

Notas para una apreciación de lo «pintoresco» en «The Ancient Mariner»

H. HERRERA SOLER*

En el British Museum no sólo se encuentran las mejores ediciones de la obra y de la crítica a la obra de Samuel Taylor Coleridge, sino que también se encuentran otros tipos de manifestaciones artísticas que han tenido como punto de partida su obra. Dentro de estas manifestaciones cabe destacar las ilustraciones que se inspiran en «*The Ancient Mariner*»; tanto los grabados de carácter apocalíptico de Gustave Doré en 1876 como los dibujos de William Strang en 1896 guardan una relación directa con este poema¹. El hecho de que la poesía sea fuente de inspiración para las artes plásticas o viceversa no constituye innovación alguna, ya que precisamente en el tema de la interpretación de la naturaleza se prodigan las relaciones de la pintura, poesía, arquitectura y otras artes².

a) *La naturaleza y su interpretación en el momento del poema*

El entusiasmo por el tema de la naturaleza es común entre los poetas; pero la apreciación es personal. Esto da pie a la multiplicidad de matices

* Departamento de Filología Inglesa. Colegio Universitario de Logroño.

1. British Museum in the Bicentenary exhibition which opened July-November 1972.

2. CHRISTOPHER HUSSEY, *The Picturesque Studies in a Point of View*. London, G. P. Putnam's Sons, 1927:

«Poetry, Gardening, Architecture and Painting, and even Archeology, whenever they have anything to do with the countryside, lose their isolation, as separate arts, and are combined by this picturesque point of view into the single Art of Landscape. The gardener sings in poetry his efforts to copy painters; the architect designs buildings that a painter might have delineated in expressing a poetical conception. The painter illustrates episodes from the poets, in landscapes that a gardener would own too gladly. And so the ring tightens as the dance proceeds. It is this fusion of arts in the warmth of enthusiasm for nature, as revealed by painters, that was the biggest achievement of the Picturesque», p. 96.

y aspectos del tema tanto para el poeta como para el crítico que se acerca a la poesía. De aquí que con ánimo de precisar el tema de la naturaleza se estudie el matiz de lo «pintoresco», término que define GILPIN como :

«that kind of beauty which would look well in a picture»³.

Tras estas palabras de Gilpin el tema del paisaje pasa a primer plano. El paisaje ha ocupado siempre un lugar en toda pastoral, pero nunca ha tenido el carácter de preeminencia que tiene en Dyer, Thomson, Wordsworth, Coleridge y otros autores de los siglos XVIII y XIX. Esta presencia viene motivada por una parte por la evolución que se observa en la concepción que se va teniendo en la cultura occidental y por otra por el descubrimiento de la naturaleza por parte del artista.

Se requiere, por tanto, como «conditio sine qua non» conocer el valor de la naturaleza y de lo pintoresco en el momento de la primera edición de «*The Ancient Mariner*».

En el 1798, fecha en que Coleridge escribe el poema, la naturaleza ha dejado de ser considerada como un destierro, como algo que entraña peligro. E. L. Tuveson dice :

«Nature, obscured for centuries by the mists of scholastic ignorance, has once more been revealed in all her loveliness and majesty—a spreading scene, the vastness of the prospect giving evidence of its purity. The newborn earth thus revealed is transfigured, clothed in a radiance that rises to touch the heavens in the great mountains and in the endless horizons of the sea»⁴.

b) Origen de esta herencia

La actitud ante la naturaleza que Tuveson apunta en la civilización occidental viene condicionada por la Grecia clásica y por la aparición del cristianismo. El mundo oriental, representado en la cultura china, tiene otra visión de la naturaleza. Sus murallas milenarias hablan de una organización política perfecta en un tiempo, en el que en Europa se vive todavía bajo el temor de los pueblos bárbaros. La imagen de la ciudad en el pueblo chino es distinta de esa imagen de castillo o fortaleza medieval y

3. WILLIAM GILPIN, *Observations on the Western parts of England*, London, 1798, p. 238. Toda su bibliografía gira en torno al tema del paisaje y lo que tiene de pintoresco. Entre sus estudios más significativos se puede destacar: *An Essay upon Prints*, London, 1768. *Observations on the River Wye, and several Parts of South Wales, etc., relative chiefly to Picturesque Beauty*, London, 1782. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscapes to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, 1792.

