

EL RETRATO Y SUS VALORES ÓPTICOS
sobre el prometeísmo en los retratos de poetas españoles
del Siglo de Oro

JOSÉ LARA GARRIDO
Universidad de Málaga

1. Para los griegos, como ha observado atinadamente G. Serés, había en los seres humanos una «parte divina [...] y por lo tanto imperecedera». De acuerdo con esta premisa «se entiende que el término “alma” derive del latino *anima*, que a su vez viene del griego [*ánemos*] “aire”, porque el aire, la respiración, el aliento, son los principios vitales necesarios para la vida». Por su parte, la voz *pneuma* «concurrirá semántica y actualmente con su equivalente latino, *spiritus*, en algunos contextos filosóficos e incluso bíblicos»¹. El concepto platónico, retomado entre otros por santo Tomás, «que concibe la vida humana como un retorno del alma a su origen», influirá igualmente en la idea cristiana de espiritualidad, frente a la no separación entre corporeidad y espiritualidad de la idea bíblica «como se comprueba analizando [entre otros: la *ruag* o “sentimientos”; la *neshamat* o “intelecto”] el término hebreo *nefesh* que

¹ G. Serés, *Historia del alma. Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, págs. 15-16. Para la etapa posthomérica resultó fértil la imagen de Heráclito, que adaptará la Escolástica, de que «el alma es una chispa (*scintilla*) desprendida de la sustancia astral», considerando (desde el mismo Heráclito, que relacionó «logos» y «psique»), «al parecer por vez primera en la historia del pensamiento [...] al hombre dotado de un “sí mismo” central, o sea una facultad única, capaz de percibir, hablar, comportarse éticamente y consciente de la muerte», págs. 22-27. También para todo ello, las exhaustivas notas de las páginas 257-262.

representa uno de los más importantes elementos antropológicos de la Biblia hebrea, al significar al mismo tiempo “vida, soplo, individuo, sujeto”; genéricamente, “naturaleza material”².

En este apretado registro de concepciones se incrusta la idea de «la imagen como reflejo». Cuando la imagen es reflejada, ¿se trata de una ilusión? Porque Platón escarnecía a los sofistas «como unos negadores de la realidad» que «rehusaban tanto la información que les suministraba de “cosa real” como de “su imagen”». Pero hasta las apariencias en las máscaras del arte escénico o mortuorias «contienen cierto grado de “realidad” y de “existencia”», ya que coinciden en un punto: el del momento de la muerte. Los espejos humanos poseen una naturaleza doble, y en su reflejo se identifican *memento vitae* y *memento mori*, porque (como han indicado desde Freud a Lacan) «para poder saber con objetividad quiénes somos tenemos que vernos por fuera de nosotros mismos, en algo que contenga nuestra imagen pero que no forme parte de nosotros: descubriremos así lo interior en lo externo»³.

La creación y el sentido del juicio del gusto parecen —históricamente al menos— escapar de las redes del psicoanálisis social (en todas sus dimensiones teóricas que van desde Riegl y Wölfflin a Fauré y Henri Focillon) y sus correspondientes formalismos, exigiendo una especie de «ley de lucideces y ceguera cruzadas»⁴. Esta ley no es otra que el principio de la *maravilla* que

² G. Serés, *loc. cit.*, págs. 31-51, en las que también se detiene a analizar el concepto aristotélico «naturalista» de fantasía como «el enlace entre la porción físico-sensitiva y la intelectual, pues todo conocimiento [...] deriva de las impresiones sensoriales». [...] Vendría a ser el cuerpo sutil del pensamiento [...], así como la imaginación es del alma. Por lo mismo es mitad sensación y mitad idea». Sobre la «circulación neumática», págs. 57-59.

³ A. Manguel, *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, págs. 187-202. Para el místico Eckhart, «el propio Dios era este espejo consciente de sí, pues si bien el rostro del hombre desaparece cuando éste se aleja del espejo, la imagen de Dios está siempre presente, reflexión y existencia del mundo de modo simultáneo» (pág. 211). Recuerda con Erns van de Wetering en su introducción al catálogo de la exposición de 1999 *Rembrandt por él mismo* cómo «el término *autorretrato* no existió hasta el siglo XIX. [...] Para hablar de un autorretrato habría que decir [...] “retrato de Rembrandt ejecutado por él mismo”. Es como si el pintor y su tema fueran considerados dos entidades separadas, el observador y lo observado [...] puesto que lo que el pintor ve y plasma en el lienzo está fuera de él, es *otro*» (págs. 214-215).

⁴ P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 2016, págs. 13-14. Como escribe en sus «Palabras preliminares» de un ensayo esencial J. Ponce Cárdenas: «El estudio de las relaciones entre la literatura y las artes visuales se ha consolidado a lo largo de las últimas décadas [...]. Pese a que esta rama del comparatismo no ha conseguido asentarse en nuestro país con la misma fuerza que en otras latitudes, actualmente puede rastreado un creciente interés en dicho asunto tanto en el ámbito creativo como desde el terreno de la crítica» (*Écfrasis: visión y escritura*, Fragua, Madrid, 2014). De particular interés, dada la opción elegida por el autor de mantenerse «en el campo de la pintura figurativa y se ha ofrecido a los lectores según la jerarquía —o escala— que rigió el panorama creativo hasta el siglo XIX» (pág. 216), es el capítulo «Efigie, semejanza, memoria, límites del retrato» (págs. 101-155) que concluye: «En definitiva, sobre el espejo del verso, la genealogía milenaria del retrato sigue produciendo ecos significativos en los que aún reverberan los

permite iniciar la respuesta a todas las grandes preguntas de la filosofía antigua, desde el origen del universo o la naturaleza del ser, a la existencia del hombre y de sus propias obras. El deseo de saber procede de la admiración que provocan las cosas del mundo, y por tanto se inicia un particular movimiento:

La maravilla es la expresión de la verdadera libertad, puesto que nos libera de la necesidad y del resto de los deseos [...]. En el mundo occidental, muy influenciado por la doctrina cristiana, la maravilla, suele confundirse con la admiración. En parte, ello se debe al hecho de que el verbo griego *thaumazein* [maravillarse] se traduce por el verbo latino *admirari*, así que la maravilla se convierte en admiración (por ejemplo, en santo Tomás de Aquino). En realidad la admiración es un sentimiento estético que se experimenta ante algo fascinante y admirable. Para los cristianos, lo creado suscita admiración en quien se detiene a contemplarlo porque es obra de Dios⁵.

¿Cómo fecundó el pensamiento mítico griego a la idea de la creación, en general, y de creación artística en particular? El origen del universo sensible para Platón no era mera apariencia sino *imago* del mundo de las ideas. En realidad el mundo de las cosas sensibles «posee la consistencia de las imágenes, que son menos reales que su modelo pero son algo, un punto intermedio entre el ser verdadero y la nada». Por ello todo lo que nace a partir de una causa y el conjunto de las causas es obra de un artífice, en griego demiurgo (*demiourgos*), que es «hacedor y padre del universo». En cierto sentido Platón «atribuye el mismo poder y la misma motivación que más tarde las religiones monoteístas otorgarán al Dios creador». Pero para él éste actuaba sobre una materia preexistente, lo que impide contemplar la obra del Demiurgo como «una verdadera creación a partir de la nada, y la muestra como obra de un artífice humano, de un artista que crea una obra de arte»⁶.

semblantes vividos y hablan las almas de antaño» (pág. 129). Además, B. Alberdi Soto, «Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis», *L y L*, 33, 2016, págs. 17-38.

⁵ E. Berti, *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua*, Gredos, Madrid, 2007, págs. 10-15. Desborda los límites de mi interpretación el magistral análisis de E. Lledó, *El concepto de «poiesis» en la filología griega. Heráclito, Sofistas, Platón*, Dykinson, Madrid, 2010.

⁶ E. Berti, *loc. cit.*, págs. 25-26. Los filósofos judíos de Alejandría, lugar al que emigraron tras la diáspora, vieron una relación estrecha entre el relato del *Timeo* y el del *Génesis*, y atribuyeron a Platón la intención de imitar el relato mosaico, desde Aristóbulo hasta el discurso de san Pablo a los atenienses (págs. 35-39). Para las conexiones de los filósofos tanto antiguos y cristianos desde el concepto de «viviente» de Aristóteles y las ideas estoicas, véase *loc. cit.*, págs. 168-176. Sobre el concepto mismo de mundo, esencial para la conceptualización de la *maravilla*, el debate entre la tesis de Platón «que propugna la generación y corruptibilidad» del mismo y Aristóteles «que defiende su ingeneralidad e incompatibilidad», los estoicos y atomistas (tal como indicaba Filón en su *De aeternitate mundi* o Heráclito) sostenían «una sucesión cíclica de génesis y corrupciones de un único mundo» aplicando «la corrupción a un cosmos en el cual puede haber infinitos mundos distintos entre sí» (pág. 29).

De esta distinción partirán algunas de las explicaciones más difundidas y acreditadas sobre el arte y sus conexiones con la creación. Estas no se aproximan a la demiurgia, porque no es lo mismo el engendramiento que la actividad diestra (Plotino, *Eneadas*, v, 8); y desde esa diferencia se llegará al pensamiento de san Agustín (*De Trinitate*, III, 9) distinguiendo entre la acción intrínsecamente creativa y el poder concedido al hombre de imitar. Entre fabricación (humana) y creación (divina) se establece una barrera ontológica que no atravesarán en sus disquisiciones sobre este tema capital ni siquiera los neoplatónicos florentinos, aunque aplicasen a Miguel Ángel y a una multitud de artistas el calificativo de *divinos*. Porque solo el Logos es considerado «como una potencia creadora, incluso teogónica», mientras que el arte «será un intérprete o un imitador, pero no un creador en su sentido cabal, ya que depende inevitablemente de un modelo creado por Dios»⁷.

El pintor imitador dará fuerza expresiva al concepto de «*ars simia naturae*», expresión usada por primera vez para referirse a un pintor por el humanista florentino Filippo Villani en 1381, y que recorrerá triunfante la historia de la pintura europea hasta el siglo XIX. La expresión condensa «una conciencia nueva de las capacidades y de la propia historia de la pintura» que se concibió como «la historia de una conquista progresiva de los medios de imitación». D. Arasse lo ha significado en las sucesivas adquisiciones que van desde la veracidad anatomista de Stefano al escorzo de las figuras de Giotto, y de las ilustraciones autónomas de Durero (como el ciervo volante, una «ilustración científica» lista para ser integrada en cuadros como la *Adoración de los Reyes* de los Uffizi o la *Virgen con una multitud de animales* de la Albertina de Viena) al «lujo de detalles» de los paños en la pintura flamenca⁸.

Teorizada en *De Pictura* (1435) de L. B. Alberti, manifiesta en las revolucionarias xilografías de *De corporis humani fabrica* (1545) de Vesalio, basadas en los dibujos de Durero, esta propiedad capaz de sorprender al intelecto que

⁷ F. Rastier, *La creación artística. La imagen, el lenguaje y lo virtual*, Casimiro Libros, Madrid, 2017, págs. 55-57, con citas expresivas de Pico della Mirandola a Francisco de Holanda. En la disyuntiva entre creación o emanación (o proceso o derivación), el concepto mismo de «viviente» surgió de una síntesis «entre elementos específicamente griegos, más que nada platónicos y estoicos», y la idea contenida en el *Génesis* acerca de la creación del hombre.

⁸ D. Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Abada Editores, Madrid, 2008, págs. 123-138, acogiendo la tesis de M. Baxandall sobre las transformaciones de los usos de la mirada y la estructura mental de los espectadores de los cuadros. Para Tiziano, págs. 182-184. Sobre el asunto, y como resultado de la elaboración de toda una teoría sobre las relaciones de poesía y pintura en el Barroco, E. Orozco indicaba cómo a Quevedo «la materia esencial de la creación artística se le ofrecía como la misma realidad: como pura ficción de visiones y palabras; algo inconsistente que se deshace y pasa como figura y versos de personaje teatral». Tras el análisis de la silva *El pincel* subraya cómo «el mejor acierto y comprensión del hecho pictórico lo demuestra al elogiar la pintura de Velázquez [...]. Descubre lo esencial de su técnica de *manchas distantes*, o toques sueltos aislados que vistos a distancia nos dan la sensación de plena realidad, será lo que la crítica reconocerá después en Velázquez como iniciador del impresionismo» («Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en *Introducción al Barroco*, II, ed. de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1988, 121 y 135-136, págs. 119-164).

puede provocar un entusiasmo, un *deliquium* para el que la pintura, multiplicando cualitativamente la ancestral aporía de Simónides de Ceos (la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla), alcanzaría la calidad de «Verbo, transparente en sí mismo, en la materia que se deja ver», de misterioso sobre-cogimiento en el «doble silencio de la pintura y del espectador»⁹.

