

MITOLOGÍA, PINTURA Y CONCEPTO. UN SONETO DE GÓNGORA



JUAN JOSÉ PRIOR GARCÍA

IES ESTELAS DE CANTABRIA

herobebe@gmail.com

RESUMEN:

El artículo revisa las diversas interpretaciones en torno al soneto de Góngora «Hurtas mi vulto y cuanto más le debe», que reúne una serie de conceptos y alusiones mitológicas en torno a las relaciones entre pintura y poesía. En particular, se centra en la lectura del último terceto, donde cabe ver una alusión mitológica a las Hamadriades a propósito de la duración temporal de la obra de arte.

Palabras claves: Góngora, Soledades, pintura barroca, mitología.

MYTHOLOGY, PAINTING AND «CONCEPTO». A SONNET OF GÓNGORA

ABSTRACT:

The article reviews the diverse interpretations around Góngora's sonnet «Hurtas mi vulto y el plus debe», which brings together a series of mythological concepts and allusions about the relationship between painting and poetry. In particular, it focuses on the reading of the last triplet, where it is possible to see a mythological allusion to the Hamadriades with regard to the temporal duration of the work of art.

Keywords: Góngora, Soledades, baroque painting, mythology.



Las relaciones entre poesía y pintura constituyen un capítulo especialmente sugerente de los estudios sobre el Barroco español. Sabemos que escritores como Góngora y Calderón admiraban el trabajo de los pintores contemporáneos, tenían trato con ellos e incluso escribieron tratados en defensa de esta arte. A la importancia de lo visual, destacada innumerables veces como rasgo típico del gusto barroco, se añaden toda clase de reflexiones sobre la impronta que puedan haber dejado en la literatura elementos tan importantes en la época como la emblemática o la teoría retórica de la memoria¹. Más allá de la reflexión tradicional sobre el *ut pictura poesis*, nos vemos llamados cada vez más a considerar que el mundo simbólico de obras tan complejas como las *Soledades* tal vez pueda ser comprendido mejor desde este ángulo de la visión como un grandioso cuadro de pintura con palabras².

¹ Un magnífico punto de partida para estos estudios es, como ocurre casi siempre cuando se trata de la lírica barroca, la *Agudeza* de Gracián. Dado que la agudeza busca atraer el entendimiento hacia alguna clase de conocimiento o verdad, se entiende que combina diversos lenguajes y procedimientos para conseguirlo sin dejar de ser una y la misma; de este modo, la empresa y el emblema se incluyen entre las formas literarias de expresar conceptos: «Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras, ya por ingeniosa Metamorfosis, ya por la grave Épica, gracioso Apólogo, entretenido Diálogo, y todas las demás especies de la Agudeza de ficción. Que a un mismo blanco de la Filosófica verdad tiraron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos: Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos y Alciato con sus emblemas» (Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, p. 397).

² Fundamentales resultan, aquí como en otras materias gongorinas, los estudios de Mercedes BLANCO. Véase en particular «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7, 2004, pp. 197-208. Varios comentarios ha suscitado el pasaje de los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho, donde este declara: «don Luis de Góngora, en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma». Véase Jesús PONCE CARDENAS, «Penetras el abismo, el cielo escalas: nueva lectura de Góngora», *Criticón*, 117, 2013, pp. 177-196. De especial interés es Enrica CANCELLIERE, «La realidad virtual en *Las soledades* de Góngora», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coords. Ignacio Arellano et al., Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, I, pp. 257-266. Rafael Bonilla y Paolo Tanganelli están convencidos de que las *Soledades* constituyen un «mosaico-emblema alegórico» e insisten en la capacidad del poeta para vincular palabras y emblemas, o incluso para inventarse *res pictae*. Consideran que el género literario al que pertenecen es el epilio. Véase Rafael BONILLA y Paolo TANGANELLI, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Editorial Delirio, 2013. También Ciocchini define la técnica gongorina a partir de imágenes emblemáticas» en Héctor CIOCCHINI, *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960. Sobre la conocida circunstancia de que Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, calificase las *Soledades* de «vago lienzo de Flandes», véase Mercedes BLANCO, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, I, pp. 263-274; y Emmanuelle HUARD-BAUDRY, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», *Criticón*, 114, 2012, pp. 139-178. En el caso de Quevedo, y como un ejemplo más de las ricas relaciones entre poesía y pintura, véase el trabajo de Adrián J. SÁEZ, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.