4. E. L. TUVESON, *The Imagination as a Means of Grace*, Berkeley and Los Angeles, 1960, p. 56.

distinta también de la idea que Baudelaire y Balzac tienen de la ciudad en el siglo de las luces⁵. En la civilización oriental los poetas, artistas y hombres religiosos salen de la ciudad en busca de paz y serenidad en los ríos, montañas y veredas, como posibles moradas de los dioses. Los griegos también asocian los dioses con el entorno vegetal, pero su concepto humanístico de la vida se deja sentir, y mientras que los chinos ven en el bosque la idea de la divinidad, los griegos necesitarán de la presencia de una estatua de la «driada» para llegar a la idea de la divinidad⁶.

Charles Hussey habla también de la otra causa de esa visión peyorativa de la naturaleza:

«A further bar to the love of nature in the west was the conversion, by early Christian teachers of the ancient gods of wood and spring into evil spirits and of Pan into the Devil».

Visión que llega hasta Dryden, cuando comenta la impresión que le causan los Alpes⁷. La venida del cristianismo supone la desaparición de toda mitología anímica. Los «genius loci» de cada árbol, riachuelo, montaña, de los que tanto se ha escrito y a los que hace referencia Lynn White Jr. en «The Historical Roots of Our Ecology Crisis»⁸, se aniquilan. Se inicia de esta manera una larga etapa histórica hasta llegar a la con-

5. Vid. PETERS BROOKS, «Romantic Antipastoral and Urban Allegories», pp. 11-26, en *The Yale Review*, vol. LXIV, núm. 1, Autumn 1974. BROOKS habla de cómo desde Montesquieu a Diderot la ciudad es concebida como un centro cosmopolita de civilización; constituye una liberación de la vida provinciana; es un centro de intercambio cultural, comercial y social; Voltaire llegará a decir en su *Lettres Philosophiques* que el centro de una ciudad ideal es la calle londinense del «Stock Exchange». Balzac, en «Scènes de la vie parisienne», llega a sustituir los elementos de una pastoral tradicional: pastores, rebaños, flores, jardines..., por un paisaje urbanístico compuesto por toda una serie de calles bajo denominaciones como: «calle de los ricos», «calle de los pobres», «calle de los criminales», «calle de las mujeres de la vida», «calles limpias», «calles modernas», etc.

6. CH. HUSSEY, pp. 6 y 7:

«A somewhat similar association of gods and landscape prevailed in Greece when the belief in the gods was spontaneous. But the humanistic mentality of the Greeks led them rather to suggest a grove by a statue of the dryad on the place than as in China, to suggest the idea of divinity by a picture of a grove.» La postura de Hussey es un tanto radical al considerar al cristianismo como una barrera que impide llegar al amor del entorno vegetal que nos rodea: tanto la filosofía de San Francisco de Asís como las pinturas románicas de San Isidoro de León escapan a estos patrones.

7. DRYDEN, «Dedication to the Indian Emperor», 1967:

«High objects, is true, attract the sight; but it looks up with pain on craggy rocks and barren mountains, and continues not long on any object, which is wanting in shades of green.»

8. LYNN WHITE, JR.: «The Historical Roots of Our Ecology Crisis», pp. 7-17, en *The Everlasting Universe*, edited by Lorne J. Forstner and John H. Todd, Massachusetts, D. C. Heath and Company, 1971:

«In Antiquity every tree, every spring, every hill had its own "genius loci", its guardian spirit. These spirits were accessible to men, but were very unlike men; cen-

cepción de la naturaleza como fuente de placer. Esta nueva concepción lleva consigo la ruptura de unos códigos morales y de una tradición. El artista ante tales temas se sentirá incómodo, puesto que tendrá la sensación de moverse en la zona de lo «prohibido».