2. Retomando la bipartición platónica (*Rep.* X) de las artes entre aquellas que se dirigen al oído y las que conciernen a la vista, dirá Leonardo da Vinci que «per fingere parole, la poesía supera la pittura, e per fingere fatti la pittura supera la poesia». Un concepto nuevo —ajeno a Platón— aparece en su *paragone*: el de *fingir*. Como se ha estudiado al menos desde el ensayo de Bettini o el panorama de Padoan¹⁰, el juego de palabras entre *fictor* y *pictor*, que se documenta por primera vez en el entorno de Petrarca, retorna con fuerza a la teoría humanística de las artes, cuando la pintura reivindica seriamente cualidades solo reservadas hasta entonces a la poesía. El reparto de excelencias que traza Leonardo implica que desde el momento en que el *pictor* es reconocido como *fictor* el poeta asume la inversión: como *fictor* ha de mostrar que también puede ser *pictor*.

El entendimiento literal del *ut pictura poesis*¹¹ ha venido a significar notablemente las complejas articulaciones que especialmente en los siglos XVI y XVII se producen entre arte verbal y arte pictórico. Emilie L. Bergmann¹²

⁹ Para la asociación de la comparativa clásica de Simónides de Ceos y el *ut pictura poesis* de Horacio hasta llegar al *De arte graphica* de Ch. du Fresnoy (1667), *vid.* las págs. 379-382. Su fundamento en el *sensus interno* en relación a la idea de *cenestecia* entre Aristóteles y Descartes («todas las sensaciones son primitivamente contenidos de conciencia» y «las sensaciones no pertenecen ni al mundo objetivo ni al mundo subjetivo») fue ya elucidada en el clásico estudio de J. Starobinski, *Razones del cuerpo*, Cuatro, Valladolid, 1999, págs. 39-53. Para una discusión con Merleau-Ponty acerca del esquema corpóreo perfilado «en el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo», págs. 67-68.

¹⁰ M. Bettini, «Tra Plinio e Sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, Einaudi, Turín, 1984, págs. 219-267; G. Padoan, «*Ut pictura poesis*: le pitture di Ariosto, le poesie di Tiziano», en *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova, 1978, págs. 347-370.

¹¹ P. Manero Sorolla, «El precepto horaciano de la relación fraterna entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *BBMP*, 1988, págs. 171-191; A. Egido, «La página y el lienzo: sobre relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 164-197; F. Calvo Serraller, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid, 1991, págs. 187-204; J. Portús Pérez, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio de las relaciones entre poesía y pintura en el Siglo de Oro)*, Universidad Complutense de Madrid, 1992; P. Civil, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», *AISSO*, IV, 1996, págs. 419-432; A. Monegal (coord.), *Literatura y pintura*, Lecturas, Madrid, 2000; y B. Garcelli, *Nulle dies sine línea. Letteratura e iconografia in Quevedo*, ETS, Pisa, 2008.

¹² E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, 1979; y el esencial capítulo «El pincel y el alfabeto

ha podido escribir todo un ensayo, muy bien documentado, donde muestra que todo retrato verbal, en el amplio espectro que va desde las descripciones petrarquistas de la dama al autorretrato burlesco, es una *écphrasis*, una concreción de la fórmula retórica que hace presente cualquier fenómeno visual, y más específicamente una forma artística, ante la imaginación del lector. Bastaría, sin embargo, recordar uno de los más famosos retratos verbales del Renacimiento, el de P. Bembo dirigido al cuadro en que Giovanni Bellini había pintado a María Savognan («O imagine mia celeste e pura...») para hacer notar la falta en el discurso lingüístico de cualquier emulación alusiva a los medios representativos del arte pictórico: mano y tela, líneas y superficies, sombras y colores. Bembo, como antes Petrarca en el soneto al retrato de Laura pintado por S. Martini, establece una ficción que sobrepasa al referente pictórico, de forma que el retrato viene a estar presente por vía de elisión y de sinécdoque¹³.

Al estudiar el retrato de la dama en la poesía del Cinquecento en relación a la pintura de Giorgione, G. Pozzi distinguió hasta tres modos de retrato poético que se suelen confundir bajo la advocación ecfástica:

- 1) Poesía ocasional con referencia a un retrato, en la que el discurso explicita los elementos pictóricos.
- 2) Poesía ocasional en la que el discurso no explicita los elementos pictóricos.
- 3) Poesía descriptiva sin referencia a un retrato, en la que el discurso crea los elementos pictóricos¹⁴.

Su esquema es trasladable a la lírica española del Siglo de Oro si se tiene en cuenta que entre retrato verbal y retrato pictórico no se producen solo las correspondencias deducibles de esa clasificación modal (o sea, el retrato pictórico como referente, en un caso, de un retrato verbal o, en otro, de un discurso no pictórico) sino que hay otras correspondencias desde la instancia de una ejecución paralela y especular en la que el poeta toma la iniciativa. La más fecunda se determina en el poema descriptivo como un discurso que crea los elementos pictóricos y se construye, al tiempo, como diseño que apela a un retrato poético posterior. Como se sabe el esquema de realización verbal

de las imágenes» de R. Cacho Casal, en *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, págs. 89-127. Hace notar cómo utiliza el término «*ekphrasis* con el sentido de “composición literaria donde se describe una obra de arte”. Sin embargo, no hay que olvidar que este significado se asoció con el término solo en el siglo XX, puesto que en la época clásica y en el Renacimiento se usaba con la acepción más amplia de “descripción vivida de algo”» (págs. 96-98). Remite al estudio de R. Welbb, «*Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*», *Word & Image*, 15, 1999, págs. 7-18.

¹³ E. Pommier, «Il ritratto d'artista nell'arte italiano del XVI° secolo. Saggio di tipologia», en A. Galli *et alii* (eds.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Leo S. Olschki, Florencia, 2007, págs. 3-68, que sirve de guía a mis páginas cuando no indico lo contrario. Para España véase, ante todo, la riquísima monografía de M. P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*, Fundación Focus-Abengua / Marcial Pons, Sevilla / Madrid, 2011.

¹⁴ G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, xxxi, 1979, págs. 1-30; también, G. Gentili (ed.), *Il ritratto e la memoria*, I-III, Bulzoni, Roma, 1993, en especial «Il ritratto femminile: immagine scritta e immagine dipinta», II, págs. 227-287.

trazando las pautas al pintor para una empresa erizada de dificultades por la excelencia inaprensible del modelo está ya en la poesía clásica (seudoanacreónticas, *Antología palatina*) y se funde con el modelo del retrato verbal petrarquista. Pero la mediación correspectiva de pintura y poesía en la retratística del Renacimiento y del Barroco contempla otras correspondencias más profundas situadas en el espectro histórico de sus recepciones. Si el retrato verbal descriptivo llega a influir en la retratística pictórica, el espacio discursivo de la poesía ocasional que no explicita los elementos pictóricos responde, en buena medida, a la esencia mimetizadora —la creación demiúrgica— y la teoría artística —fundamentada en la idea del prometeísmo— que las contempla.

De las formas modales antes citadas voy a centrarme exclusivamente en una variante histórica que singulariza cuantitativa y cualitativamente a la poesía española del XVII. A esta variante histórica de la forma modal es a la que denominaré *código temático*, recogiendo la reformulación que G. Pozzi hizo, a propósito del retrato verbal petrarquista, del concepto tal como lo definiera U. Eco. Para Eco el código puede ser:

- a) Una serie de elementos regulados por una combinatoria determinada.
- b) Una serie de nociones acerca de una realidad referencial.
- c) Una serie de respuestas que tienen un destinatario.

Para Pozzi el código temático —d) exige la existencia de una regla mayor a la que llama estereotipo o «esquema mental» y del que se sirve el discurso para evocar una realidad que asocia el sistema a) con los sistemas b) y c)—.

En el código temático que consideraré esa regla mayor y la serie de nociones acerca de la realidad referencial (el retrato) conectan justamente poesía y pintura desde el estereotipo de la semejanza entre la forma representada en el retrato y el sujeto de la representación (que es también el sujeto que discurre sobre el efecto artístico). Son respuestas varias a la realización de un retrato del que el discurso del retratado desvela implicaciones de muy distinto signo, que van desde el máximo valor (la obra de arte ya asegura la vida) a su reversión (la obra de arte, en sí misma, es una representación de la muerte). Una clave de bóveda de casi todos los discursos se centra en la noción del pintor como *Deus occasionatus* y más en concreto sobre las capacidades demiúrgicas de un artista prometeico (aunque en ocasiones fallido).

A. Galli y estudiosos posteriores (con particular análisis de textos L. Bolzoni)¹⁵ han hecho notar cómo la historia del concepto de retrato es la de un campo de ejercitación teórica especialmente fecundo en los tratadistas de los siglos XVI y XVII. Derivada del verbo *retraho*, la palabra *retrato* implica una relación profunda con los conceptos de *imagen* y de *imitación*. En realidad la imagen pintada de una persona, exigiendo un cierto grado de semejanza, entraría en el problema de la *imitación*. Pero en el siglo XVI se va a distinguir precisamente

¹⁵ A. Galli *et alii* (eds.), *op. cit.*; particularizando la relación con el complejo discurso filológico son esenciales el estudio y los textos comentados por L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Turín, 2010.

entre *imitar* (representar, en base a ciertos principios, de una determinada manera), y *retratar* (representar las cosas tal como son). La teoría de la *conformatio expressa*, de orígenes patrísticos (Eusebio, san Buenaventura) indica que un retrato es mejor cuanto más fielmente reproduce al original. La «similitudine» es la base de las explicaciones de Pino y Dolce. El retratista solo es absolutamente coherente si lleva la identidad del retrato con el sujeto hasta el extremo de hacer su perfecto doble. La anécdota clásica, recogida de Plinio, iba referida al retrato de Alcibíades, al que sus soldados reverenciaban como al original. Para Dolce el ejemplo supremo de retratista era Tiziano, al que en una carta de 1538 indicaba que sus retratos «escono dalla perfezione dell'arte», ya que alcanzaban no solo la similitud de lo verdadero y de lo vivo, «ma esso vero ad esso vivo medesimo». En 1555 Fracastoro contraponen al poeta y al pintor porque aquel «fa la cosa comme convenebbe che fosse», mientras éste «imita il volto e le alte membra come sono nella stessa cosa». Con esta afirmación nos situamos ya en el referente variado de las explicaciones extraídas de la *Poética* de Aristóteles, en las que siempre se niega al pintor la posibilidad de acceder al universal mediante la *idea*. Por ello V. Danti (1557) considerará que para ser bueno un retrato precisa tener al menos «qualche parte d'imitazione». En una concordancia más o menos estricta con las tesis patrísticas, Castelvetro (1570), afirmará que la perfección del retrato «consiste in fare che paia simile al vivo et al naturale»¹⁶.

Como acertó a ver M. Foucault, en la pintura occidental han dominado dos principios: el primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística; el segundo establece la equivalencia entre el hecho en sí de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. Dos principios en tensión, pues el segundo reintroducía el discurso (solo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico¹⁷. Con ello, de hecho, la pintura clásica reposaba sobre un espacio discursivo y el retrato vendrá en muchas ocasiones comentado por su concreción plástica. Una reconfiguración de los valores miméticos e ilusionísticos con la consiguiente introducción del

¹⁶ Véase el riquísimo panorama de E. Battisti, T. de Marino y L. Grassi, «Ritratto», en *Enciclopedia universale dell'Arte*, XI, págs. 504-567. También E. Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, París, 1998.

