la comprensión del lector. La historia pudo haber sido sacada de una novela de Dickens y no está exenta de elementos cómicos que aumentan la simpatía por el pequeño Lippo. Huérfano de padre y madre, criado -pero sólo en un sentido figurado- por su vieja tía Lapaccia, el niño muere de hambre por las calles de Florencia. Véanse los siguientes versos:

One fine frosty day,
My stomach being empty as your hat,
The wind doubled me up and down I went.
Old Aunt Lapaccia trussed me with one hand,
(Its fellow was a stinger as I knew)
And so along the wall, over the bridge,
By the straight cut to the convent.

(vv. 85-91)

Fra Lippo enfatiza casi hasta el punto de lo ridículo la delgadez y debilidad de su cuerpo infantil, que se convierte en una hoja arrastrada por el viento y recogida por la ganchuda mano de su tía.

Nótese también la ironía de los siguientes versos, acerca del ingreso de Lippo al convento:

While I stood munching my first bread that month
"So boy, you're minded," quoth the good fat father
Wiping his own mouth, 'twas refection time,-
"To quit this very miserable world?"
"Will you renounce"... "The mouthful of bread?" thought I,
By no means! Brief, they made a monk of me;
I did renounce the world, its pride and greed,
Palace, farm, villa, shop and banking-house
'Trash such as these poor devils of Medici
Have given their hearts to -all at eight years old.

(vv. 92-107)

Son notorios los contrastes entre la apariencia física del monje, sus palabras y el pequeño Lippo. La gordura de aquél y el hecho de que se le describa en el mismo momento en que hace una pausa en su comida nos hablan de los placeres mundanos del "mundo miserable" a los que se entrega a pesar de estar en el convento. Con Lippo pasa todo lo contrario. De ahí el carácter cómico de su propia renuncia, pues no goza de palacios, granjas, villas o bancos.³⁵ Si se toma en cuenta esta información, no parece injustificado que Lippo renuncie al mundo por un bocado de pan, inconsciente, como infante que es, de que esa renuncia traerá responsabilidades difíciles de aceptar en un futuro. Como en el caso del obispo, Fra Lippo no es mejor que los demás. Incluso el prior de la iglesia, que le solicita que pinte el "alma" y no el "cuerpo" de las cosas, puede ser hallado en falta. Éste se sorprende cuando, entre las figuras dibujadas por Lippo, encuentra la de su propia sobrina, desnuda y representando a una de las más famosas villanas bíblicas:

"Oh, that white smallish female with the breasts,

She's just my niece... Herodias, I would say,-
Who went and danced and got men's heads cut off!
Have it all out!"

(vv. 195-198)

Pero ya sabemos que los protegidos, "sobrinos" y "ahijados" de los hombres importantes suelen tener con ellos una relación mucho más cercana, como en el caso del obispo. Por lo menos Fra Lippo no niega esa carne que el prior finge desconocer.

Fra Lippo es, de hecho, mejor que todos ellos, porque es congruente con su propia naturaleza. No niega ni reprime sus deseos y esto también se aplica al campo de lo artístico. La belleza y la fealdad de lo carnal, lo sensual y lo sensible se convierten en su propia teoría estética en medios para acceder a Dios.³⁵ En ese sentido tampoco le falta a nuestro pintor devoción, por muy sul generis que ella parezca.

Tal como él nos las presenta, las teorías pictóricas de la época resultan poco convincentes y atractivas, mientras que en la suya alma y cuerpo no tienen por que correr en direcciones distintas, sino que ambas pueden coincidir:

Why can't a painter lift each foot in turn,
Left foot and right foot, go a double step,
Make his flesh liker, and his soul more like,
Both in their order? take the prettiest face,
The Prior's niece... patron-saint -is it so pretty
You can't discover if it means hope, fear,
Sorrow or joy? won't beauty go with these?

(vv. 205-211)

La antigua corriente pretende representar tan sólo el alma. Pero el prior es incapaz de definir tal término sin dudar:

"Your business is to paint the souls of men-
"Man's soul, and it's a fire, a smoke... no, it's not..."

"It's vapour done up like a new-born babe-
"(In that shape when you die it leaves your mouth)
"It's... well, what matters talking, it's the soul!"

(vv. 183-187)

Fra Lippo, en cambio, es capaz de darnos su propia perspectiva de esta tendencia artística. Para él -y así nos lo hace ver por medio de su descripción-, ésta no es más que una representación enfermiza del mundo y del ser humano:

Now, is this sense, I ask?
A fine way to paint soul, by painting body
So ill, the eye can't stop there, must go further
And can't fare worse! Thus, yellow does for white
When what you put for yellow's simply black,
And any sort of meaning looks intense
When all beside itself means and looks nought.³⁷

(vv. 198-204)

La palabra *ill* adquiere un valor esencial pues su presencia hace que el amarillo y el negro traigan a nuestra mente un buen número de connotaciones negativas, enfermedades, por ejemplo. En contraste con esto, nada más deseable que la joven sobrina del prior danzando desnuda, o las mujeres a las que el pintor ha seguido esa noche. Las descripciones que el propio fraile hace de su obra están llenas de una variedad y un entusiasmo que no encontramos en ninguno de los personajes descritos en el poema.

Fra Lippo se entrega al trabajo en cualquier momento y a la menor provocación de la inspiración:

I'd like his face-
His, elbowing on his comrade in the door

With the pike and the lantern, for the slave that holds
John Baptist's head a-dangle by the hair
With one hand ("Look you, now," as who should say)
And his weapon in the other, yet unwiped!
It's not your chance to have a bit of chalk,
A wood-coal or the like? Or you should see!