Una larga tradición, que arranca de la época clásica y llega a España a través de los modelos italianos, había establecido una serie de tópicos acerca de las relaciones pintura-poesía, que tenía como punto de partida el epigrama escrito en elogio de un retrato³. Varias obras de Góngora, en las que el punto de partida es la descripción o la elaboración de un retrato, han sido estudiadas a la luz de esta tópica, que resulta indispensable para desentrañar el aparato conceptual característico del estilo barroco⁴. Así, en el caso del soneto que nos ocupa, «Hurtas mi vulto», sabemos ya perfectamente cómo movernos dentro de un código de referencias y lugares en el que reconocemos el mito originario de Prometeo, o asumimos como tópico el verbo «hurtar» (que aparece en Lope, Quevedo y Paravicino) cuando se trata de referirse a la actividad del pintor⁵. Reproduzco a continuación el soneto:

Hurtas mi vulto y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en los colores que sediento bebe,
Vanas cenizas temo al lino breve,
que émulo del barro le imagino,
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)
vida le fió muda esplendor leve.
Belga gentil, prosigue al hurto noble;

³ Como explica Jesús Ponce Cárdenas: «A la zaga de los modelos antiguos, neolatinos e italianos, los poetas españoles del Siglo de Oro consagrarían no pocos versos laudatorios a la pintada efigie de damas, aristócratas, mecenas y soberanos. Según los datos que hoy se conocen, el honor de introducir la materia retratística en la poesía áurea hispana le cupo a la tríada que integran Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña. Durante la siguiente centuria, en ese mismo marco de las relaciones entre *palabra e imagen*, no parece arriesgado afirmar que Góngora tuvo un protagonismo destacado, como prueban los diferentes epigramas que consagrara a varias modalidades del retrato entre 1606 y 1620» (Jesús PONCE CÁRDENAS, «Cebado los ojos de pintura: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas, José M.ª Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013, p. 144).

⁴ Entre la abundante bibliografía, véase José LARA GARRIDO, «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 133-147. E. L. BERGMANN, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979. Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.

⁵ «Como los relatos bíblico y prometeico coincidían en la creación del hombre con arcilla, la adecuación se estableció como *Deus creator* = Dios alfarero = Prometeo (*figulus saeculi novi*), a partir de la cual la imitación de los pintores se asoció, metafóricamente, al hurto de nuevos Prometeos, capaces de transferir a sus pinceles el soplo de la vida» (Gaspar GARROTE, «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 4, 1993, p. 237). Garrote recoge varios ejemplos del uso del término «hurto» en autores como Paravicino, Góngora, Quevedo y Lope.



que a su materia perdonará el fuego,
y el tiempo ignorará su contextura.

Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
quien más ve, quien más oye, menos dura⁶.

El soneto estaba dedicado a un retrato, hoy perdido, obra de un pintor neerlandés, Juan de van der Hamen, que Antonio de Chacón copió e incluyó en su manuscrito de las *Obras* de Góngora de 1628. Está fechado en 1620 y figura bajo el encabezamiento: «A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro»⁷.

Varias son las interpretaciones y comentarios que ha recibido esta pequeña obra maestra⁸. Ya el profesor Molho le dedicó un artículo luego recogido en libro⁹. El trasfondo mitológico resulta de la mayor importancia, como demuestra el hecho de que ni siquiera sea necesario nombrar a Prometeo, asimilado ya como referente tópico¹⁰. La paráfrasis del soneto sería la siguiente:

Este retrato que me haces está robándome el espíritu y trasladándolo, por medio del pincel (a través de los colores que bebe), al lienzo; y cuanto más me lo roba, más temo

⁶ Cito a partir de la edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992, p. 106.

⁷ Véase Fernando MARÍAS, «El retrato de don Luis de Góngora y Argote», en *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Valparaíso, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 47-59.