¹⁷ La persistencia de esta teoría se muestra en dos afirmaciones significativas. En su *Trattato* (1584) Lomazzo recoge la idea de que el retrato se funda en la semejanza que permite reconocer al sujeto representado: «Far le immagini degli uomini simili a loro, sì che da chiunque li vede siano riconosciuti per quei medesimi». G. P. Bellori en 1664 todavía recoge la teoría de Castelvetro sobre que los pintores de retratos no se sirven de idea alguna, «et sono soggetti alla bruttezza del volto et del corpo». La suma integrada de proposiciones se resume en la afirmación de que el retrato tiene como fin el ser estrechamente «simile al naturale». Véase F. Pich, «I poeti davanti al ritratto», en *I poeti davanti al ritratto, Da Petrarca a Marino*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 2010, págs. 308-317. «Per restituire una voce ai ritratti e un volto ai sonetti —concluye— non possiamo che disporci all'osservazione e all'ascolto, facendo attenzione a non perdere il nostro sguardo e la nostra voce».

espectador, como anotará G. C. Argan al poner en relación el papel del *delectare* el servicio del *permovere* con la teoría de la sensación de la *Retórica* de Aristóteles, y concluir cómo en el arte barroco el valor del retrato se manifiesta mediante complicados «procesos de reconocimiento» que suelen sobrepasar la «simple visualización» para incluir nociones de *recorrido* y de *desciframiento*. La semejanza analizada en el autocomento entabla en la pintura del retrato barroco procesos de profundización y variación mediante recorridos implícitos del sujeto retratado, para un desciframiento donde la semejanza (o incluso su denegación) conforman una metadiscursividad¹⁸. Esta se compone de los diferentes y aun contrapuestos sentidos que se derivan de la metáfora de que el retrato vive, desde la reflexión especular sobre el doble a auténticos efectos de *autobiotanografía*. Pero es precisa siempre la afirmación de lo verdadero y de lo vivo, en el sentido ejemplar representado por Tiziano, que alcanzaba, más allá de la similitud, un efecto *divino* por el que provocaba ese «mentir almas» en sus lienzos (como asegurará, entre otros, Quevedo en su famosa *Silva al pincel*).

3. Para ello en la pintura de estos siglos quedará remarcado el rango divino del retratista, su esencia expresiva de *Deus occasionatus* cifrado en el gradiente mismo del prometeísmo, quizás la *figura* más omnicomprendiva de una teoría plural del valor del artista. La recreación de los mitos clásicos supuso tras la Antigüedad una reescritura profunda, ya que, si por un lado, «parte de un sentimiento de extrañeza y prescinde de la vertiente religiosa de esos mitos», por otro, sin dejar de ser relatos que «ya han devenido meros trasuntos literarios [...] distantes en el tiempo y acaso también en la sensibilidad», todavía «nos son familiares y nos conmueven, porque descubrimos en ellos las pasiones e impulsos que son los nuestros y en sus personajes destinos que podrían servirnos de

¹⁸ A este respecto se han analizado los complejos debates de teoría poética en torno a Tasso que están en el fundamento de los dos autorretratos alegóricos del poeta lírico y del épico de 1649-1650 que ejecutó Poussin. En esos autorretratos alegóricos implicó una integración de los sentidos estratificados: *ver* (la construcción plástica del espacio), *leer* (las significaciones que no son de orden iconográfico), *ver y leer* (situar el discurso en el espacio profundo, el plano del fondo que en ambos casos lleva unas líneas de inscripción sobre la edad del retratado y el año de realización del retrato). Lo que en principio podría parecer una identidad perceptiva (dos variaciones, sin más, de la semejanza) queda descifrado como una indagación procesual: el discurrir del tiempo en el triángulo que conforman vida, muerte y arte. Un discurso, a la vez, celebrativo y patético, por la incapacidad de trascendencia fuera de los límites de una multiplicación de sombras sobre la tela. Véase además, el trazado que lleva desde el *Cortesano* de Castiglione al propio Tiziano, con la consideración del retrato como simbólico *ars moriendi* en contrapuesta dirección a la propiedad memorativa del arte (F. Pich, *Poesía e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 2008; también J. Ponce Cárdenas, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114, 2012, págs. 71-100; y del mismo, *In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos*, *Studia Aurea*, 10, 2016, págs. 131-152).

ejemplo»¹⁹. Seguramente «no ha habido facticidad occidental tan duradera» como la que se ha desprendido del mito de Prometeo²⁰. En el diálogo de Platón *Protágoras* se narra el mito del origen de la sociedad: los dioses encargaron a Prometeo y Epimeteo que repartiesen las «facultades» necesarias para vivir, pero éste se olvidó del hombre, que quedó desprovisto de lo más imprescindible, por lo que fue necesario que aquel actuase por su cuenta. Según Aristóteles, Anaxágoras había sostenido que el hombre es el ser más inteligente y creador gracias a Prometeo²¹, que lo creó con «audaz filantropía» en dos momentos que a su vez son dos aspectos diferentes y complementarios: robó el fuego y lo donó a los hombres, significando el efecto de la razón mediante la sabiduría técnica (*entechnos sophía*), y a esta razón instrumental añadió el arte del lenguaje articulado que permite distinguir «voces y nombres». El hombre se convirtió así en un ser que participa «de un destino divino» (*theía moíra*) y por tanto en el primero que cree en los dioses. Así, en conclusión, «la respuesta de Protágoras a la visión idílica de la naturaleza humana que tenían algunos sofistas consiste en afirmar el orden del *nómos* y la cultura como el único estado en que es posible la vida humana»²².

La reinterpretación platónica del mito prometeico hace hincapié en el inútil sacrificio de Prometeo, porque conecta el relato del robo del fuego celeste en una hazaña insuficiente por la visión extenuadamente realista, en los límites del pesimismo de lo que más íntimamente caracteriza a la condición humana: una constitutiva e ineludible *finitud*. Su «audaz filantropía» quedó, sin embargo, fijada como un rasgo esencial, aunque tardío, del mito, que «se encuentra en poetas latinos y en relieves de sarcófagos de los primeros siglos de la era cristiana»²³. De esta forma llegó a configurarse un complejo mimético sobre la creación que ha

¹⁹ C. García Gual, *La luz de los lejanos faros. Una defensa apasionada de las humanidades*, Ariel, Barcelona, 2017, pág. 324, refiriéndose precisamente al mito de Prometeo.

²⁰ Para la fusión del origen del hombre según la Biblia hebrea y los clásicos antiguos desde un Homero (en el que «los hombres son fuerzas que viven, piensa y sienten», pero en los que «la vitalidad, las percepciones y las emociones no están integradas»), véase H. Bloom, *Poesía y creencia*, Cátedra, Madrid, 1991, págs. 13-50. «No podemos ver —establece— la originalidad de una originalidad que se ha convertido en una contingencia o *facticidad* para nosotros» (pág. 51).

²¹ Acerca del mito de Prometeo, véase, entre otros, J. P. Vernant, «Prometeo y la ficción técnica», en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1983, págs. 242-252; del mismo, «El mito prometeico en Hesíodo», en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo XXI, Madrid, 2009, págs. 154-169; C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Hiperión, Madrid, 1979; J. Duchemin, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, Belles Lettres, París, 1974; U. Bianchi, *Prometeo, Orfeo, Adamo: Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1976; además del monumental ensayo de R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, I-II, Librairie Droz, Ginebra, 1964. Un elenco actualizado trae C. García Gual en su *Diccionario de mitos*, Siglo XXI, Madrid, 2004, s. v.; añádase C. Dougherty, *Prometheus*, Routledge, Londres, 2006.

²² A. Vallejo Campos-A. G. Vigo, *Filósofos griegos: de los sofistas a Aristóteles*, Eunsa, Navarra, 2017, págs. 38-40.

²³ U. Curi, *Mitos del amor. Filosofía del eros*, Siruela, Madrid, 2011, págs. 65-66.

sinetizado con feliz ecuación G. Garrote Bernal, explicando cómo «cada estilo y cada escuela seleccionan y reordenan los mitemas que convienen a sus valores históricos, sociales, ideológicos, estéticos o religiosos». Con la apoyatura del clásico panorama de E. L. Bergmann²⁴, constata cómo en conjunción de dos de estos mitemas, y a partir de la coincidencia de los relatos bíblico y prometeico en la creación del hombre con arcilla, se estableció la ecuación del *Deus creator* en su representación como Dios alfarero y el 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». De esta forma, como explica con su habitual concisión y claridad expresiva G. Garrote, «la asociación de la naturaleza con el fuego y el hurto prometeico es una clave para detectar un cierto grado de prometeísmo en textos del Siglo de Oro»²⁵. Un prometeísmo que se explica con detalles variables en todos los manuales mitográficos de la época. Valgan dos citas significativas. J. Pérez de Moya, tras citar a Ovidio; indica que:

Tomó tierra y mezclóla con agua, y hizo imagen y semejanza a los dioses que todas las cosas rigen. A esta imagen o hombre viéndola la diosa Minerva maravillose de cosa tan hermosa y tan al natural al hombre, y habiendo placer de la tal figura, dijo a Prometeo que si alguna cosa había de las del cielo para cumplimiento de su obra que ella se la daría [...].

²⁴ E. L. Bergmann, *op. cit.*, págs. 17-70. También para los motivos del *Deus pictor* y el *Deus artifex*, S. A. Vorters, «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», *Edo*, VI, 1987, págs. 276-283 y F. Pich, «Le parole come voce e come anima», en *I poeti davanti al ritratto*, *cit.*, págs. 300-308. Más en general véase el excelente estudio de R. Béhar, «*Plus est quam quod videatur imago*: pensar la imagen desde la literatura en el siglo XVI», en A. Soria y J. Varo-G. Torres (eds.), *Conceptos e ideas en la prosa española del siglo XVI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016, págs. 45-86, y su complementario «Vida u obra del poeta petrarquista», en especial el apartado «El retrato del poeta, prueba de sinceridad», en V. Núñez Rivera y R. Díaz Rosales, *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, Etiópicas, Anejo II, Huelva, 2018, págs. 19-23.

²⁵ G. Garrote Bernal, «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica del Siglo de Oro», *CFC*, 4, 1993, págs. 233-255, pero ahora véase la reescritura, en parte, y la ampliación bajo el título «Prometeo en la poesía áurea española»; recogido en *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*, Málaga, Universidad, 2008, págs. 39-68. Aquí G. Garrote desarrolla la idea, en relación al «mitema 4: castigo eterno» de cómo «en la lírica petrarquista del Siglo de Oro; Prometeo aparece como término de referencia del sufrimiento amoroso, pues el tormento eterno del titán se compensa con el experimentado psicológicamente por el yo lírico en su relación imposible con la amada. La comparación con y la alusión a los *mitos heliosimbólicos* (ave Fénix, águila de Júpiter, Ícaro, Faetón, Prometeo) es signo de sublimación amorosa en la lírica áurea y singularmente en la del Fénix» (pág. 58). Véase la rica ejemplificación de esta otra veta del prometeísmo, que «parecía reservado en la lírica amorosa del Siglo de Oro a la comparación y la breve alusión», salvando un soneto del *Desengaño de amor en rimas* (1611-1623) de P. Soto de Rojas («Si el remedio engendrador del justo [...]»), y otro de Rodrigo Carvajal recogido en el *Cancionero antequerano* (1627-1628) («Cuantas de mi temor amargas penas...»). Y téngase en cuenta su «Recapitulación» final (págs. 67-68). Un utilísimo recorrido por la historia crítica de los conceptos de *poiesis* y *tejné* se verá en E. Dussell, *Filosofía de la «poiesis»*, Nueva América, Bogotá, 1984.

Minerva tomó entonces a Prometeo y levantóle al cielo, mostrándole las cosas que en él había. Y él, viendo que todos los cuerpos celestiales tenían ánimas de fuego, queriendo dél dar ánima a su hombre allegó secretamente un instrumento que llevaba a las ruedas del carro de Febo, y hurtó fuego para llevar a la tierra²⁶.

B. de Vitoria, por su parte indica que Prometeo:

Como él era tan ingenioso, hizo una estatua de barro, retrato al natural de un hombre y quedó el artífice tan pagado de la figura que había hecho y no menos le quedó la diosa Minerva, que determinaron entre ambos (porque tan buena figura no se malograra) dar traza de que tuviese vida y ser ayudándole con las cosas del cielo [...] y bajándose con ella a la tierra juntó el fuego a la boca de la estatua de barro y al punto tuvo vida y se hizo hombre perfecto²⁷.