(vv. 31-38)

En estos versos es posible apreciar la facilidad con la que el pintor transforma sus percepciones en la detallada imagen de una posible pintura. Advertimos también la premura con que se apresta a transformar en algo concreto esa imagen mental. No hay distancia alguna entre la inspiración súbita y la realización de ésta. No lo detienen ni el lugar ni los posibles materiales, sino la ausencia de éstos.

Esta energía es respaldada por la confianza que el pintor tiene en lo que hace; podemos oírle decir, aún niño, al terminar su primera obra en el muro del convento:

I painted all, then cried, "Tis ask and have;
"Choose, for more's ready!"

(vv. 163-164)

Su seguridad y su arte se ven respaldados también por los demás monjes, críticos con menos problemas teológicos que el prior:

The monks closed in a circle and praised loud
Till checked, taught what to see and not to see,
Being simple bodies, - "That's the very man!
"Look at the boy who stoops to pat the dog!
"That woman's like the Prior's niece who comes
"To care about the asthma: it's the life!"

(vv. 166-171)

En la admiración de sus compañeros se encuentra el objetivo último del arte de Fra Lippo. A través de sus pinturas, los hombres, desacostumbrados a mirar, descubren de nuevo el mundo. Ello no implica un alejamiento de la divinidad, sino todo lo contrario. No sólo porque su pintura sirva a un claro fin devocional, como queda expresado en los versos en los que Lippo describe su proyecto para la iglesia de san Ambrosio:

God in the midst, Madonna and her babe,
Ringed by a bowery flowery angel-brood,
Lilies and vestments and white-faces, sweet
As puff on puff of grated orris-root
When ladies crowd to Church at midsummer.

[...]

up shall come

Out of a corner when you least expect,
As one by a dark stair into a great light,
Music and talking, who but Lippo! Il-
Mazed, motionless and moonstruck -I'm the man!

(vv. 348-352 y 360-364)

En este pasaje, la riqueza de los elementos ornamentales de la descripción no sólo asegura el asombro del fraile, sino también el del lector. La pintura del fraile significa un acercamiento a Dios porque el mundo es la obra de éste y, al descubrirlo, los hombres encuentran también a aquél. De ahí que pintar, representar la obra de Dios tal como es - y en especial su máxima creación, el ser humano-, no sea acción desdeñable en modo alguno.

-The beauty and the wonder and the power,
The shapes of things, their colours, lights and shades,
Changes, surprises, -and God made it all!
-For what? Do you feel, thankful, ay or no,
For this fair town's face, yonder river's line
The mountains round it and the sky above,

Much more the figures of man, woman, child,
These are the frame to? What's it all about?
To be passed over, despised? or dwelt upon,
Wondered at? this last of course! -you say.
But why not do as well as say, -paint these
Just as they are, careless what comes of it.
God's works -paint anyone, and count it crime
To let a truth slip.

(vv. 283-296)

La pintura que obedece a los sentidos adquiere así un valor trascendental pues en ella se encuentra oculto Dios:

The world's no blot for us,
Nor blank; it means intensely, and means good:
To find its meaning is my meat and drink.³⁴

(vv. 313-315)

La vuelta del pintor a sus aposentos a escondidas expresa, sin embargo, la constante tensión entre la vida que las convenciones le imponen y la que él desearía vivir. Con todo y esto, Fra Lippo es el religioso sin vocación convertido en un héroe artístico. En su monólogo encontramos a una persona que comparte características comunes con los otros dos religiosos de los que hemos hablado en este ensayo, pero Browning nos ha dado más datos, ha modificado otros y, así, ha creado un hombre completamente distinto. Tal vez si supiéramos de la infancia del fraile español pensaríamos mejor de él y tal vez si el obispo fuera menos envidioso podríamos admirarlo más.

CONSIDERACIONES FINALES

ΣΩ. ΓΙ ΔΕ; ΕΣ ΤΟΔΕ ΗΔΗ ΕΞΗΝΕΧΘΗΣ ΩΣΤΕ ΜΗ ΠΑΝΤΟ ΣΟΙ
ΔΟΚΕΙΝ ΕΙΝΑΙ ΤΙΝΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΠΟΝΕΡΩΝ; (ΚΡΑΤΥΛΟΣ.)

*(SÓCRATES: Entonces, ¿qué? ¿Ya te has visto llevado al punto de que no te parezca en absoluto que algún hombre sea malvado? [Platón, *Cratilo*, 386b.]*

Quisiera volver a la proposición inicial de lectura por parte de un buen número de críticos, la que nos dice que la poesía del victoriano emite una opinión o un juicio -a veces satírico- de ciertos defectos humanos. Con ello en mente, quisiera responder a la pregunta que cierra la presentación de éste ensayo: ¿Cuáles pudieron ser los obstáculos que Browning apartó del camino de la poesía? Browning, en el siglo XIX, rompe el cajón de la preceptiva literaria según la cual ciertos personajes deben ser circunscritos a géneros tales como la comedia o la sátira, para colocarlos en otros más amplios que permitan respuestas mucho más variadas que un juicio tajante por parte del lector. Estas respuestas nos motivan a tomar una posición distinta con respecto a la noción de persona -y uso aquí la palabra tanto en un sentido social como en el que la crítica de la poesía le ha dado-. Ésta deja de ser definible únicamente por medio de su oficio, profesión, apariencia física o rasgos distintivos para convertirse en un conjunto de miedos, dolores, motivaciones, alegrías e impulsos complejamente relacionados.