No obstante, aun a pesar de la nueva concepción, sigue siendo manifiesto el contraste de actitud ante la naturaleza en el mundo occidental y el oriental. A. Waley habla del distinto entusiasmo que hay entre la vuelta a la naturaleza en los románticos con motivo del estudio de los «landscapes» y el entusiasmo del pueblo chino:

«But whereas their love was a pagan ardour tinged with mysticism and poetry, the Chinese love of nature grew directly out of a ritual of worship»⁹.

c) *El "landscape" en la literatura*

La visión de la naturaleza a la que se viene haciendo alusión condiciona la idea de «landscape».

Tanto en Homero como en Teócrito y Virgilio, el valor semántico de «landscape» no va más allá de escenas alegres en jardines o en lugares apacibles, que ofrecen siempre garantías de seguridad. La limitación del «landscape» a esta interpretación semántica durará hasta el Renacimiento, momento histórico en el que se despierta interés por la historia y la literatura, por los monumentos y castillos de los antepasados. Este paisaje de carácter histórico se estudia en Flandes con Patinir y en Italia.

Con Claude Lorrain, Salvator Rosa, Gaspar Poussin en pintura y con Denhan, Dyer, Thomson en poesía se llega a un paisaje ideal. Lo que hay de legendario en la fase anterior se sustituye por el goce en la naturaleza y por la especulación de todo aquello que pudiera estar cargado de significado:

taurs, fauns and mermaids show their ambivalence. Before one cut a tree, mined a mountain, or damned a brook, it was important to placate the spirit in charge of that particular situation, and to keep it placated. By destroying pagan animism, Christianity made it possible to exploit nature in a mood of indifference to the feeling of natural objects», p. 13. Pero para llegar a tener un conocimiento más exhaustivo de los «genius loci», o «daemons» en «The Ancient Mariner», conviene tener en cuenta: *Thomas Taylor the Platonist*, ed. Kathleen Raine and George Mills Harper, Princeton: Princeton Univ. Press, 1969, de la pág. 3 a la 48, donde se habla de las fuentes y del conocimiento que Coleridge tenía de los «daemons». Vid. también JAMES TWITCHELL: «The World of the Ancient Mariner», pp. 103-117, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XVII, núm. 1: Spring 1975.

9. ARTHUR WALEY, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. London, F. P. Ernst Benn, 1923, 4.º, p. 261.

«It was the artist function to do what nature could not do, and to produce such a tree, valley, mountain, leaf as most perfectly expressed that aspect of nature which he had chosen to portray»¹⁰.

Claude seleccionó aquellos aspectos que manifestaban calma y ambiente idílico; Salvator aquellos aspectos que subrayaban el aspecto crudo y salvaje de la naturaleza.

El concepto de «landscape» se va haciendo poco a poco más amplio. Uno de los autores que más contribuyó a la extensión de su valor semántico fue Willam Salmon al intentar definir este concepto:

«Landskip is that which appeareth in lines the perfect vision of the earth, and all things, thereupon, placed above the Horizon, as Towns, Village, Castles, Promotories, Mountains, Rocks, Valleys, Ruins, Woods, Forests, Chases, Trees, Houses, and all other Buildings, both beautiful and ruinous»¹¹.

William Salmon está abogando, como en el 1711 abogaría Shaftesbury en *Characteristics and Plastics*, por ese estado ideal que se apuntaba anteriormente y por la armonía de todo lo que existe, intentando de esta manera llegar a esa visión utópica que ofrecería la naturaleza antes de la caída.