4. Con la variable prometeica se configura una teoría plural vertebrada por el estereotipo o esquema discursivo de la semejanza que afecta, con resultados diferenciables, a la conformación expresa del retrato. Un género en el que dominan, desde el vector prometeico y su crisis, las líneas maestras del código temático: el efecto de doble de la imagen, la paradoja del silencio elocuente del retrato o el estupor del retratado (o de una indefinida serie de admiradores ante la pintura-espejo). Voy a tratar de reconsiderar en profundidad algunas de las variaciones del código temático que se configura como «retratos de Prometeo», una particular disposición del espacio discursivo que se crea (y de algún modo también se cierra) entre un soneto de Paravicino y otro de Góngora. Un espacio discursivo en el que la poesía retratística desenvuelve con particulares respuestas la significación del arte como primado de la semejanza entre el sujeto y la obra de arte.

²⁶ J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, II, Glosa, Barcelona 1977, pág. 245.

²⁷ B. de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, Madrid, 1676, págs. 444-445. Es argumento central en el *Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exempción del arte de la pintura*, Madrid, 1629. Véase las deposiciones de Lope de Vega, Valdivielso, o Juan de Jáuregui. En especial la segunda de ellas, que alude ejemplificando al retrato que le hizo Van der Hamen y León y que comentaré más adelante: «Quieren bien entendidos y doctos que la pintura sea una poesía muda y la poesía una pintura que habla, si bien yo en el siglo que corre lo siento al revés, pues la poesía enmudece a las perfecciones de la pintura, y la pintura habla con tantas lenguas como la constituyen [...] lo cual dije yo en este soneto a Juan de Van der Hamen y León, pincel solicitador de envidias y de alabanzas en un retrato con que me honró graduándome en el número de los ingenios en quien el cielo acredita su poder, España su soberbia y el mundo su admiración» (F. Calvo Seraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, *passim*). Véase además la aportación de J. A. Diez-Monsalve Giménez y S. Fernández de Miguel, «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento del arte como liberal», en *Archivo Español de Arte*, tomo LXXXIII, nº 330, 2010, págs. 149-158.

4.1. Las relaciones entre poesía y pintura en el caso de Paravicino y respecto al retrato más conocido que de él hizo el Greco están lejos de ser aclaradas, pese a los esfuerzos reiterados —y no poco reiterativos— de F. Cerdan. Este, en un significativo artículo, ya había manifestado que «estamos lejos de saber exactamente cuáles son los vínculos que existían entre el Greco y fray Hortensio, o mejor dicho, la familia de los Paravicino». Opinaba cómo conoció y trató «a veces muy amistosamente a los principales ingenios y poetas de entonces». En 1619 el viejo maestro de Toledo, El Greco, hace de él el célebre retrato conservado hoy en Museo de Bellas Artes de Boston, y muy probablemente en este mismo año de 1609 fue cuando Paravicino debió de conocer a Góngora y trabar con él una profunda amistad, a pesar de los diez y nueve años que los separaban²⁸. En sus dos últimas aportaciones, F. Cerdan reitera la problematización de los dos retratos hechos por el Greco en relación a las variaciones que se fueron produciendo en el soneto de Paravicino «Hay, primero, el retrato de fray Hortensio aún bastante mozo, representado *en busto*». Está conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y frente a la opinión de Wethey «de que se trata de una copia tardía y de dudosa autenticidad [...] prefiero atenerme al consenso de los anteriores historiadores del arte».

Es muy probable —continúa en otro lugar— que a partir de 1607 fray Hortensio haya tenido la oportunidad de hacer el viaje hasta la ciudad imperial, hospedándose en el convento trinitario que se hallaba muy cerca de la casa y el taller del Greco. En el transcurso de 1608, en Toledo fue donde el poeta Baltasar Elisio de Medinilla corrigió las pruebas de la *Jerusalén conquistada* de Lope, obra para la cual Paravicino firmó una aprobación. Nada se opone, pues, a que se asigne a un retrato del joven trinitario pintado por el Greco una fecha inmediatamente posterior a ese año de 1605.

²⁸ F. Cerdán, «Elementos para la biografía de fray Hortensio Félix de Paravicino y Arteaga», *Criticón*, 4, 1978, pág. 44. Una riquísima documentación y ajustados comentarios sobre varios aspectos considerados en este epígrafe se hallarán en R. Alarcón Sierra, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*, Universidad de Valladolid, 2014. Para el ambiente artístico toledano, A. Sánchez Jiménez-J. Olivares, «Lope de Vega y el Greco», *BMS*, 88, 2011, págs. 21-41. Véase además el excelente trazado que testimonia en varios puntos las singulares condiciones en que se conectan textos gongorinos y paisajes del Greco, que realiza L. Dolfi, «Otras reflexiones sobre Góngora y el Greco», en A. Bègue y A. Pérez Lasheras, «Hilaré tu memoria entre las gentes». *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, Universidades de Zaragoza y Poitiers, 2014, págs. 79-93. Y en particular las páginas que ha dedicado M. Blanco al encomio de Toledo por el autor de *Las firmezas de Isabela*; donde la urbe del Greco es vista como «escenario y jeroglífico» y al tiempo «ciudad ideal» en lo que define y especifica como «una archicircunstancia especial»: una «comedia cortesana, optimista y llena de armoniosas correspondencias» pero a la vez que puede leerse como «el reverso de una sátira que Góngora hubiera podido escribir en Madrid, de la corte, de la comedia nueva». Regía Toledo el arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas (1599-1618), tío del duque de Lerma «y después del privado miembro más poderoso del clan Sandoval que regía entonces los destinos de España» («Toledo como jeroglífico en *Las firmezas de Isabela*»), en *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2012, especialmente, págs. 264-275 y 286-292).

Todos los especialistas se han basado en el soneto «Al mismo Griego en un retrato que hizo del autor...» reproduciendo el texto de la *princeps* (1641). Pero este soneto tras una primera redacción quedó notablemente modificado, en un verso que computa los años de trato entre el poeta y el pintor: frente a «veintinueve años» iniciales, los manuscritos ofrecen las variantes «veintidós», «treinta y tres» y «treinta y nueve». Sólo quedan dos posibles variantes válidas:

Paravicino —según eso— escribió el soneto en 1609 para el primer retrato (en busto) pintado por el Greco. Cuando el cretense realizó el segundo retrato (el que se conserva en Boston) Paravicino, que solía reescribir sus poesías, arregló el soneto dándole una nueva versión, indicando sus treinta y tres años. La fecha de este retrato sería, pues, 1613²⁹.

Aclarada la cuestión del retrato conviene centrarse en el soneto:

Al mismo Griego en un retrato que hizo del autor

Divino Griego, de tu obrar no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, deuda a tu pincel, retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira
como en tus lienzos; basta el empeñarte
en amagos de Dios, entre a la parte
Naturaleza que vencer se mira.

Émulo de Prometeo, en un retrato
no afectes lumbre, el hurto vital deja,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda,
y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano y la de Dios, perpleja,
cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda³⁰.

²⁹ Véase F. Cerdán, *Fray Hortensio Paravicino retratado por el Greco. Pliegos voladores del GRISO*, 14, 2011, págs. 2-11, y «Paravicino y el Greco: un soneto inédito y un retrato desconocido», *Criticón*, 117, 2013, págs. 5-28. Véase una muestra expresiva de retratos de corte a lo largo del siglo XVII en el catálogo *El retrato español en el Prado. Del Greco a Sorolla*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011, con expresivo señalamiento de cómo «el devenir del retrato se vinculó en toda Europa con la expresión de las ciudades y el desarrollo urbano y social convirtió a Toledo en una de las urbes más notables de la pintura». El Greco «nos ha dejado una galería de caballeros castellanos repletos de veracidad expresiva y fuerza interior, una producción que enlaza con la escuela veneciana y que durante muchos años se ha visto como la mejor representación de la sociedad toledana» (pág. 6). Pero véase, por contra, la ya clásica explicación de J. Marías sobre los «infinitos y anónimos clientes» entre 1601 y 1614 en su clásica monografía, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Nerea, Madrid, 1997, especialmente págs. 255-260, donde él mismo trata de la «honda huella» que las ideas del candidato ejercieron sobre un Francisco Pacheco «que mantendría vivas por muchos siglos [...], que no las formas» acerca de la pintura del retratista de Paravicino (pág. 257).

³⁰ *Obras posthumas, divinas y humanas de Don Félix de Arteaga*, Carlos Sánchez, Madrid, 1641, fol. 63r.

La dificultad del soneto se ha querido reducir al «enquistamiento complicadamente conceptista» de una idea: «Mi retrato pintado por ti es tan perfecto que me parece un vivo duplicado mío, hasta el punto de que no sé cuál de los dos es yo mismo»³¹. Pero este término solo es el correlato subjetivo, explicado en el segundo terceto, de una admiración genérica ante la dualidad de conexiones que el retrato descubre entre imagen, arte y naturaleza. Dualidad creada a través de la magnífica capacidad para emular el don «divino» (calificativo del artista) que expresa el término «obrar». El aspecto a la vez intelectual y fabril de la operación se explica en la *Subscripción a un retrato del autor* que abre las *Obras* de Paravicino:

De amiga idea, de valiente mano,
molestado el metal vivió en mi bulto,
émulo tibio, y el intento vano
su vida me usurpó, me rindió oculto.

El resultado de ese proceso es la formación por la mano del artista de una imagen que posee «ser» (término reiterado por Paravicino), esto es adviene concreta realidad perceptible, cumpliendo la finalidad esencial de todo retrato, la misma «con que definimos la imagen diciendo que es una materia en que se pasó la figura del original»³². Y fray Luis de León, al definir *hijo* como

³¹ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1952, págs. 276-277. Igualmente E. Alarcos García glosaba así el contenido del soneto: «Tu pincel pone tanta vida en lo que pinta que mi alma, al contemplar este retrato, duda cuál sea su receptáculo corpóreo: éste de carne y hueso, que toco con mis manos o ese que tú has hecho surgir del lienzo con tu arte maravilloso» («Paravicino y el Greco», en *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, 1, Universidad de Valladolid, 1965, pág. 301). En estas páginas sobre el soneto de Paravicino y en las que siguen sobre el de Góngora me apoyo —a veces literalmente— en lo que ya analicé en mi estudio «Los retratos de Prometeo. Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora», en *Edo*, 6, 1987, págs. 133-147, aunque mi argumentación global y el particular énfasis en ciertos aspectos del prometeísmo y su crisis resultan innovadores.

³² F. Pacheco, *Arte de la pintura* (ed. de F. J. Sánchez Cantón), II, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, pág. 144. Para todo lo referente a Pacheco y el determinante papel de su «taller pictórico» en «la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII» en «una red intelectual en la que el retrato alcanzó una significativa importancia» remito al exhaustivo y clarificador estudio de L. Gómez Canseco, «El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del siglo XVI», en B. López Bueno (dir.), *La «Idea» de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 2012, págs. 45-72. Como «muestra excepcional del gusto por la imagen en ese entorno de escritores sevillanos» destaca a Cristóbal Mosquera de Figueroa. En el *Libro de retratos* Pacheco se sirvió del cuadro de Mosquera firmado por Felipe de Liaño. Pero hubo un segundo retrato al que Mosquera dedicó un soneto, que trasladó «con algunas variantes Pacheco» subrayando la «novedad del pensamiento». Se trata del «Soneto al retrato del licenciado Mosquera de Figueroa, pintado de mano de Mateo López de Alecio» que «se construye en un ingenioso diálogo consigo mismo en efigie, en el que también comparece el pintor en su juego ecfrástico llevado al extremo» (págs. 63-64). En este soneto, la idea de confusión del retratado ante su «mortal imagen conocida» el día de la resurrección de los muertos contiene alusivamente el poder prometeico del pintor: «que si vida al retrato no le dieras/ Alecio, a más pasara aqueste juego/ si como es vivo lo pintaras

«lo que nasce de la substancia de otro» y recibe «un ser no como quiera sino un ser retratado» explana:

Como en el arte, el pintor que retrata, en el hacer del retrato mira al original, y por la obra de arte pasa sus figuras en la imagen que hace, y no es otra cosa el hacer la imagen sino el pasar en ella las figuras originales, que se pasan a ella por esa misma obra con que se obra y se pinta³³.