Los tres poemas tratados aquí pueden ser agrupados, como ya hemos dicho, bajo el tema del religioso sin vocación, pero, de ellos, sólo el primero es claramente satírico: los defectos del personaje son presentados sin atenuantes. En los otros dos casos, muchos de esos mismos defectos siguen presentes, pero van acompañados de otras características que los modifican y explican. Ya hemos visto cómo, en el caso del obispo, su senilidad, su amor por el arte y la imperfección de los que lo rodean provocan nuestra compasión, mientras que en el caso de Fra Lippo Lippi nuestra admiración nace de la congruencia del personaje con sus sensaciones, sentimientos e ideas. Éste último no vive de acuerdo con el dogma pero no nos parece un personaje contradictorio como los otros precisamente porque vive de acuerdo con el propio sistema por él creado, uno del que no está ausente la devoción. Ésta también está presente en los pensamientos que el obispo le dedica a su iglesia y ninguna de las dos se relaciona en lo absoluto con la blasfema yuxtaposición de la virgen y lo satánico en la última estrofa del poema del fraile español:

Hy, Zy, Hinc...
'St, there's Vespers!, Plena Gratia
Ave Virgo! Gr-r-r- you swine!

(IX)

El obispo y el pintor italiano son, pues, retratos más que caricaturas.

Cuando decimos que Browning llevó a cabo su labor de "poeta objetivo" a mediados del siglo XIX lo hacemos para señalar las influencias y antecedentes que en él concurren. En su "Essay on Shelley", Browning declara a Shakespeare el ejemplo supremo del "poeta objetivo", no sólo porque haya escogido para expresarse el género dramático, sino por lo difícil que es utilizar en su caso la palabra "expresar". Las complejidades presentadas por sus obras dramáticas, en las cuales

el lector se halla ante un cúmulo de posibilidades por las cuales tomar partido son un ejemplo del ideal de objetividad al que aspiraba Browning. Chaucer puede muy bien ser otro ejemplo de este tipo de poeta. Los variados personajes de sus *Cuentos*, las descripciones y narraciones de éstos, nos presentan un mundo abigarrado y permeable a las lecturas que puede recordarnos la frase de Browning según la cual el poeta debe confrontar al hombre con la complejidad del universo para que éste lo interprete.

Así pues, Browning no es el primero en presentarnos una visión del mundo en la cual el hombre no es ni una impasible figura tallada en roca ni un bufón que hace caras, sino un retrato en constante movimiento. Acaso alguien podría citar otros ejemplos. Lo importante es que Browning haya realizado esa labor en el momento en el que lo hizo. El mismo Browning estaba muy consciente de ello. Sus monólogos surgen en el momento en el que él cree que las tradiciones y los cánones del romanticismo comienzan a anquilosarse. Browning veía la obra de sus contemporáneos y su propia obra temprana como una repetición carente de energía de todo aquello que habían hecho los románticos.³⁹ Su primer poema, "Pauline", repite imágenes que recuerdan claramente a Shelley. Sin embargo, la voz de un joven apocado y nervioso nada tiene que ver con el excelso poeta de "Alastor":

-that one so pure as thou
Could never die. Remember me who flung
All honour from my soul, yet paused and said
"There is one spark of love remaining yet,
For I have nought in common with him, shapes
Which followed him avoid me, and foul forms
Seek me, which ne'er could fasten on his mind."

("Pauline", vv. 208-214)

Tal como él lo veía, el poeta victoriano debía despojarse de los gastados resabios de elegancia y sublimidad y encontrar nuevas palabras para describir las relaciones entre el hombre y la experiencia. El lenguaje poético de cada época se desgasta con el tiempo y el objetivo del nuevo poeta es acuñar uno nuevo. La importancia de encontrar un nuevo lenguaje no se basa en razones puramente estéticas sino también éticas: nuevas expresiones permitirán al hombre encontrar las verdades perdidas entre las convenciones de la generación pasada:

[...]at unawares, the world is found to be subsisting wholly on the shadow of a reality, the convention of a moral, the straw of last year's harvest.

("Essay on Shelley", p. 134)⁴⁰

No obstante, Browning no opta por satirizar la melancolía, el spleen o los exacerbados sentimientos de la poesía romántica. Su poesía surge del romanticismo. Como éste, se interesa por las sutiles relaciones entre el entorno, la experiencia y la imaginación. La perspectiva se cierra, como ya lo hemos dicho, del cielo y el horizonte infinitos a las cuatro paredes de un cuarto, pero no por ello las angustias y los placeres de los hombres se vuelven menos importantes. Las piedades del obispo y el pintor italianos pueden parecernos muy heterodoxas, ¿pero deben ser llamadas por ello falsas? El sentimiento existe en ambos, dentro de los límites de una fastuosa iglesia en el primer caso o fuera de los del convento en el segundo, pero está ahí. Coleridge decía con respecto a las personas que se creían bajo la influencia de algún poder sobrenatural que éste podía no ser real para nosotros, pero que indudablemente lo era para ellas.⁴¹ De modo similar ocurre en la poesía de Robert Browning. La objetividad poética de Browning nace de su capacidad de profunda comprensión y simpatía por sus personas.