El desarrollo del culto al «paisaje», culto que también de alguna manera se observa en «The Ancient Mariner», tiene su punto de partida en el tratado de Utrecht, pacto que tiene grandes repercusiones no sólo en la esfera política, sino en la literaria también. Desde este momento

10. Vid. HUSSEY, p. 8. No obstante, para llegar a descubrir lo que hay de pintoresco en esta fase del «ideal landscape», conviene tener presente la descripción que la crítica hace de los dos estilos predominantes. E. W. MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass and Ltd., 1965 (first impression 1925):

«An extended rolling plain, or wide valley opening to the south traversed, by a winding stream, and encircled, amphitheatre-like, by wooded hills; a foreground of plants and trees, richly leaved; a middle distance plain and hill, adorned with groves, villas, bridges and castles, temples of antique pattern, vine-hung ruins; a far distance of faint blue hills, and often the sea; all this overspread with golden light, preferably of sunrise or sunset: such was the familiar Claudian landscape. The Salvatorian showed precipices and great rocks masses of fantastic form, cascades, torrents, desolate ruins, caves, trees dense of growth, of blasted trunks, and shattered boughs», p. 95. JHONSON, «Lives of the Poets», *Works* (1787), IV, 177, diría de Thomson: «His description of extended scenes and general effects bring before us the whole magnificence of Nature, whether pleasing or dreadful. The gaiety of *Spring*, the splendour of *Summer*, the tranquility of *Autumn*, and the horror of *Winter*, take in their turns possession of the mind.»

11. WILLIAM SALMON, *Polygraphice; or Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Varnishing, Sapanning, Gilding, etc.* Fue el «bestseller» de la época, puesto que entre 1671-1701 llegó a su octava edición.

comienza en la vida inglesa lo que Watson, Hussey, Gilpin y demás autores interesados en el paisaje llaman «The Grand Tour». Con este tratado se abren las puertas de Europa al turista inglés. Italia figura entre las rutas preferidas, por lo que tienen de atractivo los Alpes, montañas que impresionan por lo que tienen de grandioso, sublime y pintoresco. De esta manera se abre el siglo de lo que los críticos han llamado lo «pintoresco». Término que comienzan a usar Tiziano y Domenichino cuando intentan describir «the painter's view of nature».

d) ¿Qué se entiende por "pintoresco"?

En todo «landscape» hay en mayor o menor grado una dosis de «lo pintoresco». La polémica en torno a este término no arranca porque haya problema en admitir su presencia, sino por la dificultad que ofrece la matización y precisión de dicho término. Mientras que Gilpin en *Northern Tour* habla de que los objetivos de «lo pintoresco» es ofrecer al espectador las imágenes de la naturaleza lo más cerca posible del punto de observación¹², Edmund Burke habla de «The overwhelmingness of the sublime» frente a «the smoothness of the beautiful» y continúa diciendo que lo que hay de contundente y arrollador en lo sublime forma la categoría de lo pintoresco¹³.

George Mason precisa un poco más al decir que lo pintoresco tiene que ser algo: que agrade al ojo, que sea remarcable por su singularidad, que impresione a la imaginación, que sea apropiado para la elaboración de un buen paisaje a partir de él¹⁴.

Pero aquí probablemente interesa más la matización que el mismo Coleridge ofrece al interpretar dicho término:

«Where the parts by their harmony produce an effect of a whole, but where there is no seen form of a whole producing or explaining the parts of it, where the parts only are seen and distinguished, but the whole is felt»¹⁵.

Coleridge habla de sentir más que de ver la belleza. La belleza a la que se refiere Coleridge, Shaftesbury la identifica con la razón y la virtud

12. Vid. GILPIN.

13. EDMUND BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1759, Published in 1920, The Scholar Press Limited Menston, England. Obra básica para el estudio de la teoría de «lo pintoresco». A esta obra hacen constantemente referencia GILPIN, PRICE, KNIGHT, REPTON y otros críticos del momento.

14. E. W. MANWARING, en la obra anteriormente citada, en su capítulo «The Cult of Picturesque», al intentar llegar al concepto de lo pintoresco, cita a GEORGE MASON en su *Supplement to Johnson*, 1801; por pintoresco entiende:

15. S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, ed. Shacross, Oxford, 1907, II, 309.

en tanto que Hutchenson unos años más tarde separa dicha identificación. E. Burke desarrolla un poco más dicho concepto y niega la belleza en el orden, la simetría, simplicidad y claridad, además relaciona el terror, la obscuridad y lo infinito a la emoción estética como base para el arte. La emoción a la que se refiere es sustituta de la razón y es la que hace posible la poesía de Wordsworth, Coleridge y el resto de los románticos. Concluyendo cabe decir que «lo pintoresco» encajaría perfectamente en el romanticismo porque reconoce el poder de la naturaleza y presta atención a lo abrupto, irregular y asimétrico, elementos todos básicos en la ideología romántica.