⁸ «Bergmann explica cómo, partiendo de la ecuación clave en estas éfrasis poéticas (retratar = hurtar), el segundo cuarteto del poema muestra al creador dando vida a su obra, en sugerencia del mito de Pigmalión. El fuego se presenta en la ambivalencia entre la construcción artística (vida le fió muda) y una destrucción (cenizas, tiempo) que no afecta al arte (terceto final). Según Lara Garrido, esta elusión de Prometeo se compensa con los «términos referidos a los materiales primarios y su animación» y con la referencia al fuego y al hurto. El poema, que incita al pintor a mostrar todas sus facultades (prosigue el hurto noble), separa los cuartetos (temor a que la materia pictográfica se destruya) y los tercetos (perennidad de esa materia inerte). Para Góngora, pues, el arte mimetiza la vida, aunque sólo mediante réplicas imaginarias de la materia, ajenas al tiempo y al fuego de la vida» (GARROTE, *art. cit.*, p. 244).

⁹ Molho subraya la imbricación en el soneto de las mitologías pagana y cristiana en Maurice MOLHO, «Sobre un soneto a un pintor», *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 83-85.

¹⁰ «Alude Don Luis a la fabula de Prometeo, hijo de Jápeto; este fingieron los Poetas que formó de barro el primer hombre, y que admirada Minerva de su ingenio, le ofreció cualquier cosa que hubiese en los Dioses, que perteneciese a la perfección de su obra. Y respondiendo Prometeo que él no podía saber qué cosas había en los Dioses a propósito, si no las examinaba estando presente, Minerva le llevó al cielo, donde viendo todos los cuerpos animados con el fuego celestial, y conociendo ser utilísimo a su obra, acercándose a la rueda del Sol, encendió en ella una caña, o junco, que llevaba, en que trajo el fuego a la tierra, animando con él la figura que había formado de barro» (García de SALCEDO CORONEL, *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por d. García de Salcedo Coronel*, Madrid, 1644, pp. 246-247; hemos modernizado el texto). La fuente principal, según Coronel, fue Claudiano. Lara Garrido defiende que Góngora imitó un soneto de Paravicino (LARA GARRIDO, *art. cit.*, pp. 133-148).



que el fuego lo consuma, pues el lienzo dotado de alma recuerda al barro animado por el fuego, es decir, al hombre creado por Prometeo, cuya naturaleza es mortal. La vida muda del retrato tendría así un esplendor leve; mas no es el caso, pintor, prosigue con tu robo, pues el fuego ha de perdonar tu obra, llamada a perdurar. Los siglos conservan aquello que (como el roble) sordo, ciego, mudo, sabe durar; frente a la breve vida del retratado.

El esplendor de la pintura sobre el lienzo le da vida muda; en eso, recuerda al barro sobre el que cierto etéreo o divino esplendor/fuego prometeico también proyectó vida. Por eso, al igual que el barro, teme el poeta que el retrato esté amenazado por la muerte: el lino es breve y para él teme cenizas, así como el esplendor es leve, es decir, destinado a no durar eternamente (como su propia vida). En resumen: tan vivo es el retrato que no habría de extrañarse si el tiempo, como al retratado, lo consumiera.

Pero ¿cuál de estas dos naturalezas, vida o mudez, le es más propia? Si la vida, entonces estaría condenado a desaparecer, puesto que esta es pasajera; el lienzo se hará ceniza, pues el fuego mismo que dio la vida (y que Prometeo también consiguió por medio del robo) acabará por destruirlo. Pero si es la mudez, entonces su contextura tendrá mayor esperanza, porque lo ciego y mudo, capaz de retener y mantener encerrado su espíritu, resiste a la rápida muerte. Esta segunda opción es la que se desarrolla, a mi juicio, en los tercetos.

En efecto, en ellos la situación varía porque el hurto ya se ha completado¹¹. Lo que retiene la «materia» del cuadro es algo que escapa al «fuego», es decir, a la amenaza del «tiempo», que perdona su «contextura»¹² o forma. Frente a la dinámica anterior, en la que todo se movía y trasladaba (del fuego al barro y del espíritu al lienzo), esta forma ya es estable. La longevidad del «sordo» y «ciego» roble (sinónimo, explica Covarrubias, de cosa fuerte y recia, y símbolo tradicional de dureza y resistencia; antítesis, pues, de leve

¹¹ Comenta SALCEDO CORONEL: «Dice don Luis que cuanto más espíritu le daba con sus colores al lienzo, tanto más temía que se abrasase, mirando a la propiedad del fuego en la parte combuscente, no en la animante, que atribuyeron al que hurtó Prometeo... que el fuego con que lo anima no ejercerá en el lienzo su actividad abrasadora, perdonándole por obra de tan insigne artífice.», *op. cit.*, p. 247.