Sin embargo es el intento por relativizar y particularizar la perspectiva que podamos tener de una persona lo que aleja a Browning de los "High Romantics", entre ellos, por supuesto, del que ha sido llamado su padre poético, Percy Bysshe Shelley. Existe por lo general entre los grandes poetas de ese período la intención de proyectar sobre el hombre y el universo una explicación totalizadora bajo la forma del gran poema. *Prometheus Unbound* de Shelley, el inconcluso *Hyperion* de Keats o los libros proféticos de Blake son algunos de los ejemplos más célebres de los grandes poemas románticos. Wordsworth ansiaba explorar las alturas y profundidades incommensurables del espíritu humano y deseaba que sus lectores visualizaran su obra como un magno complejo arquitectónico: una majestuosa catedral gótica, una de cuyas partes es *The Prelude*, acompañada de numerosas capillas adyacentes, los poemas acaso menores pero indispensables para la comprensión del conjunto.⁴² Browning no reniega en su ensayo de la visión total en la que el poeta ve con sus ojos lo mismo que ve Dios a través de los suyos, la belleza que trasciende los sentidos. Pero esta belleza suele ser una ausencia en su poesía. Browning no buscó en sus mujeres y hombres, a diferencia de Wordsworth, un modo de vida más perfecto y original sino que se interesó más bien por las particularidades de cada uno. De éstas surge una percepción relativista de las relaciones entre el hombre y su entorno. Si una posición reprobable puede llegar a parecerse heroica ello es simplemente resultado del punto de vista y de los detalles que percibamos o dejemos de percibir. La Visión deja de existir y hacen su aparición las visiones. El monólogo dramático, con su ausencia de voz "omnisciente" y sus finales y principios abruptos y entrecortados, es el ejemplo perfecto de esta particularización y relativización poética. De ahí también que incluso el gran poema de Browning, *The Ring and the Book*, sea un runpecabezas en

el cual el lector debe hallar la verdad acerca de un crimen a partir de las declaraciones de los involucrados. La poesía de Browning rehuye la forma totalizadora de los poemas románticos. Leer un monólogo dramático es acceder a un momento -decisivo pero incompleto- de la voz de un hombre o una mujer.

Browning tituló conjuntamente "Madhouse Cells" a "Porphyria's Lover" y "Johannes Agricola in Meditation" y probablemente el conjunto de sus monólogos puedan ser definidos con ayuda de ese título: una enorme casa con innumerables celdas o habitaciones en cada una de las cuales espera, al abrir la puerta, una historia parcial e inconclusa.

La posibilidad de explorar distintos personajes sin que el lector tenga que emitir juicios acerca de ellos o sin que este juicio importe demasiado, así como la de construir una obra en la que no se nos revele claramente el autor ni sus opiniones han sido los elementos en los cuales se ha fundado la reputación de Browning como poeta revolucionario. No porque tales posibilidades hayan parecido extrañas en su época, sino porque la poesía moderna las repitió. Sólo cuando se considera que, después de Browning, otros poetas siguieron caminos similares, es posible decir que nuestro poeta victoriano apartó obstáculos del camino del arte.

NOTAS

1. Henry James, "Browning in Westminster Abbey", en Boyd Litzinger y Donald Smalley, *Browning, the Critical Heritage*, p. 532.
2. Ian Jack, introducción a *Poetical Works (1833-1864)*, p. ix.
3. H. Bloom, nota introductoria a la selección de poemas de Browning en F. Kermode y J. Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 970.
4. Browning mismo no parece haber utilizado la frase "dramatic monologue", sino "dramatic romance" y "dramatic lyric". En los libros consultados que aparecen listados en la bibliografía no aparece ninguna referencia al origen del término. En J. R. Watson(ed.), *The Casebook Series Robert Browning, Men and Women and Other Poems*, éste aparece por primera vez en el ensayo de Robert Langbaum, "The Dramatic Monologue: Sympathy versus Judgement"(1957), pp. 124-150. No obstante, del ensayo de Langbaum se desprende que ha sido utilizado ya antes por otros críticos.
5. Luis Cernuda, *Pensamiento poético en la lirica inglesa del siglo XIX*, p. 124.
6. Robert Browning, apud introducción de Ian Jack a los *Poetical Works (1833-1864)*, p. viii.
7. Cfr. la definición de drama de Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 160:

Constituye uno de los tipos de relato. Se caracteriza (como el cuento, la novela, la leyenda, el mito y la fábula) porque en él se cuenta una historia; pero a diferencia de estos otros géneros, en el drama no se presentan los hechos a través de la narración, sino de la presentación.

⁸ Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (extractos) en Boyd Litzinger y Donald Swalley (eds.), op. cit., pp. 524-526.