La «imagen» focaliza la ecuación conceptual de mayor rendimiento en el soneto: producto final de la «mano» del artista que como la de Dios crea un ser diferenciado. «Obrar» con que se reproduce en la imagen cierta réplica a la demiurgia divina, planteando la problematización del real poderío del artista y del grado de función mimética que la pintura guarda respecto a la naturaleza. El cuestionamiento de Paravicino está desde el segundo verso cargado de una ambigüedad radical entre la razón teológica y la admiración subjetiva, entre los objetivos límites de la pintura para crear la vida y el resultado concreto de la forma traducida en el retrato. Con ello se conforma la paradoja principal (un ser «divino» cuyo empeño se limita en «amagos de Dios») y conduce en sucesivos encadenamientos de encomios a la paradoja especular conclusiva entre el cuerpo carnal y el cuerpo figurado³⁴. Si el arte está reducido a la apariencia de vida y el artista es un Prometeo incompleto que no concluye su «hurto vital», el engaño del retrato resulta tan perfecto que, de alguna forma, la misma naturaleza reafirma el poderío de su emulador. Con su irresuelto dudar, el alma del retratado no solo manifiesta la innecesaria prosecución del experimento demiúrgico, sino que devuelve al arte un estatuto ontológico similar al de la naturaleza. Émulo de la naturaleza, el pintor imita la creación divina y la imagen del *Deus occasionatus* sustancia la ambigua condición del retrato entre apariencia y verdad, el «hurto vital» abandonado de Prometeo³⁵.

muerto» (Gómez Canseco lo reproduce de C. Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. de G. Díaz Plaja, Real Academia Española, Madrid, 1955, pág. 108).

³³ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (ed. de C. Cuevas), Cátedra, Madrid, 1977, pág. 508.

³⁴ Lo que malinterpreta Y. Kitaura al afirmar que «la imagen creada por el Greco tiene un aspecto tan extrañamente espectral, tan poco terrenal, que siendo fruto de su pincel no puede ser una simple obra de arte [...]. El Greco no puede haber producido solo con su artificio aquellas imágenes espectrales, ausentes del mundo, que traen, sin embargo, una presencia tan viva y misteriosa» («Sonetos de Góngora y Paravicino dedicados a El Greco», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 57, 1994, págs. 58-60). Para las interconexiones teóricas entre el *ut pictura poesis* y el *ut poesis pictura*, con esencial apoyo en las tesis de R. W. Lee, que llega a hablar de una «estética de préstamo», y en las de J. H. Hagstrum, que precisa cómo *superar y dominar* «son palabras claves para comprender el desequilibrio entre ambas partes de la analogía interartística hacia finales del siglo XVIII», véase A. Gabrieloni, «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana* (http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#_XoM0OogzaM8; consulta 20-11-2019).

³⁵ Aparte del clásico estudio de E. L. Bergmann, «Art Inscribed: El Greco's epitaph as ekphrasis in Góngora and Paravicino», *MLN*, 90, 1975, págs. 154-166, véase para la conexión

4.2. En evidente conexión con el soneto de Paravicino se encuentra el de Luis de Góngora³⁶ que conforma la clave de dovela y el punto de parangón en la serie de los textos poéticos que aquí voy a considerar:

*A un pintor flamenco
haciendo el retrato de donde se copió
el que va al principio deste libro
[Manuscrito Chacón]*

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 lo imagino,
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)
vida le fió muda esplendor leve.

inversa desde Góngora al cretense, el sobresaliente estudio de M. Blanco, «El pincel y la llave: el soneto al Greco o la apoteosis del artista», en *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2012, págs. 122-142. Además, L. Dolfi, «Otras reflexiones sobre Góngora y el Greco», en A. Bègue y A. Pérez Lasheras, *op. cit.*, págs. 79-93. El sermón que F. Cerdan consideraba la 'joya literaria de Paravicino' («El sermón de Paravicino en la dedicación del templo de Lerma (1617)», en J. Matas, J. M. Miró y J. Ponce, *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011, págs. 263-274 (especialmente pág. 272) reescribía el discurso de cetrería de las *Soledades*, una escena cinematográfica del agrado del monarca y la nobleza. Cuenta «a su modo esta misma secuencia de aventuras cetreras que tan fascinantes debían ser en su maravillosa plasticidad para quienes conocían este tipo de caza» (M. Blanco, «*Ut poesis oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino», *Lectura y signo*, 7, 2012, págs. 27-65), con un cotejo exhaustivo entre el sermón y el texto cetrero gongorino. J. Ponce opina que «el pasaje gongorino se ofrecía a sus primeros lectores «al modo de un díptico»: «lo que llama *la pompa de la generosa cetrería*» (vv. 706-823) y la «*narración de los agradables casos*» (vv. 823-945). «Más allá de la indudable *pittoricità* del fragmento, el juicio de la profesora Blanco sugiere que el estilo gongorino podía resultar el más apto para provocar la deseada *admiratio* o *meraviglia* en el restringido círculo que forman el monarca y sus cortesanos más próximos». J. Ponce establece un catálogo de imitaciones que comienza con Paravicino y concluye, en pleno XVIII, con Luis Antonio de Oviedo y Herrera («La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas», en R. Cacho Casal y A. Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Tamesis, Woodbridge, 2013, págs. 171-194).

³⁶ Comentando el soneto de Góngora *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*, E. Orozco trazó, con términos insustituibles, que el arte de este «como el del Greco suponía una mentalidad cultivada y refinada para quienes la obra artística representaba una creación de sabiduría y espíritu y no un quehacer servil y artesano. Uno y otro fueron señores de la pintura y de la poesía en esa elevada concepción de su arte y asimismo en su propio vivir, amantes de las letras, de la música y de todo lo bello y refinado de la vida. Ambos son personalidades que arrancan en su arte en el momento de exaltación manierista que se recrea en lo complicado, difícil y sorprendente, en una actitud intelectual de conciencia artística que, aunque conocedora de la tradición clásica, supone anticlasicismo» (*Los sonetos de Góngora [Antología comentada]*, Colección de Estudios Gongorinos, Córdoba, 2002, pág. 242).

Belga gentil, prosigue el hurto noble,
 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 dura.

El soneto es, por tanto, de 1620, y de los diferentes epígrafes con que figura en copias manuscritas conviene retener el siguiente, que establece una primera lectura del prometeísmo inverso a que responde la obra de arte:

A un excelente pintor flamenco que retrataba al poeta, y le anima a que prosiga la pintura, la cual, aunque de materia corruptible tendrá más duración que el original, que siendo de natural más noble, está más sujeto a la corrupción y fin, que es la muerte³⁷.

Lo primero que había que consignar es que, por fin, se ha podido establecer la autoría del retrato. F. Marías ha determinado de forma irrefutable la historia de los retratos de Góngora y de los dibujos con ellos relacionados. El conjunto de investigaciones documentales de W. J. Jordan, le posibilita asegurar que el poema de 1620:

Describe la elaboración de un retrato que un pintor flamenco —según el término de Chacón— en vez de *belga* había hecho del autor del soneto. Este pintor, de origen neerlandés más que flamenco, como hijo de un archero real que procedía de la provincia de Utrech, era Juan Van der Hamen y León, hermano del escritor Lorenzo. El retrato original estuvo en poder del artista hasta 1631 y después de su familia, antes de desaparecer, aunque su copia dibujada en 1620 —imitando un grabado— sirvió primero para ilustrar el manuscrito Chacón.

³⁷ L. de Góngora, *Sonetos* (ed. de J. Matas Caballero), Cátedra, Madrid, 2019, pág. 1408. Modernizó el texto de Góngora, así como los comentarios de Angulo y Salcedo Coronel. Para una recogida selectiva de los comentarios de Angulo y Pulgar (1639) y Salcedo Coronel (1644), véanse las págs. 1410-1422. Sobre el v. 5: «Dice don Luis que cuanto más espíritu le daba más temía que se abrasase, mirando a la propiedad del fuego en la parte combustiente y no en la animante» (A. P.). Sobre el v. 7: «Del fuego elemental se entiende esta voz en su rigor, pero los poetas la dilatan a que signifique el aire, el cielo, las estrellas y el sol» (A. P.). Sobre el v. 11: «Ya sea etéreo el fuego, ya divino, y elija el lector la opinión que más la agradare» (A. P.). Sobre los versos 9-10: «Exhorta al pintor que no obstante este temor, prosiga su fatiga diciendo “Belga gentil prosigue el noble hurto que el fuego perdonará a su materia aunque combustible, perdonándola por obra de un insigne artífice”» (S. C.). El autor de esta sobresaliente y exhaustiva edición anota en el v. 8 «el uso sinecdóquico de *esplendor* el efecto por su causa, el fuego, como señaló A. P.»; en el v. 9: *gentil* «notable, como recordó Jammes, el poeta había usado el término en las *Soledades* (I, v. 859: «artífice *gentil* de colgaduras»); en el v. 11: contextura: *forma*: «Y el tiempo no conocerá su fábrica para consumirla» (S. C.), y (A. P.) comentó *ignorar* el tiempo, no sabiendo si la puede consumir como a otras materias».

A la muerte de Juan se inventariaron lienzos de su hermano Lorenzo (Instituto de Valencia de Don Juan), Lope de medio cuerpo (copia en el Museo Lorenzo Galdiano, y de tres cuartos en colección particular de Alemania), Quevedo, la Monja Alférez Catalina de Erauso (Kukxa de San Sebastián), Luis Pacheco de Narváez, Gabriel de Bocángel, Juan de Alarcón, José de Valdivieso, Juan Pérez de Montalbán, el Doctor Jerónimo de Huerta y Francisco de la Cueva (Real Academia de San Fernando) junto a otros de clérigos o seglares no identificados. La mayoría medía tres cuartos por media vara. También figuraba entre los bienes de su hija María, en 1639, última noticia documental del de Góngora³⁸.

No cabe duda de que fue la novedosa organización locutiva del soneto de Paravicino, unida al perfecto contrabalanceo dialéctico explicado en el diseño mítico del pintor-Prometeo, los que debieron llamar poderosamente la atención del autor de las *Soledades*, hasta el punto de que sin ellos no se explica del todo la enunciación gongorina. Es más que probable que la pintura del retrato, en su momento, retrotrajese la imaginación poética gongorina hacia determinadas posibilidades expresivas que subyacían germinalmente en el soneto de Paravicino. Una indudable fascinación se deduce de las resonancias literales que afectan a la presencia subrayada del locutor («mi»), a la nominación apelativa del artista («divino griego», «belga gentil») y en particular a la forma expresiva de la ejecución pictórica. La presencia recta del instrumento creador («tu pincel») que recibe la obligación del retratado («deuda», «le debe») se combina con la oblicua proyección en mito del acto («hurto») y de la apariencia de mimesis vital («fuego», «lumbre»).