¹² «Contextura» es un término ingenioso que vale tanto para obras materiales como para el contenido de un discurso o un estado de ánimo. Leemos en el *Diccionario de Autoridades*: «CONTEXTURA. s. m. La trabazón, composición o contenido de una historia, discurso o cosa semejante. CONTEXTURA. Se toma también por la disposición y trabazón de cosa material: como del cuerpo del hombre, del edificio, &c. Latín. *Connexio. Textura, ae.* (...) Se entiende también por la disposición natural y exteriores señales o sobrescrito, que indican el estado y condición del hombre, así en orden a su genio y passiones, como en lo que mira a la salud o sanidad corporal: en fuerza de lo qual se dice comunmente, La contextúra es de genio y condición fuerte: segun la contextúra está enfermo. Latín. *Corporis habitudo*» (*Autoridades*).



y breve), cuyos años son tantos como sus hojas¹³, actúa de contraste frente a la brevedad de la vida del poeta.

Y así llegamos a ese brillante, extrañísimo endecasílabo («hermosísima sentencia» la llama Coronel) que cierra, como una fórmula, el soneto: «quien más ve, quien más oye, menos dura». Después de la sucesión de conceptos basados en los tópicos de referencia (el hurto que remite a un hurto; la vida que no es vida; el pincel que es dos veces peregrino) este último, también basado en la antítesis, parece dotado del toque personal de Góngora. Resuena como un lamento del hombre ante su creador, que le concedió un fuego tan poderoso y activo, pero le condenó a vivir mucho menos que un árbol.

La injusticia de la muerte se traslada aquí a la pregunta: ¿por qué lo que tiene más alma no habría de tener también más vida? Si nos atenemos a las tres primeras estrofas, Góngora se mantiene dentro del lugar común que ensalza el trabajo del arte; desaparece el retratado, pero el retrato, en virtud de su valía artística, se conservará en el tiempo. No conviene, sin embargo, olvidar que hay también aquí un matiz desengañado, pues no se deja de advertir que, como dirá Sor Juana Inés de la Cruz a propósito de otro retrato, «me robas el alma / y no te animas con ella». Y esa condición sin alma del retrato, ese desánimo sombrío, es lo que caracteriza el último terceto, donde lo que predomina no es modo alguno la celebración del arte sino la derrota de la vida. Una expresión marcada por el dolor ante su propia extinción como poeta y como individuo.

Podríamos incluso plantearnos si Góngora no está forzando el tópico de la obra llamada a perdurar, de modo que nos hace ver que el suyo tampoco es un tiempo eterno; durar más no es durar siempre. Y esta condición tal vez se puede extender a la propia poesía, cuyas riquezas visuales y sonoras tampoco tienen garantizada una duración imperecedera. Como si estuviera latente cierta desconfianza hacia la comprensión, presente y sobre todo futura, de su propia obra.

¹³ Se ha dicho incluso que las hojas del árbol pueden referirse, además del tiempo, a la obra escrita y, por esta vía literaria, se han sugerido interpretaciones nuevas y, a mi modo de ver, demasiado arriesgadas. En este sentido, Kramer pretende que en la imagen del roble, Góngora se está retratando como poeta: «En efecto, cuando el locutor enuncia su discurso como un «cuerpo pictórico material», despierta aquí a una vida artificial, una “vida” que ya no es “muda”, sino que se vuelve parlante... presenta un cuerpo parlante que surge del interior del retrato entrando en comunicación con el lector ubicado fuera de la imagen y del texto... no sólo confirma estructuralmente la definición de la poesía, válida desde la Antigüedad y retomada en el *paragone*, como una “pintura parlante”, sino que además pone en escena el nacimiento del locutor y autor lírico, que, en un acto creativo verdaderamente prometeico, despierta a una vida artificial, en la que el antiguo mito llega a realizarse» (Kirsten KRAMER, «Mitología y magia óptica: Sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 9:11, 2008, p. 81),



En todo caso, la fuerza del soneto se deriva de la continuidad de un concepto paradójico sobre el que se desarrollan las distintas variaciones y que podemos formular así: a más vida menos vida.