9. Otras dos breves descripciones de la galería browningniana apoyan tanto nuestra descripción como la de Wilde. Harold Bloom, en su introducción a la poesía de Browning en Frank Kermode y John Hollander(eds.), op. cit., vol II, pp. 1279-1280: "His company of ruined questers, imperfect poets, self-sabotaged artists, failed lovers, inspired fanatics, charlatans, and self-deceiving confidence men". J. Willis Miller en los extractos de "The Disappearance of God" en Watson, op. cit., p. 159, escribe: "scoundrels, quacks, hypocrites, cowards, casuists, lovers, heroes, adulterers, artists". Aunque debe hacerse notar, con respecto a esta segunda descripción,

que, en la poesía de Browning, los "lovers", "heroes" y "artists", rara vez son exitosos. El autor de este ensayo diría que de los personajes de Browning que conoce el único afortunado es la persona del poema "Love among the Ruins", que declara entusiasmada la primacía del amor sobre cualquier otra conquista humana mientras va al encuentro con su amada que lo espera en las ruinas de una antigua ciudad. El poema concluye en la cúspide emocional de la persona y nos deja con el sabor de la plenitud amorosa. No ocurre lo mismo en un poema como "Abt Vogler", en el que, después del momento de frenesí creativo sobreviene una sensación de pérdida en la contemplación de lo cotidiano:

Well, it is earth with me; silence resumes her reign:
I will be patient and proud, and soberly acquiesce.
Give me the keys. I feel the common chord again,
Sliding by semitones, till I sink to the minor, -yes,
And I blunt into a ninth, and I stand on alien ground,
Surveying awhile the heights I rolled from into the deep;
Which, hark, I have dared and done, for my resting place is
[found,
The C Major of this life: so, now I will try to sleep.

(vv. 89-96)

que recuerda el tono desolado de poemas en los que el poeta ve ante sí la distancia entre la esterilidad presente y el fulgor creativo. Véase, por ejemplo, "The Circus Animal's Desertion" de W. B. Yeats:

Now that my ladder's gone,
I must lie down where all the ladders start,
In the foul rag-and-bone shop of the heart.

(vv. 38-40)

En lo que respecta a Fra Lippo Lippi, otro de los héroes de Browning, hablaremos de él más adelante.

10. Philip Drew, *The Poetry of Robert Browning*, p. 38.

11. *Ibid.*, p. 34.

12. R. Browning, "Essay on Shelley" apud Peter Faulkner (ed.), *A Victorian Reader*, pp. 130 y 134.

13. D. Albright, *Liricality in English Poetry*, p. 223.

14. Wordsworth, prefacio a las *Lyrical Ballads*, en F. Kermode y J. Hollander (eds.), op. cit., vol. II, p. 596.

15. Es precisamente este contacto con la naturaleza lo que iguala a los campesinos y montañeses de Wordsworth con los poetas y viajeros de Byron y Shelley. Para el primero es posible decir:

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.

("The Tables Turned", vv. 21-24)

Mientras que el segundo puede hablar del protagonista de *Alastor* en los siguientes términos:

nor, when the moon
Filled the mysterious halls with floating shades
Suspended he that task, but ever gazed
And gazed, till meaning on his vacant mind
Flashed like strong inspiration, and he saw
The thrilling secrets of the birth of time.

(vv. 123-128)

El modo en que se obtiene tal conocimiento está ligado a los conceptos de "sublime" y "bello", fenómenos mediante los cuales el hombre accede a un estado de conciencia superior. Longino define en *De lo sublime* el primer término del siguiente modo:

Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar.

(I, 4, p. 39)

Burke lo define por contraste con lo bello:

For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and

when it deviates, it often makes a strong deviation [...]. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure.

(F. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* en Kermode y Hollander [eds.], op. cit., vol. I, p. 2150.)

El éxtasis de Longino tiene un valor que va más allá de la simple emoción, pues es "Muy afín al ενδουσιασμός o estado de posesión divina" (Samaranch, nota a Longino, op. cit., p. 39). Abrams define en *Natural Supernaturalism* los efectos de lo bello de la siguiente manera:

By and large the beautiful is small in scale, orderly and tranquil, effects pleasure in the observer and is associated with love.

(p. 98)

En el poema de Shelley citado anteriormente, la visión central de belleza y sabiduría ideal llega al protagonista en el momento en que descansa en un apacible y delicado valle en Cachemira, después de salvar enormes distancias:

The Poet wandering on, through Arabia
And Persia, and the Wild Carmanian waste,
And over the aerial mountains which pour down
Indus and Oxus from their icy caves.
In joy and exultation held his way;
Till in the vale of Kashmir, far within
Its loneliest dell, where odorous plants entwine
Beneath hollow rocks a natural bower,
Beside a sparkling rivulet he stretched
His languid limbs.

(vv. 145-149)

16. H. Bloom, notas a "The Soliloquy of the Spanish Cloister" en F. Kermode y J. Hollander (eds.), op. cit., vol. II, p. 1286.

17. Roy E. Gridley, *Browning*, p. 60.

18. *Eclesiastés*, *Biblia de Jerusalén*, pp. 901-902 y 910.

19. *Ibid.*, p. 910.

20. R. E. Gridley, *op. cit.*, p. 61.

21. Roma A. King Jr., "Ecclesiastical Vision in Stone: 'The Bishop Orders His Tomb'" en *The Bow and the Lyre*, p. 60.

22. R. E. Gridley, *op. cit.*, p. 61.

23. El universo del obispo es equivalente al espacio ocupado por la iglesia. Dentro de este microcosmos -fuera del cual se encuentran los infinitos y hermosos espacios de los poetas románticos- hay cabida para cualquiera de los sentimientos y emociones que puedan existir fuera de él. La estupefacción del obispo, la infinitud del rito repetido en la eternidad del tiempo ayudan a lo sublime de su devoción:

Another source of the sublime is infinity; [...]. Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.

(E. Burke, *op. cit.*, en *The Rise of Romanticism*, p. 201.)

Las bellezas arquitectónicas del sepulcro esconden en su similitud con una naturaleza madura y desbordante la belleza del mundo exterior:

Peach-blossom marble all, the rare, the ripe
As fresh-poured red wine of a mighty pulse.