Las diferencias entre ambos sonetos son, sin embargo, muy significativas. El soneto de Góngora opera a la vez con una reducción del objetivo dilucidado,

³⁸ F. Marías «El retrato de don Luis de Góngora y Argote», en J. Roses (ed.), *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Biblioteca Nacional/Acción Cultural Española, Madrid, 2012, págs. 47-59. El sólido estudio reconsidera también los otros retratos de Góngora, su destino y las estampas sacadas de ellos. Puede verse en él un elenco bibliográfico esencial sobre el candiota, de quien F. Marías es máxima autoridad. Resalto de esa bibliografía, por su específico interés sobre las ideas de El Greco, a F. Marías y X. de Salas, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992. En el apartado que dedica a «La formulación de la imagen pictórica del poeta», M. D. Campos Sánchez-Bordona enumera y describe los retratos del autor de las *Soledades* de que se tiene noticia (hasta seis), y considera cómo todos ellos responden a una «codificación estricta», que va más allá de la calidad de los retratos velazqueños y el debido a Van der Hamen. Significa que su imagen era considerada casi como obligada, y así lo probarían (pese a la parquedad de los datos disponibles al respecto) una presencia que habrían de constatar las fuentes documentales de las «principales colecciones artísticas madrileñas». En el estudio se dedica asimismo un documentado análisis a todas las portadas conocidas de F. de Courbes (págs. 124-127). Muy breve y deficiente es, por contra, su repaso general a los nombres del Siglo de Oro que «indistintamente se acercaron a la poesía y a la pintura», así como de aquellos que «transitaron por la afición de la pintura y colmaron sus versos de términos pictóricos y plásticos, encaminados en muchas ocasiones hacia el género del retrato» («Los retratos de Góngora y la verdadera imagen del poeta», en AA. VV., *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Edizioni ETS, Pisa, 2013, págs. 111-134).

del sentido de la representación creadora en general, y un selectivo afianzamiento de las implicaciones para el sujeto, que amplía el campo connotativo más allá del momento en que es contemplador de la ejecución de su retrato. Paravicino especificaba en el cuadro un «obrar» demiúrgico que ha emulado en otros «lienzos» a la naturaleza; a Góngora solo le interesa el encuentro singular con el proceso de traslado, el nacimiento en el lienzo de su *vera effigies*. Al primero el problema teórico de la imagen pictórica y el ser, con la directa implicación prometeica, le exige el recurso al área semántica de la ejecución fabril; el segundo compensa la elusiva presencia del mito creador con el variado empleo de términos referidos a los materiales primarios y su animación³⁹. Aquel no resuelve con radicalidad el indagar las posibilidades prometeicas de la pintura: con deliberada contención una doble barrera teológica y subjetiva limita su efecto («el hurto vital deja») hasta la ambigua maravilla de la similitud inerte del cuerpo y el retrato; este, por contra, desenmascara el prometeísmo, incitando al pintor a la motivación total de sus facultades («prosigue el hurto noble») para descubrir el engaño artístico en una perspectiva de temporalidad dilatada, donde lo perenne queda ajeno al más frágil y preciado de los dones humanos, al ser sometido inevitablemente a la expresión material del no-ser (la frágil temporalidad de quien posee más vivos sentidos).

Todo ello se imbrica en una isocronía particular de la elocución poética, figurada por Góngora *in fieri*, meditando no ante el retrato ultimado sino como espectador del arte que se desenvuelve en momentos sucesivos, activamente empeñado en el «hurto» con el que se traza la apariencia de vida en el retrato. Esta composición de lugar, que hace presente la detención parentética del pincel creador, permite excluir la mecanicidad de una reflexión única sobre el retrato y hace posible organizar la ejecución (y su sentido) en dimensiones de temporalidad simbólica: el deslizamiento desde el presente hasta el futuro anunciado (el término del cuadro) en el que se insinúa elegíacamente la condición del ser humano mediante una ley de proporción inversa: a más capacidad de sentir menos tiempo para su disfrute⁴⁰.

³⁹ Para los Grandes, Góngora echa mano de un refinamiento inusitado que excluye otros medios de tipo narrativo u oratorio. Su elevación para el aristócrata se funda en efectos poéticos (de imagen o *concepto*) capaces de dotar de una significación elevada a su linaje, su nombre propio o sus armas. Una celebración que es también una autocelebración del arte. En la celebración poética de las colecciones (que contenían entre otras maravillas cuadros excelentes), Góngora muestra su valoración y exacta calibración de la pintura, que conecta en términos literales con el soneto al pintor o el titulado *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*, como un excelente aficionado al arte pictórico. Véase M. Blanco, «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7, 2004, especialmente págs. 197-203. V. Carducho en sus *Diálogos de la pintura* sostenía que «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 dibuje otro pincel lo que dibuja su pluma» (M. Blanco, «Homero español y arte de la pintura», en *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, págs. 261-298).

⁴⁰ J. Matas reproduce en su edición el comentario de S. Coronel: «Con hermosísima sentencia fenece este soneto D. Luis. Dice que los siglos que cuenta en sus hojas el

Por otra parte, Góngora con su exquisita erudición pudo hacerse eco, al mismo tiempo, de ciertos epigramas de la *Anthologia graeca* donde se pondera el genio del retratista paragonándolo a Prometeo (dos dísticos de Erinna, en los que la excelencia del creador lo equipara a Prometeo, con el tópico sobreañadido de que *uox sola deest*, o un epigrama de Antípater de Sidón). Existía, pues, un verdadero *topos* de la poesía retratística, que reaparece reiteradamente en los poetas cortesanos del Quinientos, entre los que destaca Torquato Tasso, aunque resulta necesario precisar que el tópico prometeico no se aplica a la meditación sobre el propio retrato, como en Paravicino y en Góngora⁴¹. Para el autor de las *Soledades* la tela no ha acabado de recibir el robo mimezador del rostro por el pincel. Las transferencias entre el mito griego y la creación según el modelo parabíblico están vivas en el temor del sujeto ante la progresión de la pintura, contemplando el hurto de su nuevo Prometeo desde la perspectiva primigenia del barro que se alimentó con otro soplo ígneo. El incendio metafórico al que alude el segundo cuarteto se sustancia de un valor nuevo que nace con la propia conciencia atemorizada de *vanitas*: al emular al barro que con el soplo divino adquirió la vida, se metamorfea en ser carnal y el retrato puede llegar como su modelo a la propia condición perecedera, a su término en las «vanas cenizas». La vida muda (predicada del arte) y el esplendor breve (predicado del barro que anima el soplo divino) coinciden en su condición de seres perecederos.

Partiendo del extenso comentario de Salcedo Coronel y si se invierte la conexión intuida por el comentarista en los tercetos, queda al descubierto el salto cualitativo que Góngora realiza como una especie de dialéctica en espiral: ese otro yo apariencial cuya contextura física resistirá a la voracidad del tiempo desencadena la autoconciencia trágica del sujeto que asiste a la ejecución de su retrato e interpela al pintor. La duración presumible del retrato provoca una especie de *anamnesis* profundizadora para descubrir, desde el sujeto viviente que se contempla en la otra orilla del ser artístico, la dualidad elemental del universo: materia y vida sensitiva. De ahí el abandono implícito de la dirección interlocutiva y de la intersección entre el locutor y el artista. Es esta

roble, esto es que son tantas como sus hojas las cuenta, en fin, siendo árbol sordo y ciego tronco. Quiere decir que aunque vive el roble muchos siglos es, en fin, árbol a quien le faltan sentidos, y quien los tiene más despiertos, que es el hombre, dura menos, como si dijese: En este retrato que se compone de materia que no siente durará más mi memoria que en la persona a quien representan tus colores». También recoge el comentario de A. P. «El sentido será quien más ve y oye que es el hombre dura menos que el roble que ni oye ni ve. Lo mismo sucederá a tu hurto y mi retrato aunque no le puedas dar vista ni oído, y así se exhorta y anima, diciendo: “Prosigue”» (pág. 412).

⁴¹ J. Ponce Cárdenas, «Sociabilidad cortesana y elogio artístico. Epigramas al retrato en la poesía de Góngora», en A. Mechthild, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2012, especialmente págs. 147-149. Para otras conexiones con un complejo telón de fondo que remite al epigrama VII, 84 de Marcial, desde el que pueden evocarse los seis poemas de la *Galería* de Marino dedicados a otros tantos retratos suyos y la serie de los epigramas-retrato, que concluyen expresando el deseo de que la imagen reproducida tenga también la capacidad de hablar, véase las págs. 152-155.

fórmula la gran novedad del soneto gongorino, que permite aislar el último terceto como una sentencia desprendida pero ya ajena del ámbito de reflexión inicial: la demiurgia pictórica. Góngora escoge para su parangón otra materia más representativa de la longevidad material que el lino, pero que al mismo tiempo no abandona su estatuto de inercia fiduciaria del transcurrir temporal. Y traza una aporía donde se enuncia la ley de proporcionalidad inversa de la que el ser humano es víctima. Entropía que favorece de forma impúdica a la materia (siglos tantos como las hojas de un roble) y castiga a la capacidad del goce sensorial: a más posibilidades sensitivas menos tiempo para su disfrute. Turbia ley de entropía inversa en la que el retratado se contempla finalmente como ápice extremo de una escala de perduraciones contra la que nada puede el ilusorio poder del prometeísmo⁴².

4.3. Un ejemplo significativo de la vuelta a un prometeísmo ingenuo como sustento discursivo de la alabanza a un retrato se encuentra, en proximidad cronológica al soneto de Góngora⁴³, en un díptico compuesto por Anastasio Pantaleón de Ribera a quien «le saltó la muerte año de 1629, sin cumplir los

⁴² K. Kramer analiza el prometeísmo gongorino no como una derrota sino como una reversión de la ontología cristiana. Con la designación del «espíritu vivaz» se estaría refiriendo de dos maneras a la imitación de la naturaleza: «en primera instancia remite a una característica central del género pictórico del retrato, que no debe ser resultado del acto del *ritarre*, es decir, de la mera reproducción de la *physis* visible del modelo, sino que es destinado a remontarse a la forma más elevada de la mimesis, del selectivo proceso del *imitare* cuyas propiedades específicas se han vinculado con la exigencia de representar sobre la superficie externa de la pintura la imagen ideal de las características espirituales o internas de la persona retratada»; en la segunda instancia, «el retrato se presenta como un formato pictórico que al traspasar la realidad visible empírica provoca la copia material de una noción *mental* y así pone en escena la correspondiente analogía entre copia física y original o idea espiritual postulada en la ontología neoplatónica de imágenes». Me parecen, sin embargo, forzadas las identificaciones que Kramer hace entre las distintas formas de afinidad con el «modo catóptrico de imágenes», remitiendo «a los procedimientos específicos de la magia óptica artificial del Barroco que se derivan del empleo del medio técnico del espejo y contribuyen a producir múltiples figuras ópticas que, debido a su apariencia visual de *ausencia-presente* adquieren un estatus epistémico profundamente ambiguo» («Mitología y magia óptica, sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora», en *Olivar*, 2008, 9 [11], págs. 55-86).

⁴³ Para el contexto sociocultural de los retratos a los que se refieren los poemas y los cambios de valorativa que se produjeron entre Felipe II y el mercado de la pintura hasta su definitivo «triunfo», con exhaustiva documentación que llega hasta 1700, remito al clásico estudio de J. Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1992, especialmente los capítulos II: «La almoneda del siglo» (págs. 59-94), y III: «El más grande aficionado a la pintura entre los príncipes del mundo» (págs. 95-145). También, «Nobles y artifices. Los retratos como servicio caballeresco» (págs. 89-149), de F. Bouza, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid, 2003. Desde el punto de vista teórico siguen siendo esenciales la conferencia de J. Pope Hennessy «Donación y participación en el cuadro», en *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, págs. 289-336; y L. Bolzoni, «Arte della memoria e collezionismo», en *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turín, 1993, págs. 245-270.

treinta años de su edad». El soneto primero tiene un título explícito al artista que lo retrató, que es nominado también en el primer verso; pero la versión manuscrita del 3941 de la BN de España cambia la alocución a un universalizante común y simplifica el título dejando innominada al pintor:

*A Don Diego de Lucena, pintor famoso y grande ingenio,
habiendo retratado al poeta
[Ms. 3941: A un pintor]⁴⁴*

En esa, *Diego* [*¡oh Fabio!*]⁴⁵ lámina, excedida
ni del griego pincel, ni del toscano,
a los esfuerzos debe de tu mano
segundo aliento mi segunda vida.

Muda la imagen vive, consentida,
no más que el vulto persuadir humano,
nada el pincel la oculta soberano,
sólo la voz le niega colorida.

No te adquiere esta copia la alabanza
por imitada bien, que los primores
siempre son en tu obrar la menor parte,
mayor admiración, *Diego* [*Fabio*] te alcanza
de que anime tu diestra los colores
y pueda dar espíritus el arte.