e) *Presencia de Wordsworth en "The Ancient Mariner"*

En este proceso de aproximación a «lo pintoresco» en «The Ancient Mariner» no se puede olvidar la influencia que Wordsworth tiene en lo que hay de pintoresco en el poema. Si se sigue el comentario que Wordsworth hace en sus *Memorias*, su influencia queda manifiesta al menos en «los exteriores del poema», puesto que no sólo comenta con Coleridge sus lecturas de los viajes de Shelvocke, sino que le incita a escribir un poema que se base en dichos comentarios¹⁶.

Los escenarios que son objeto de la conversación que sostiene Wordsworth y Coleridge encajarían perfectamente con los paisajes que pinta Salvator Rosa, a quien Wordsworth cita en su *Prelude*. No obstante, hay que señalar que Coleridge aunque probablemente tiene en cuenta estas observaciones de Wordsworth, no se ciñe a sus interpretaciones del paisaje. De hecho, en «The Ancient Mariner» no sólo se encuentran huellas de Salvator Rosa, sino de Claude Lorrain también. El conocimiento que Coleridge tiene de estos autores es directo, puesto que se encuentran alusiones a estos pintores tanto en *Reflections on Having a Place of Retirement* como a *Religious Musings*.

Coleridge inicia sus excursiones con John Hucks¹⁷, pero la ilusión por los «landscapes» nace en compañía de Wordsworth en sus paseos por Somerset y North Devon; ilusión que se va afirmando en sus sucesivas excursiones a las montañas alemanas del Hartz y al distrito de los lagos

16. W. WORDSWORTH, *Memoirs of William Wordsworth, Poet-Laureate*, ed. Ch. Wordsworth London Moxon, 1851, I, 107-108. Manteniendo una conversación con Coleridge: «Wordsworth... I had been reading in Shelvocke's Voyages, a day or two before, that, while doubling Cape Horn, they frequently saw Albatrosses in that latitude, the largest sort of sea fowl, some extending their wings 12 or 13 feet. «Suppose», said I, «you represent him as having killed one of these birds on entering the South Sea, and the tutelary spirits of these regions take upon them to avenge the crime.»

17. J. R. WATSON, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson Educational Ltd., 1970, p. 109.

de Inglaterra. En su *The Notebooks*¹⁸ aparecen múltiples observaciones de lo grandioso, sublime, majestuoso y pintoresco que va apareciendo ante su vista. La apreciación de la belleza natural, tanto para Wordsworth como para Coleridge, es un placer que los mantiene unidos disfrutando del «West Country», de las «Quantock Hills» y de la zona costera de «Devon».

«The Ancient Mariner» se planeó en una de las excursiones señaladas. El interés por conocer el paisaje y seguir el curso de las aguas de aquellos valles de Lynton hasta el mar fue el motivo que hizo que el Homo Office los considerara espías al servicio del gobierno francés¹⁹.

No obstante, en este descubrimiento del paisaje ambos se apartan de los conceptos tradicionales de «lo pintoresco». Si Coleridge dice que no le agrada señalar los defectos que pueda haber en cualquier entorno natural, Wordsworth llega a manifestar su inmunidad de este tipo de concepción de «lo pintoresco» en el libro XII del *Prelude*²⁰.

Wordsworth también participa de la percepción «through the eye» más que «with the eye», perspectiva que Blake observa en Coleridge. Esta perspectiva deja margen para que la mente cree y transforme el paisaje que le llega a través de los sentidos; si la mente no actúa, el paisaje queda en algo carente de vida, en una colección de notas, es el paisaje a nivel

18. S. T. COLERIDGE, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. K. Coburn, London, 1957-62, pp. 508 y 760.

19. H. EAGLESTONE, «Wordsworth, Coleridge and the Spy» in *Coleridge, Studies by Several Hands*, ed. E. Blunden and E. L. Griggs, London, 1934; «The man has Camp Stools. Wrote the Home Office spy who was sent to watch them», which he and his visitors take with them when they go about the country upon their nocturnal and diurnal excursions.»