(vv. 29-30)

El entorno modifica la percepción del individuo, pero ello no implica una degradación o caricaturización absoluta de éste.

24. Daniel F. Karlin, notas a *Robert Browning, Selected Poetry*, p. 310:

Alluding to the monument of St Ignatius Loyola in the Gesu Church in Rome, topped by a lapis lazuli globe; anachronistic, since it dates from 1690.

25. R. E. Gridley, *ibid.* La ironía se acentúa cuando nos enteramos en George K. Anderson y William E. Buckler (eds.), *The Literature of England*, vol. II, p. 1104, de que "St. Praxedes [was] a holy virgin who distributed her wealth among the poor."

26. Este orden que no solemos asociar con un desarrollo convencional de ideas con una exposición, desarrollo y conclusiones pueden ser comparadas con la definición que John Locke dio del término "asociación de ideas" en el siglo XVIII:

There is another connexion of Ideas wholly owing to chance or custom. Ideas that in themselves are not all of a kin, come to be so united in some men's minds that it is very hard to separate them, they always keep in company, and the one no sooner at any time comes into the understanding but its associate appears with it.

(John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* en B. Hepworth [ed.], op. cit., p. 45.)

Asociación que fue usada por lo románticos para sugerir los estados de ánimo a lo que ya me he referido en la nota 15. En el poema de Browning esta asociación sirve para expresar la debilidad del moribundo y podría contrastarse entre los antecedentes del monólogo interior. En su prólogo a la versión castellana de *Ulyses*, p. 27, J. M. Valverde escribe que James Joyce pudo deber algo del desarrollo de este recurso "a su hermano Stanislaus, quien, en un esbozo psicológico narrativo, intento imitar el monólogo interior de un moribundo tal como se lo había sugerido Tolstoi en el personaje Praskujin de los *Apuntes de Sebastopol*". El poema de Browning permite establecer un antecedente dentro de la tradición inglesa.

27. R. A. King Jr, op. cit., p. 55.

28. Aun si, como también ha sugerido E. D. H. Johnson en "Authority and the Rebellious Heart" en Watson (ed.), op. cit., p. 115, el obispo estuviera interesado en el valor material de su tumba, ello no sería necesariamente censurable. En un poema como "Andrea del Sarto" del mismo Browning y también con tema renacentista, el oro que el pintor obtiene es una señal de la fama que surge de su talento. Es precisamente cuando Andrea escoge la pasión en lugar de la fama y la riqueza que sobreviene la catástrofe. Desde el punto de vista renacentista la verdadera fama no es simplemente un rumor del populacho, sino una señal trascendente del genio creativo. Recuérdese, por ejemplo, en "Lycidas" de Milton:

Phoebus replied [...]
"Fame is no plant that grows on mortal soil,
Nor in the glittering foil
Set off to the world, nor in broad rumour lies,
But lives and spreads aloft by those pure eyes
And perfect witness of all judging Jove."

(vv. 77-82)

A lo largo del poema de Browning el oro va de la mano del éxito y de la gloria:

I surely then could sometimes leave the ground,

Put on the glory, Rafael's daily wear,
 In that humane great monarch's golden look,-
 [...]
 One arm about my shoulder, round my neck,
 The jingle of his gold chain in my ear,
 I painting proudly with his breath on me
 All his court round him, seeing with his eyes,
 Such frank French eyes [...]

ESTA TESTA
 SALIR DE LA BIBLIOTECA

(vv. 151-153 y 156-160)

De hecho todo el poema es admirable por su creación de imágenes que aluden a los motivos centrales del poema, el éxito y el fracaso. Mientras que el primero va acompañado por elementos luminosos y dorados al segundo le corresponden el color gris y las penumbras del atardecer. Este recurso que se repite en otros poemas como "Cleon" o "Caliban upon Setebos" recuerda los conjuntos de imágenes recurrentes de algunas obras de Shakespeare que han sido estudiados por Spurgeon.

29. R. A. King Jr, op. cit., p. 55.

30. Leo Salinger, "Robert Browning" en *The New Pelican Guide to English Literature, from Dickens to Hardy*, p. 243.

31. La fuente de Browning en este poema y en "Andrea del Sarto" fueron las *Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari. En ambos poemas, Browning transforma la narración cronológicamente lineal de Vasari, agrega y distorsiona algunos hechos con el fin de darles mayor efectividad. Estos cambios -de algunos de los cuales daremos cuenta en notas- podrían parecer en contradicción con el concepto de "poesía objetiva". Browning resolvía dicha contradicción afirmando que, para poder comunicar la realidad de un hecho, el poeta tenía licencia de modificar aquél. El resultado -un poema- transmitiría la realidad de un modo mucho más depurado y concentrado. En *The Ring and the Book* esta idea se expresa con una famosa metáfora: existen en Italia -nos cuenta Browning- ciertos orfebres que, para poder convertir el oro impuro extraído de la mina en un anillo, mezclan este con una aleación que lo hace más maleable. Una vez forjado el anillo, se somete éste a la acción de cierto ácido que separa el oro de la aleación y de toda impureza. La comparación recuerda, por cierto, aquella que Eliot haría del poeta como catalizador de experiencias y emociones en su famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent", sólo que éste ha preferido que su comparación sea menos ornamental y más "científica".