El soneto de Anastasio Pantaleón de Ribera presenta, pues, dos versiones sutilmente diferenciadas en el rótulo titulador. En la primera queda identificado el «pintor famoso y grande ingenio» que ha retratado al poeta. Se trata por tanto de una magnificación singular donde el artista, Diego de Lucena, que es el objetivo del encomio hacia el prodigioso retrato que ha llevado a término, recibe la serie de alabanzas trabadas por el carácter singularmente demiúrgico

⁴⁴ A. Pantaleón de Ribera, *Obra selecta* (ed. de J. Ponce Cárdenas), Universidad de Málaga, 2003, pág. 94. La versión manuscrita con variantes en K. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Porrúa, Madrid, 1980, págs. 316-317.

⁴⁵ La figura de *Fabio* «cumple en el discurso poético finisecular la función de un *tú* dialógico al que el poeta se dirige». Por otra parte, según J. A. Ceán Bermúdez, Diego de Lucena fue «pintor, de ilustre familia en Andalucía y discípulo de don Diego de Velázquez en Madrid. Le imitó en sus retratos, que hacía con mucha semejanza, así en lo pequeño como en tamaño del natural. Se celebró mucho el de Anastasio Pantaleón, con cuyo motivo le compuso un soneto que anda entre sus obras» (Nota de J. Ponce Cárdenas, *loc. cit.*, pág. 241). Para la interpretación del soneto conviene recordar que «en el siglo XVII es tópico pensar que las cimas del arte fueron alcanzadas por los toscanos, en parte por influencia de las *Vite* de Giorgio Vasari que elevan a Leonardo, Rafael y Miguel Ángel al rango de los dioses del arte. Pero también se cree en virtud de un testimonio de Plinio y de otros autores tardíos que los griegos fueron grandes artífices y pintores y para la Antigüedad lo mismo que los toscanos entre los modernos» (M. Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2013, pág. 134).

de su obra⁴⁶. En la segunda el cambio intencional a *Fabio*, ese nombre universalizante de las alocuciones morales y estéticas barrocas, eleva la singularidad al rango genérico, dando como determinantes los poderes demiúrgicos que se afianzan en la realización de cualquier retrato. El discurso singular y el discurso universalizante pueden, así, intercambiar las propiedades predicativas de la obra artística, resultando esa identidad absoluta un principio objetivador, asumible ya como retrato del poeta efectivamente realizado, ya como retrato indefinido cuyos márgenes delinearían la condición de la obra de arte como tal. En definitiva, las cualidades del pintor, sea Diego de Lucena o cualquier otro, resultan invariables, constituyéndose así un programa, ya singular, ya permanente, por el cual, se trate del retrato efectivamente llevado a término o de cualquier retrato, los rasgos definitorios del mismo como prodigio artístico son objetivables en su literal transcendencia.

Pantaleón de Ribera ha tenido la genial idea de conformar un discurso a la vez único en sus predicados pero en cuyo envés puede leerse la *traductio* a una poética: conocidos y ejemplarizados los objetivos que Diego de Lucena ha sabido relevar en su retrato, el discurso poético anuda en una circularidad múltiple cuanto podría trasladarse del ejercicio pictórico cumplido a cualquier ejercicio pictórico. Se trata, pues, de convenir el paralelaje por el cual cabe hacer extensible un discurso poético al *discurso poético*, sobreentendiendo en la inmovilidad del encomio las calidades parejas de significación simbólica: Pantaleón de Ribera es a Fabio como Diego de Lucena a cualquier pintor de retratos que cumpla con las exigencias del arte provocando sus mismos efectos⁴⁷. Se exalta el poderío del pincel para el prodigio artístico, en la realización

⁴⁶ Una fórmula usual de manifestar la veracidad esencial en todos los retratos, incluso en aquellos donde la obra de arte *presenta* al sujeto solo ante quienes tendrán posibilidad de confirmar la semejanza. Es lo que ocurre en los retratos que ejercen funciones como la de avanzar los rasgos de una futura contrayente, como resulta expresivo en el tríptico de sonetos *Al retrato de la duquesa de Híjar* ejecutados en 1622 y enviados a Portugal para conocimiento del futuro esposo (véase las consideraciones sobre los textos descubiertos por A. M. Ortiz Ballesteros, en L. Rosales, *La obra poética del Conde de Salinas*, Trotta, Madrid, 1998, págs. 165-167). Destaco por su contundente elegancia el tercero de ellos: «Trasladado poder de dar cuidado, / yo fe te doy ¡si amor darte pudiera/ no hubieras permitido que te viera/ vivo al callar y al escuchar pintado! / No fuera parecido mi traslado, / si lo que da a sentir, sentir supiera, / más hablara, escuchara y respondiera/ si es que ha de ser cortés el bien mirado. / Solo con mayor daño me remedio, / y he de ser amor ciego entre colores/ no hartado de su propio desatino. / Bebo la misma sed en el remedio/ de donde hurtan su sed piedras y flores:/ piérdome mas mostrándome el camino».

⁴⁷ El propio Pantaleón de Ribera escribió este soneto:

Al retrato de Pedro de Valencia, coronista de su majestad

De este lienzo la voz, ¡oh peregrino!,
pórfido calla, bien que no la vida,
hoy del primer pincel restituida,
robada ayer del último destino.

El que admiras silencio ya ladino
habla en la docta imagen, que o mentida

del retrato, la *fictio* de una perfecta aunque *muda* pintura. Reitera el carácter fabril de la ejecución artística («obrar», «esfuerzos», «tu diestra») cuyo resultado va más allá de una imitación admirable a la que «nada el pincel le oculta soberano». A diferencia de una mera mimesis («copia... imitada bien») la imagen plasmada en el retrato «vive», haciendo equipolentes por la creación demiúrgica del artista («segundo aliento mi segunda vida») la deuda personal y la admiración colectiva. La reflexión rebaja el rango absolutamente prometeico del retrato al referir el carácter silente de la figura (con una retracción desde «colorida» y desde el general «anime tu diestra los colores»). Y queda establecido un juego de ambigüedades desde el supuesto ilusorio de una imagen que quiere persuadir de que está viva («y pueda dar espíritus el arte»). Son supuestos que se proyectarán y renovarán parcialmente en el soneto de Pantaleón que conforma con éste un calculadísimo díptico.

Al mismo asunto

Poca, ¡oh Diego! [¡oh Fabio!], soy tinta, bien que debe
en esa tinta poca a tu pintura
tanto espíritu docta mi figura
cuanto pudo admitir lámina breve.

A ser eterna aun más por sí se atreve,
que por la fe de su materia dura,
otra vez animada criatura
luces a tu pincel mi aliento debe.

«Por ti vuelvo a vivir», la imagen bella
que en la heroica paciencia de tu mano
quedó vocal, lo dice peregrina.

Tanta inmortalidad me adquiero en ella
que, entre el uno y el otro ser humano
sólo al primero temo mi ruina⁴⁸.

En este soneto Pantaleón de Ribera reitera la doble modulación entre el retrato singular que de él ha llevado a término Diego de Lucena y su extensión a un universal moral y estético determinado por el apelativo *Fabio*. Traslado a una «figura» (posiblemente una miniatura o copia de pequeño tamaño) que ha exigido escasa materia pictórica, cuantificación que subraya, condensando el carácter eximio del artista, la opuesta elevación de las virtudes figurativas («tanto

en su primera forma o repetida,
finge la humanidad viviendo el lino.

La verdad de esta copia muda yace,
aún más que en el pincel que se eterniza,
en breve espacio de sepulcro breve.

¡Oh no el sepulcro, Pedro, se embarace,
el cielo sí, de tu inmortal ceniza,
que el menos grave pórfido no es leve!

(*Obra selecta*, ed. de J. Ponce Cárdenas, *cit.*, pág. 108).

⁴⁸ A. Pantaleón de Ribera, *loc. cit.*, pág. 95; K. Brown, *Anastasio Pantaleón*, pág. 317.

espíritu, docta, mi figura»). Con la afirmación de la inmortalidad figurativa, se escinde el destino de la obra artística y del sujeto de la representación⁴⁹. Este es ahora «animada criatura» y su misma respiración no es más que un hálito desprendido de la ejecución pictórica («luces a tu pincel mi aliento bebe»). El retrato hace tan grande la obligación del retratado como grande es la distancia entre la materia inerte y la vida, esa vida con que la figura muestra el espesor de su contenido anímico. Respecto al soneto anterior, Pantaleón avanza un metafórico *dictum*, el carácter peregrino (afirmado por la propia «imagen bella») de una imagen *muda* y *bocal*, que se ofrenda a sí misma la eternidad más allá de la duración de la materia. La animación demiúrgica y su resolución prometeica ha creado un perfecto doble («ser humano»), provocando tras el estupor de la semejanza («el uno y el otro») la conciencia de la desemejanza. La inmortalidad del arte produce una disimilitud última, con la conciencia afirmada por tal desencaje de paralelismos en la *vanitas* anunciada con el término «ruina» y que amenaza tan solo al sujeto viviente de la representación.

4.4. Una cierta simplificación de las premisas y consecuentes establecidos en el díptico de sonetos analizado se presenta en el siguiente soneto atribuido a Alonso de Alarcón:

A un retrato que le hizo [Juan de Alfaro y Gámez]

Ya tu pincel con tanta valentía
deste mi original copia el traslado
que estudioso el primor, si no arrojado,
a la naturaleza desafía.

⁴⁹ El carácter singularmente *divino* del poder prometeico en sus efectos multiplicados sobre el retrato como objeto de una demiurgia cuyo origen celeste queda especialmente subrayado, y se desarrolla en un soneto de Ulloa y Pereira:

A un retrato

En esta, que el pincel ha trasladado
de grave original imagen pura,
así la voz suspensa se figura
que no llega a ser mudo lo callado;
y tanto persuade lo informado
de aliento y de razón en la pintura,
que no solo la vista se asegura,
la voluntad se mueve y el cuidado.

Misterio encierra sugerir al arte
que por virtud oculta los colores
fuerza influyan de amor y de respeto.

Parece que el pintor miró a la parte
con que inclinan las causas superiores,
y copió a las estrellas el secreto.

(*Memorias familiares y literarias del poeta Don Luis de Ulloa y Pereira*, ed. de M. Artigas, Madrid, 1925, págs. 46-47).

Equivocado yo me suspendía
 al mirarme más vivo en lo pintado,
 y en fuerzas de tu espíritu elevado
 se quiso hacer verdad la fantasía.
 Si cuanto estudias tanto, Alfaro, alcanzas
 que en tu edad juvenil docto te veo,
 dando al arte esplendor con tu destreza,
 crece en años feliz, no en esperanzas,
 que ya exceden las obras al deseo,
 pues tu pincel acaba cuando empieza⁵⁰.

El soneto de Alonso de Alarcón al retrato que le hizo Juan de Alfaro y Gámez es un elogio que encuadra una impregnación de las premisas prometeicas, mediante las que el artista ha provocado la duda del sujeto, con el encomio al carácter intelectual de la pintura. Ambos panegíricos se integran en la magnificación superior de un artista que, pese a su juventud, parece haber conseguido ya la suprema propiedad en la representación pictórica, quedando imposibilitado para poder avanzar en el ejercicio mismo de la retratística. Perfección demiúrgica y «destreza» trazan así la equivalencia exacta del momento singular en que el retrato provocó el efecto mismo del *engaño* implícito en el desafío triunfante sobre la vida natural, una «naturaleza» que queda vencida por los atributos hiperbólicos del «pincel». Frente al «original» (el retratado) el «primor» con que ha sido ejecutada la «copia» desde una «valentía» (o destreza absoluta) pictórica suma, cualifica su condición intelectual («estudioso») y al mismo tiempo desafiante en una alternativa de identificados efectos («si no arrojado»). El retratado y su «copia» conforman una exacta dualidad refleja, y el sujeto locutor establece con ello la facticidad del engañoso prodigio del arte, ante quien tendrá que decidir su «animación» (ya en el ser de persona, ya en el desafiante doble de la pintura).