20. Vid. WORDSWORTHS, *Prelude*, Book XII:

... for this
 Although a strong infection of the age
 Was never my habit — giving way
 To a comparison of scene with scene,
 Bent overmuch of superficial things
 Pampering myself with meagre novelties
 Of colour and proportion.

Aunque afecte de una manera lateral al problema de «lo pintoresco», sería interesante tener presente la polémica que la crítica ha mantenido en torno a la influencia de un poeta respecto del otro, que tiene su expresión última en N. FRUMAN'S, *The Damaged Archangel*. FRUMAN habla de la dependencia de Coleridge respecto de Wordsworth; opinión que ha motivado: «Coleridge's Plagiarisms Once More: A review essay» de THOMAS MCFARLAND, *The Yale Review*, Winter, 74, MCFARLAND participa de la opinión de A. M. BUCHAN: «Coleridge slowly and reluctantly began to recognize that Wordsworth; being as he was a glutton of praise with little to spare for another, had been greatly instrumental in suspending, «the shaping spirit of Imagination» in the friend to whom he owed so much.» «The Influence of Wordsworth on Coleridge (1795-1801)» de A. M. BUCHAN, en *University of Toronto Quarterly*, vol. XXXII, núm. 4, July, 1963.

de turista. El interés por llegar a «lo pintoresco through the eye» da lugar a que estos autores muestren predilección por lo extraño y misterioso en la naturaleza y a que Coleridge en concreto desarrolle a gran escala el elemento gótico en la parte tercera del poema.

f) *Lectura del poema a la luz de estas notas*

En todo el poema se siente la huella de la interpretación romántica que se da al fenómeno de «lo pintoresco». Se respira el trasfondo del «West Country», las montañas de «Quantock» y la zona costera de Devon. Todos estos elementos operan en su imaginación que aunque parte de ellos de alguna manera los trasciende. De esta manera llega a un paisaje de creación personal. Paisaje peculiar, ya que en él el entorno vegetal queda relegado a abrir y cerrar el poema:

...the harbour cleared
Below the kirk, below the hill
Below the light house top». (Part. I)

«The light-house top I see?
Is this the hill? is this the kirk?
Is this mine own countree? (Part VI) ²¹

Estamos ante la metáfora de la «circuitous journey» que Abrams ve en los escritos de Wordsworth y Coleridge ²². En este paréntesis de partida y de llegada se suceden distintos tipos de escenarios cargados de gran dosis de «lo pintoresco». En todos ellos se observa una interacción constante entre el hombre y los elementos de la naturaleza ²³. El marinero camina entre dos mundos: el de la crueldad de las tormentas, hielos, nieblas, nieves y rayos abrasadores del sol y el de la esperanza de que algún día lleguen los vientos propicios de su liberación. Se siente víctima de la adversidad por la muerte del «Albatros», símbolo, en algún momento en la mente de Coleridge, de la ruptura del orden y armonía pre-establecidos ²⁴.

21. *English Romantic Verse*, introduced and edited by DAVID WRIGHT, Penguin Books, London, 1968.

22. Vid. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. M. H. Abrams, Norton, 1973.

23. En la reseña que Charles Rosen hace a M. H. Abrams en el *New York Review of Books*, 14, June, 1973, dice: «The wedding as a manifestation of the millenium, a vision of the apocalypse secularized into revolution, but he characterizes this union with nature as a consolation and a substitute for the shattered revolutionary dream.»

24. En relación a la disparidad entre la muerte del «Albatross» y el castigo del marinero, vid. *Coleridge's Verse A Selection*, ed. by William Emspon and David Pirie, New York, Schocken, 1973.