En este sentido, conviene volver de nuevo sobre el último terceto. Hasta ahora, Góngora ha estado refiriéndose al cuadro como «breve lino». Ahora el lector se encuentra con un roble. Podemos considerarlo un trasunto del retrato pintado, pero no sin prestar atención a los elementos que el propio Góngora establece como relevantes para la identificación. El roble es longevo, «sordo» y «ciego». Esta clase de vida es comparada con la de un «quien», ese que «más ve» y «más oye». Este «quien» sólo puede ser, en particular, Góngora, pero, de modo general, creemos que se refiere a cualquier artista. El artista es quien está dotado de esos sentidos de los que precisamente se alimenta el arte. Pero quien está dotado de tal capacidad tiene una vida que «dura» menos que sus propias obras.

Creemos que el carácter sentencioso del último verso del soneto justifica esta generalización. En el comentario de Salcedo Coronel también se percibe esta doble lectura complementaria, aplicable, por un lado, al poeta retratado, por otro, al ser humano en general:

Quiere decir que aunque vive el roble muchos siglos, es en fin árbol al que le faltan sentidos, y quien los tiene más despiertos, que es el hombre, dura menos. Como si dijese: este retrato, que se compone de materia que no siente, durará más mi memoria, que en la persona a quien representan tus colores¹⁴.

Debemos fijarnos, además, en el hecho de que no se aluda exclusivamente a lo visual, y que junto al sentido de la vista aparezca también, en un mismo plano de importancia, el del oído. Tal vez haya un modo de aclarar este paso del «lino» al «roble» si pensamos que la alusión tanto a la vista como al oído como sentidos privilegiados nos coloca no sólo en el terreno de la pintura sino, como dijimos al principio, en los fundamentos mismos de la poética gongorina. El poeta vive mientras se «alimenta» de la belleza alcanzada a través de estos sentidos, y cabe pensar que su vida es tanto más rica por ello. Para Mercedes Blanco no otra es la justificación del largo peregrinaje del protagonista de las *Soledades*; los episodios se suceden porque se trata de «alimentar la

¹⁴ SALCEDO CORONEL, *op. cit.*, p. 252.



vista de belleza»¹⁵. Este motivo sale a la luz en un pasaje que ella misma destaca. Allí aparecen las hermosas serranas que acuden a una boda y son tantas, escribe Góngora, que parecen hamadriades que salieran de los árboles; mientras que el peregrino, escondido él también en el tronco de un árbol, «alimenta» la vista y el oído:

Tantas, al fin, el arroyuelo, y tantas
 montañesas da el prado, que dirías
 ser menos las que verdes Hamadriás
 abortaron las plantas:
 inundación hermosa
 que la montaña hizo populosa
 de sus aldeas todas
 a pastorales bodas.
 De una encina embebido
 en lo cóncavo, el joven mantenía
 la vista de hermosura, y el oído
 de métrica armonía¹⁶.

El joven aparece «embebido» en el tronco mismo, observador privilegiado y al margen. Desde ahí puede «mantener» tanto la vista como el oído, es decir, obtener los alimentos básicos del espíritu. La imagen resulta una inversión casi perfecta del final del soneto. Este sí es el roble que más oye y más siente, frente al otro, que encierra una vida ciega y sorda. Pero hay más elementos que podrían relacionar ambos textos.

La palabra griega para roble es *drus*, de donde deriva la palabra *druádes*, la ninfa o dríade, asociada con el bosque y en particular (como ya decía Fernando de Herrera a

¹⁵ «En absence de toute motivation dramatique, les pas du pèlerin errant, comme le voyage de Góngora à Grenade dans le poème de jeunesse, ne semblent pouvoir se justifier que par le désir de «nourrir la vue de beauté», un désir que Góngora semble croire assez puissant pour justifier des efforts considérables, ce qui est relativement nouveau en littérature. L'appétit de voir, et les objets toujours nouveaux qui lui sont donnés en pâture, soutiennent la lecture et compensent, dans un récit si long et de style si ardu, l'absence totale de conflits dramatiques» (BLANCO, *art. cit.*, 2004, p. 207).