32. Como para hacer notar la vulgaridad del monje español y del fraile italiano desde un principio, Browning ha colocado al comienzo de los dos poemas expresiones que denotan la falta de solemnidad de las dos personas: el "G-r-r-r" animalcaco del primero y el "Zooka" irreverente ("the

oath 'Gadzooks', the meaning of which is obscure", H. Bloom en F. Kermodé y J. Hollander (eds.), op. cit., p. 985) del segundo.

33. La mención al mundo de la fauna para describir características humanas, estados de ánimo o el entorno de la persona del poema es común en la poesía de Browning; en "Andrea del Sarto", el pintor dice ser:

the weak-eyed bat no sun should tempt
Out of the grange whose four walls make his world.

(vv. 169-170)

El pensamiento bestial de Calihán, por ejemplo, está repleto de imágenes de animales combatiendo, protegiéndose y devorándose unos a otros:

Yon otter, sleek-wet, black, lithic as a leech;
Yon auk, one fire-eye in a ball of foam,
That floats and feeds; a certain badger brown
He hath watched hunt with that slant white-wedge eye
By moonlight; and the pie with the long tongue
That pricks deep into oakwarts for a worm,
And says a plain word when she finds her prize,
But will not eat the ants; the ants themselves
That build a wall of seeds and settled stalks
About their whole.

(vv. 86-95.)

34. El pasaje de Vasari del cual se sirvió Browning es el siguiente:

It was known that, while occupied in the pursuit of his pleasures, the works undertaken by him received little or none of his attention; for which reason Cosimo de Medici, wishing him to execute a work in his own palace, shut him up that he might not waste his time in running about; but having endured this confinement for two days, he then made ropes with the sheets of his bed, which he cut to pieces for that purpose, and so having let himself down from a window escaped, and for several days gave himself up to his amusements. When Cosimo found that the painter had disappeared, he caused him to be sought, and Fra Lippo at last returned to the work.

(G. Vasari, "The Florentine painter, Fra Lippo Lippi" en J. R. Watson [ed.], op. cit., pp. 37-38)

35. Nótese el contraste entre el poema y la biografía de Vasari en lo que respecta a la infancia del fraile:

The child was for some time under the care of a certain Mona Lapaccia, his aunt, the sister of his father, who brought him up with very great difficulty till he had attained his eighth year, when being no longer able to support the burden of his maintenance, she placed him in the above-named convent of the Carmelites.

(G. Vasari, "The Florentine Painter, Fra Lippo Lippi", en J. R. Watson, *op.cit.*, p. 35)

El cambio de narrador permite un cambio de perspectiva con respecto a los hechos. Al adoptar al pintor como persona del poema, la atención se centra sobre sus recuerdos e impresiones de la niñez y no sobre la tía, como en el texto de Vasari. Ello permite un mayor acercamiento a la persona.

36. R. E. Gridley, *op. cit.*, p. 91, ha dicho que este poema constituye "a demonstration of, and argument for, realism in art". Conviene notar que el realismo de Lippi surge directamente del romanticismo en su gusto por las reacciones, experiencias y sentimientos de los seres humanos.

37. Cfr. Bernard Richards, *English Poetry of the Victorian Period*, p. 212:

As Browning saw it the Renaissance was a time of liberation for the arts, the time when creators were able to face life directly and record physical and emotional fact, when the picture replaced the ideogram, when spontaneity replaced academic timidity, when secularity replaced religiosity.

Aparte del poema sobre Lippi pueden apoyar esta idea algunas de las menciones que en "Andrea del Sarto" éste hace de los grandes pintores de la época:

Well, I can fancy how he [Rafael] did it all,
Pouring his soul, with kings and popes to see,
[...]
A fault to pardon in the drawing's lines,
Its body, so to speak; its soul is right,
He means right-

(vv. 107-108 y 112-114)

En el pasaje, la intensidad con la que Rafael se entrega a su trabajo supera la fría perfección de Andrea.

Muy probablemente tales ideas hayan sido del agrado de W.B. Yeats, otro de los poetas vinculados por Bloom a la tradición de Shelley. Aquél creía que los aspectos físicos y espirituales del ser humano debían estar intrínsecamente relacionados, al punto que el pensamiento debía surgir del cuerpo:

Whatever thought broods in the dark eyes of that Venetian gentleman, has drawn its life from his whole body; it feeds upon the candle -and should that thought be changed, his poise would change, his very cloak would rustle for his body thinks. (El subrayado es mío.)

(Yeats, *Autobiographies, The Trembling of the Veil*:IV, "The Tragic Generation".)

A este respecto, E. D. H. Johnson ha señalado en "Authority and the Rebellious Heart", J. R. Watson, op. cit., p. 98 que "Browning's constant assertion of the soul's interrelationship with the body on an instinctual plane permits him to make claims for the latter which would not otherwise have been admissible." La presencia, en un poeta victoriano y en otro moderno, de la idea de interrelación entre mente y cuerpo que es posible rastrear ya en la obra de Blake, nos permite percibir la continuidad de la tradición romántica a lo largo de los siglos XIX y XX.

38. Es difícil estar de acuerdo con Leo Salinger cuando afirma (en B. Ford, op. cit., p. 243) que fra Lippo, junto con Andrea del Sarto, el obispo Blougram, Karshish, Cleón, Calibán y Sludge, "[has] failed or missed or evaded the test of an ultimate vision". Tal afirmación puede valer claramente para Cleón o Andrea, pero no para el fraile pintor. Fra Lippo, a pesar todos sus conflictos con la sociedad de su época, es uno de los personajes más heroicos de Browning. De hecho, la aprobación y la simpatía que se desprenden de la lectura del poema han llevado a más de un crítico a identificar las ideas del fraile acerca del arte con las de Browning: "The fullest expression of the poet's aesthetic philosophy is to be found in 'Fra Lippo Lippi'." (E. D. H. Johnson, "Authority and the Rebellious Heart", en Watson, op. cit., p. 120.)