La distribución de planos en la «part I» es uno de los primeros aspectos que llaman la atención del lector. Si se lee detenidamente se observará que en ningún momento aparecen imágenes retorcidas y rebuscadas, ni hay intentos de llegar a una nueva simbología. Los elementos que van apareciendo son reales; tan sólo el orden, la distribución, la mayor o menor definición de ellos son aportaciones de su imaginación. El lector está ante una composición en la que Coleridge ha cuidado los primeros planos, los planos medios y el fondo, pero con un orden de valores diferente al que le hubiera dado un artista del Renacimiento²⁵.

Coleridge lleva al lector de un punto a otro, al tiempo que enumera de un modo progresivo los aspectos claros y precisos del ambiente que va rodeando y envolviendo al marino y su psicosis del «Albatross»; la iglesia, la montaña, el faro, la tormenta, la nieve, el hielo y el Albatross, son los elementos que le dan al lector una visión de conjunto. El modo como la poesía llega al lector es tal vez más completo que el modo como llega la pintura al espectador, según Palgrave²⁶; el aspecto en el que se apoya para llegar a este axioma es el movimiento que consigue el poeta en la sucesión de imágenes, el movimiento que se consigue en pintura en la mayor parte de los casos es limitado. El movimiento que se observa en el paisaje de la primera parte del poema gira en torno a estos tres momentos:

«A»	B	C
3. ^{er} plano: sol	la tormenta	Niebla y destellos de luna
2. ^o plano: el puerto	el mar del sur	los hielos
1. ^{er} plano:	(constante en los tres momentos)	

Marinero embarcado y un Albatross

Volviendo al pasado el protagonista no cesa de pregonar aquella maldita travesía. Coleridge nos presenta en primer plano a un marinero y a un Albatross con una ubicación muy indefinida en el espacio y en el

25. En los paisajes anteriores dice Coleridge: «The front and middle are the most interesting, and the interesting dies gradually away in the background, and the charm of the Picture consists not so much in the specific Images which it conveys as a visual Language to the understanding, as to the exquisite beauty, and proportion of colors, lines, and expression, with which the images are represented.» *Notebooks*, 2599. In modern landscape paintings, says Coleridge, the foreground and middle distance are flat, «but the great interest of the Landscape lies in the background, Mountains, Torrents, and so on.»

26. F. T. Palgrave's *Landscape in Poetry*, The Folcroft Press, Inc 1969 (first published 1897): «Poetry, rendering the scene or subject chosen in *successive* verbal pictures and bringing before us images of scent and sound and movement, has at first sight vast advantages over painting, confined, as the artist is, in regard to form, to a single instant, and unable to do more than barely suggest motion», p. 2.

tiempo. Junto a ellos y de una manera lateral habla de un personaje indefinido, anónimo, del que tan sólo se sabe que es un invitado a una boda y que el viejo marinero lo hipnotiza reduciendo de este modo sus intentos de fuga. Los rasgos del marinero atraen más la mente del lector, Coleridge presenta a un personaje que raya los límites de la leyenda, la crítica ha llegado a identificarlo con el mito del judío errante y con el mito de Sísifo. Su barba es larga y gris, sus manos descarnadas, tiene un ojo hipnotizador y está constantemente en posesión de la palabra. Tiene psicosis de hablar, como si la palabra fuera elemento de purificación y liberación de su «obsesión» de Albatross. Pretende llevar esa imagen del ayer al lector del hoy y del mañana.

La sucesión de planos es progresiva a niveles de puerto, mar del Sur y hielos, aunque el ritmo es más lento que a niveles atmosféricos, que fluyen con más velocidad.

Si se atiende a la identificación de los «momentos», se verá que en el «A» se encuentran las bases para una composición de lugar: despedidas, puerto, y un sol todo luz. Se parte, por tanto, de una situación armónica:

«The ship was cheered, the harbour cleared

... ..

And he (the sun shone bright...

En el «B» se inicia la ruptura de unos órdenes que aparecen menos afines con el ritmo de la naturaleza. El sol da paso a la tormenta:

«And now the Storm-blast came

... ..