¹⁶ I, 259-270. Cito por la edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 251-253. En otro poema relacionado con la pintura, el dedicado al Marqués de Ayamonte, que enseña al poeta un retrato de su esposa que lleva colgado al cuello, se lee: «cebado vos los ojos de pintura». Como fuente de esta imagen señala Ponce Cárdenas la *Égloga segunda* de Garcilaso (vv. 1326-1327): «Él, lleno de alborozo y d'alegría / sus ojos mantenía de pintura»; eso sí, a la zaga de un fragmento de la *Eneida* («*atque animum pictura pascit inani*», *Ecl. I*, 464). Véase Jesús PONCE CÁRDENAS, «“Cuántas letras contiene este volumen grave”: algunos textos que inspiraron a Góngora», *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Valparaíso, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 73-85.



propósito de las ninfas de Garcilaso) con el roble o encina. De hecho, es encerradas bajo su corteza como viven (no eternas, pero sí de larguísima vida, siglos tantos como hojas tiene) las más propiamente llamadas hamadriades. Se trata, como todas las ninfas, de una criatura ambigua, ni divina ni humana, ni sometida a la brevedad del tiempo humano ni tampoco eterna. Está encerrada en el roble y vinculada a la duración del árbol donde permanece, pues nace y muere con él¹⁷.

Tradicionalmente, las ninfas y dríades eran testigos, ocultos y privilegiados, de los amores pastoriles, cantados en forma de poemas. En las *Soledades* el testigo oculto y privilegiado es el poeta, y la revelación de la belleza toma la forma maravillosa de las hamadriades saliendo de sus troncos y dejándose ver. Es muy posible que la imagen de estas ninfas haya rondado a Góngora a la hora de componer el terceto final del poema que nos ocupa. Creemos que esa alusión mitológica debería ser tenida en cuenta. De este modo, se establecería una relación directa entre la pintura (materia que ve pasar los años sin alimentarse de visiones o de sonidos), el roble (que encierra una forma de vida particular y limitada) y el final de la creación poética.

La mentalidad barroca sabe perfectamente que la vida, que llena de riquezas sonoras y visuales el mundo (y hace así posibles la poesía y la pintura) con todas sus falsedades y apariencias, es precisamente la que no ha de durar. El fiel retrato, que podría salvarnos de algún modo, puesto que tiene una más larga vida por delante, en realidad es otra fantasía. Durará tanto como su «roble», y vivirá una existencia menor. Frente a las otras formas de vida, mucho más duraderas, la del artista, que es mucho más rica, es también la más frágil.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BERGMANN, E. L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

¹⁷ «Se pretendía incluso que morían con su árbol. Por eso eran consideradas como seres mediadores entre los mortales y los inmortales. Viven largo tiempo, diez vidas de palmera, es decir, nueve mil setecientos veinte años» (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981). Merece la pena recordar que en la versión ovidiana de la leyenda de Atis y la diosa Cibele, la diosa castiga al joven que no ha cumplido su palabra de serle fiel matando a su amada, la ninfa Sagarítide, cortando el árbol al que estaba ligada su vida (Ov. *Fast.* IV, 231 y ss.).



- BLANCO, Mercedes, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, I, pp. 263-274.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7, 2004, pp. 197-208.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- BONILLA CEREZO, Rafael y TANGANELLI, Paolo, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Editorial Delirio, 2013.
- CANCELLIERE, Enrica, «La realidad virtual en *Las soledades* de Góngora», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coords. Ignacio Arellano *et al.*, Pamplona, Universidad de Navarra-GRISO, 1996, I, pp. 257-266.
- CIOCCHINI, Héctor, *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960.
- GARROTE, Gaspar, «Tradicón mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 4, 1993, pp. 233-256.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskatié, Madrid, Castalia, 1992.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- HUARD-BAUDRY, Emmanuelle, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», *Criticón*, 114, 2012, pp. 139-178.
- KRAMER, Kirsten, «Mitología y magia óptica: Sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 9:11, 2008, pp. 55-86.
- LARA GARRIDO, José, «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 133-148.



- MARÍAS, Fernando, «El retrato de don Luis de Góngora y Argote», *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Valparaíso, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 47-59.
- MOLHO, Maurice, «Sobre un soneto a un pintor», en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 83-85.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Cuántas letras contiene este volumen grave”: algunos textos que inspiraron a Góngora», *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Valparaíso, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 73-85.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «*Penstras el abismo, el cielo escalas*: nueva lectura de Góngora», *Criticón*, 117, 2013, pp. 177-196.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Cebado los ojos de pintura: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas, José M.ª Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- SÁEZ, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.



<https://doi.org/10.14643/91B>

RECIBIDO: MAYO 2019
APROBADO: SEPTIEMBRE 2019