39. R. E. Gridley, op.cit., pp. 96-97 recoge algunas de las opiniones de Browning con respecto a Rossetti:

you know I hate the effeminacy of his school [...] how I hate "Love" as a lubberly naked young man putting his arms here and his wings there, about a pair of lovers, -a fellow they would kick away in reality;

a Morris:

sweet, pictorial, clever always [...] a laboured brew with the old flavor but not *body*;

y a Tennyson:

We look at the object of art in poetry so differently! Here is an idyll about a knight being untrue to his friend and yielding to the temptation of that friend's mistress to assist him in his suit. I should judge the conflict in the knight's soul the proper subject to describe; Tennyson thinks he should describe the castle, the effect of the moon on its towers, and anything *but* the soul.

40. Probablemente Eliot tenía en mente estas palabras al crear el poeta-fantasma que, en "Little Gidding", dice:

Last season's fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the empty pail.
For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.

(vv. 116-119)

De hecho, lo que acerca del desarrollo histórico de la poesía expresa él mismo en su ensayo "La música de la poesía", incluido en *De poesía y poetas*, p. 33, no dista mucho de la de Browning:

La tarea del poeta será distinta, no sólo según sea su constitución personal, sino según el período en que se encuentre. En ciertos períodos, la tarea consiste en explotar las posibilidades musicales de una convención establecida de relación de estilo de verso con el de habla, -en otros períodos, la tarea consiste en ponerse al día con los cambios en el lenguaje coloquial, que fundamentalmente son cambios de pensamiento y sensibilidad.

41. S. T. Coleridge, extractos de *Biographia Literaria*, en *Selected Poetry and Prose*, p. 191:

[...] the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situation, supposing them real. And real in *this* sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency.

(capítulo XIV)

42. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, p.20.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York. Norton. 1973. (Norton Library.)
- ABRAMS, M.H. (ed.), *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. New York. Oxford University Press. 1975. (Segunda ed.)
- ALBRIGHT, William, *Liricality in English Literature*. Lincoln. University of Nebraska. 1985.
- ANDERSON, George y William E. Buckler (eds.), *The Literature of England* (dos vols.). Illinois. Scott, Foresam and Co., 1958.
- BROWNING, Robert, *Poetical Works (1833-1864)* (Ian Jack, intr. y ed.). London. Oxford University Press. 1970. (Oxford Standard Authors.)
- BROWNING, Robert, *The Ring and the Book* (Richard Altick, ed.). Harmondsworth. Penguin Books. 1971. (Penguin English Poets.)
- BROWNING, Robert, *Selected Poetry* (Daniel Karlin, intr. y ed.). Harmondsworth. Penguin Books. 1989. (The Penguin Poetry Library.)
- CERNUDA, Luis, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1974.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Selected Poetry and Prose* (Kathleen Raine, ed.). Harmondsworth. Penguin Books. 1957. (The Penguin Poetry Library.)
- CUDDON, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth. Penguin Books. 1982. (ed. rev.)
- DREW, Philip, *The Poetry of Browning. A Critical Introduction*. London. Methuen. 1970.

- ELIOT, T. S., *Sobre poesía y poetas*. Barcelona. Icaria. 1992. (Bagdad, 8.)
- FOGELIN, Robert F. (ed.), *Self and World. Readings in Philosophy*. New York.
Harcourt, brace, Jovanovich. 1973.
- FORD, Boris (ed.), *From Blake to Byron. Volume 5 of the New Pelican Guide to
English Literature*. Harmondsworth. Penguin Books. 1962.
- FORD, Boris (ed.), *From Dickens to Hardy. Volume 6 of the New Pelican Guide to
English Literature*. Harmondsworth. Penguin Books. 1991.
- GRIDLEY, Roy E., *Browning*. London. Routledge and Kegan Paul. 1972.
- HEPWORTH, Brian (ed.), *The Rise of Romanticism. Essential Texts*. Manchester.
Carcenet. 1978.
- KERMODE, Frank y John Hollander (eds.) *The Oxford Anthology of English Literature*
(dos vols.). New York. Oxford University Press. 1973.
- KING, Roma A., Jr., *The Bow and the Lyre. The Art of Robert Browning*. New York.
University of Michigan. 1957.
- LITZINGER, Boyd y Donald Smalley (eds.), *Browning, the Critical Heritage*. London.
Routledge and Kegan Paul. S. f. (Routledge Academic Research Edition.)
- LONGINO, *De lo sublime* (traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P.
Samaranch). Argentina. Aguilar. 1980.
- RICHARDS, Bernard, *English Poetry of the Victorian Period (1830-1890)*. Essex.
Longman. 1988. (Longman Literature in English Series.)
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Selected Poems*. New York. Gramercy Books. 1994.
- WATSON, J. R. (ed.) *Browning: "Men and Women and other Poems". A Casebook*.
Essex. Macmillan. 1974. (Casebook Series.)

WORDSWORTH, William, *A Choice of Wordsworth's Verse* (selección e introducción

de R. S. Thomas). London. Faber & Faber. 1971.