And chased us south along

En el «C» hacen su aparición las nieves y la niebla:

«And now there came both mist and snow

And it grew wondrous cold:

And ice, mast-high, came floating by»

En esta primera parte se observa un orden lineal en la exposición de los acontecimientos; habrá que esperar al final para llegar al punto de partida, en el que la pesadilla termina y la esperanza de salvación vuelve a brillar cuando las manos del entonces joven marinero se asen a las rocas.

Coleridge marca los tres momentos por medio del «now» y la copulativa «and»; sistema por el que concentra sucesivamente la atención del lector en el escenario que introduce ese «now», al mismo tiempo que esa nueva

situación hace olvidar la anterior y perderse en lo indefinido del subconsciente.

El agua es elemento dominante en la parte segunda y elemento de considerable relevancia en la cuarta. En la zozobra de una contemplación forzosa de las aguas que le rodean Coleridge consigue imágenes de esta plasticidad:

«I watched the water-snakes:
They move in tracks of shining white,
And when they reared the elfish light
Fell off in hoary flakes.

Coleridge deja constancia de los quiebros y tonos de los hijos de la mar con la maestría y precisión que Knight, Price y otros estilistas del paisaje intentaron, pero que nunca consiguieron, transmitir a su obra. En la parte segunda la referencia al barco la hace por el surco de agua que deja tras de sí:

«The fair breeze, the white foam, the furrow followed free.»

Si el hielo lo era todo en el tercer momento de la parte primera, aquí lo es el agua: «water, water, every where.»

La sucesión de movimientos de la primera parte ha dado paso a una inercia que es generadora de angustia y desespero. El cielo abrasador, los horizontes sin fin, hacen pensar en lo que Coleridge entiende por «sublime»²⁷, cuando Watson dice que: «Where neither whole nor parts, but unity as boundless or endless allness.»

El elemento gótico juega un papel importante en la parte tercera²⁸. Las gargantas con resaca, ojos como si tuvieran escamas que les impidiera ver con nitidez, al mismo tiempo que «algo» vago e indefinido aparece en el horizonte, algo que sufre el proceso de la metamorfosis a medida que se aproxima. Pasa por distintas fases; lo que al principio es una mancha, luego se identifica como niebla para terminar siendo un «algo» que toma forma y definición. El marinero llega a estar poseído por el terror de chuparse la sangre. Los efectos góticos que consigue Coleridge son sorprendentes:

«Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,

27. Vid. Watson, p. 111.

28. Vid. Sir Kenneth CLARK, *The Gothic Revival*, revised edn. London, 1950, pp. 60-86.

THE ANCIENT MARINER

The Night-mare Life-in-Death was she,
Who thicks man's blood with cold. (Part III)

Todo termina con luces tímidas en las oscuridad y silencio sepulcral.

Tanto en la primera como en la parte sexta se puede apreciar la influencia de Claude y Salvator. La quinta es la más propicia para encontrar huellas del «landscape» un tanto sinuoso de Salvator; en ella hay tormentas que crean tensiones que desembocan en zozobra y angustia. Con la tormenta como dominante Coleridge consigue las imágenes acústicas más expresivas de todo el poema. El lector llega a tener la sensación de que todo a su alrededor se resquebraja:

«And the coming wind did roar more loud,
And the sails did sigh like sedge;
And the rain poured down from one black cloud;
The Moon was at its edge. (Part V)

Lo pintoresco entra no sólo a través del ojo sino también a través del oído y del tacto.

No se pueden terminar estas notas sin hacer una breve alusión a la luna. Coleridge ha hecho un poema en el que predomina la luz lunar sobre la solar. La luna ocupa distintas posiciones guardando consonancia con los respectivos escenarios. Coleridge va cantando su luz, su sombra, sus destellos e incluso su función de vigía mudo en la noche.

Con la última parte del poema se llega al final de una peregrinación por una cosmografía personal que el viejo marinero ha hecho hacer al invitado a una boda:

«...and now the Wedding-Guest
Turned from the bridegroom's door.
He went like one that hath been stunned
...» (Part VII)