Alonso de Alarcón, que ha sustanciado la parábola del prometeísmo, con intensa elisión, en el primer cuarteto, hace avanzar la paradoja hasta la decisión equivocada —momentáneo fulgor del Prometeo artista— que plasma el segundo cuarteto. Como sujeto retratado su estupor avanza más allá de la duda, pues su suspensión (equivalencia de razones entre cuerpo y retrato) se ha resuelto a favor de la pintura. Es en este doblaje especular cuando ha tomado la decisión errónea, que exalta hasta lo imponderable la demiurgia de Alfaro y Gámez. El retratado se ha contemplado más vivo en el espejo del arte («al

⁵⁰ E. Vaca de Alfaro, *Lyra de Melpomene*, Córdoba, Andrés Carrillo, 1666, s. fol. Recogido por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, v, CSIC, Madrid, 1941, pág. 491. Juan de Alfaro nació en 1640, así que era verdaderamente joven cuando se aprobó la *Lyra* en 1660. Según los testimonios contemporáneos estuvo vinculado a Velázquez. Algunas de sus retratos han llegado a nosotros atribuidos a Carreño. Su técnica simplificada y de rápida ejecución lo muestra también como un buen conocedor de Van Dyck (J. Valverde, «El pintor Juan de Alfaro», en *Estudios de Arte Español*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1974, págs. 181-204).

mirarme más vivo en lo pintado») y ha elegido del equívoco doblete la parte fabril con que el demiurgo («en fuerzas de tu espíritu elevado») le ha engañado hasta confundir su estatuto ontológico («se quiso hacer verdad la fantasía»).

De forma reconcentrada, en los cuartetos se ha condensado el circuito total de la demiurgia retratística, con lo que Alonso de Alarcón no puede avanzar más allá en la reconsideración del poder artístico. La juventud del pintor permite incidir en la limitación misma impuesta a unas calidades insuperables en el dominio del arte. El pintor «docto» en su «edad juvenil» no podrá mejorar el «splendor» de la pintura con el ejercicio de una destreza de imposible acrecentamiento. Le resta el disfrute de la vida («crece en años feliz») pero no en la superación de lo ejecutado («no en esperanzas, / que ya exceden las obras al deseo»).

4.5. De particular relieve para las relaciones de pintura y poesía en el Barroco es la lírica de Gabriel de Bocángel, como bien subrayó en su clásico estudio E. Orozco Díaz, tras una apretada y todavía iluminadora síntesis de la relación entre poesía y pintura en el Barroco. En ella destacaba el valor de Bocángel como «el poeta que más veces hay que citar en esta relación con artistas» y en la obra de este, en relación con el retrato reprodujo ya estas décimas donde la «profundidad del concepto» se expresa en repetidas paradojas, de modo que «el pensamiento exige la lectura detenida, el seguir ajustándose a la perfecta y recortada técnica del verso, con incisos y pausas precisas que destacan y vigorizan el sentido, consiguiendo la perfecta adaptación de pensamiento y sonoridad»⁵¹:

A un retrato, del autor muy semejante, que hizo Juan Van der Hamen, pintor insigne Décimas

Niegas, oh insigne Vander,
al vulto que das aliento,
las voces y e movimiento,
y es por darle mayor ser.
Lo humano llega a tener
número en lo que respira,
mas tu pincel como aspira
a vida más soberana,
alientos niega de humana
a toda imagen que inspira.

Como nace a tu alabanza
no tiene el prodigio voz,
pues ninguna es tan veloz
que tan alta empresa alcanza;

⁵¹ E. Orozco Díaz, «La muda poesía y la elocuente pintura. Notas a unas décimas de Bocángel», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, 1947, págs. 37-52. El poema lo reproduce en la página 50.

o fue que en la semejanza
evitó en el colorir
el hablar como el sentir,
para que el original
acierte a saber en cuál
de los dos ha de vivir.

Vivas voces y aun sentidos
dan tus pinceles veloces,
porque no todas las voces
se escuchan con los oídos.
Ojos que son advertidos
oirán a cualquier figura,
donde hazaña más segura
halló tu pincel valiente
en que calle lo viviente
que en dar voz a la pintura.

Vive pues (aunque fingida)
naturaleza mejor:
pinta tu vida y mayor
será que eterna tu vida.
La eternidad te convida
contra el tiempo fugitivo,
viendo que a tu honor altivo
dos muertes se han conjurado:
la mayor como envidiado,
y la menor como vivo⁵².

El título que traen las décimas es ambiguo y restrictivo, porque el discurso poético no se dirige propiamente (de forma alocutiva directa) «A un retrato del autor muy semejante». Se trata de consideraciones sobre el retrato debido (en su condición fabril: «que hizo») a «Van der Hamen, pintor insigne». El título expresa de forma contundente cómo la serie de sonetos sobre la demiurgia pictórica arrastra el sentir literal que distiende los motivantes de la misma hasta constituir un *paragone* novedoso. En la alocución aparece incluso un plano último que sobrepasa en su alcance el motivo inicial sumariado en la valorativa expresa de «retrato, del autor muy semejante». Las propiedades demiúrgicas del arte retratístico (del *fictor*: «aunque fingida») alcanzan al *alter Prometheus* («la eternidad te convida/contra el tiempo fugitivo») hasta comprenderlo en una incitación inédita en la serie. Del retrato realizado, comprobadas su calidad y sus cualidades (que el pintor ha negado, pues aspira con ello a sobrepasar el autodomínio de su arte), se invita en la décima cuarta al autorretrato. Negando en la apertura que el retrato de Bocángel carece, por

⁵² Se publicó en 1635 en *La lira de las Musas*. Cito por la edición de T. J. Dadson, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 206-207.

voluntad expresa del creador («niegas») las calidades demiúrgicas del doble exacto (del *bios* especular con «voces y movimiento»), se demuestra que el limitado hábito prometeico se detiene justamente en la ideación de un doble exacto que perdurará más allá («darle mayor ser») de la vida del retratado. El límite de «lo humano» queda así sobrepasado por el poderío del pincel que «como aspira/ a vida más soberana/ alientos niega de humana/ a toda imagen que inspira». El artista-Prometeo deniega, en parte, su poder, un poder que el retratado conoce por el *paragone* de materia y vida. El doble especular es una pura imagen quieta. Frente a ello, el poder demiúrgico aplicado al propio artista en su autorretrato, tendría la ilimitada capacidad transtemporal (con el paso exacto de lo temporal a lo eterno). El tiempo fugitivo («*tempus fugit*») vencería a la doble muerte que desde la «eternidad» del cuadro viviente le asegura el triunfo sobre esas dos muertes (la conjura de la muerte biológica —la muerte mayor— y la conjura de la envidia por los poderes ahora desenvueltos en absoluta plenitud).

Con ello Bocángel delimita la calidad voluntaria del «niegas» inicial, pues la vida en apariencia incompleta del retrato es denegación activa de la «vida más soberana». Y de esta forma tan cerradamente circunloquial (como una estructura que *en rondeau* pasa del retrato finalizado al retrato posible) el «vive» de la cuarta décima inscribe también a Van der Hamen, desde la limitada similitud de retrato y retratado del inicio, en la «naturaleza mejor», que asegura, con demiurgia plena, «la eternidad/... contra el tiempo fugitivo». La vida del arte (aunque «fingida») supera a la propia vida porque lo en apariencia quieto y mudo solo precisa de sentidos especiales («vivas voces» y «ojos... advertidos») que sean capaces de captar la capacidad demiúrgica voluntariamente limitada por el retratista para evitar la catástrofe del doble especular («para que el original/ acierte a saber en cual/ de los dos ha de vivir»). La mudez del retrato es, pues, una estrategia del retratista que evitaría la paradoja, ya tipificada desde los inicios de la serie, de una duda provocada por la «semejanza» absoluta entre el retratado y su exacto doble.

En realidad no hay en la serie de poemas considerados uno menos cargado de *pathos* trágico que las décimas de Bocángel, ni menos infiltrado por la tópica literal establecida desde la crisis de la demiurgia pictórica gongorina. La denegación asimismo de una idea de *vanitas* lo demuestra con la circularidad entre obra acabada y autorretrato posible antes subrayadas, pues la alusión al «tiempo fugitivo» aparece para mostrar cuán al alcance del pintor queda la «eternidad»; o mejor, la autoeternización vencedora de la doble muerte (la inevitable humana y la que provoca la envidia emuladora). Las décimas ofrecen una construcción paradójica en la cual arte y naturaleza proyectan sobre el sema *vida* una cualidad polisémica, que se reparte y transmite lateralmente a sus propiedades de «voz» y «sentidos».

En la primera décima la disemia se dispone estructurando la composición en su punto de partida sobre el doble valor semántico de «aliento» («soplo

divino» y «respiración»). El propósito demiúrgico del retratista está perfectamente delimitado, porque pese a la semejanza radical del retrato y el retratado el cuadro conserva su calidad objetual desde la decisión denegatoria con que Van der Hamen ha ejecutado su obra, limitando las cualidades vitales que su prometeísmo podría haber agregado. El destino auxiliar de la semejanza queda enmarcado en una imitación reglada porque el artista «niega» a su creación una absoluta equipolencia con el original retratado. Con un quiebro paradójico, el poder de la demiurgia se detiene en la denegación de ciertas cualidades del hálito divino del artista. Dicho «aliento» ofrenda un ingreso de la *imago* condicionada por la ruptura con lo que parece sustantivar la esencia fenoménica del vivir («las voces y el movimiento»), aunque la negación misma persiga un propósito supremo («por darle mayor ser»). Desde el mismo campo sémico, el «aliento» que se detiene ante el hálito de la vida se dispone con las posibilidades metafóricas subsidiarias (creación y vida) de la inspiración: la humana y limitada (que tiene «número», y por ende final); respiración ultrarreal e ilimitada la del retrato, a través del acto mismo figurativo (donde el pincel «inspira» la imagen y, a la vez, «aspira» a otra vida más allá de la «humana»).

En la segunda décima Bocángel se centra en el prodigo mudo del retrato. Reitera la doctrina de que «la semejanza» deviene en el retrato a través de los colores (de ahí el valor categorial de la rima entre *colorir* y *sentir*). El retrato tiene vida (*sentir*), y si el artista ha evitado la cualidad del *hablar* es por una bifronte disyuntiva. En relación al pintor, por su condición de «insigne», no habría voz que pudiese alcanzar la necesaria velocidad para difundir su excelencia; en relación al retratado para poder dirimir el dilema que se presenta entre vida y pintura, y «el original» (su espíritu) alcance a determinar cuál de los dos cuerpos ha de ocupar. En realidad esta segunda décima hace un uso encomiástico del tópico, actuando a modo de paréntesis que liga el carácter «insigne» del artista a la posibilidad de una demiurgia literal, una ejecución retratística perfecta. Aunque el acto creador no podría nunca ser aquilatado por el sujeto, captado por propia condición vital, si al retrato se le otorgase la palabra.

La tercera décima es una variación ponderativa de la anterior: el arte que da vida eterna y muda alcanza su ultrarrealidad vivificadora en la «elocuente pintura». Porque hay otra vida sinestésica de la palabra que es la vida sorprendida por la *visión* del retrato. Solo se precisa la especial capacidad de captación (los ojos «advertidos») para escuchar las «vivas voces» que los pinceles han plasmado en el retrato. El juego de trasposiciones se expresa en una equipolencia: la figura («pintura») con voz sería escuchada por los oídos; la figura (viviente), sin voz, se escucha con los «ojos». La máxima hazaña que ejecuta el pintor es trasponer la escucha con los ojos del viviente: una especie de audición efectiva del retrato. De esta forma su «figura» ya no sería «pintada», sino «viva».

En la décima de cierre el vivir del retrato, como ya se ha determinado, se limita a su condición del pintor como *factor* potencial. A él se dirige el poeta

para elucidar la potencialidad demiúrgica, no agotada, del artista. Esa «vida fingida» pertenecerá a una «naturaleza mejor» (la del arte) y será «eterna» (en cuanto a sus posibilidades para ser recreada —y hasta oída— por otros ojos). «Pinta tu vida» es objetivo de mimesis por estar limitado al tiempo, pero la calidad demiúrgica del artista logrará eternizarla doblemente, porque esa «vida» en representación animada, en *figura* viviente, es la que ha de vencer a la muerte de la envidia y a la muerte del ser vivo.

Las décimas de Bocángel construyen un discurso coherente de la paradoja central del arte como mejorador de la vida. Esta vida aparentemente vicaria del retrato pertenece, sin embargo, a un estadio supremo. No solo sus carencias cabía contemplarlas como superaciones de «lo humano» sino que el retrato (la *fictio*) precisaría de otros sentidos mejores para poder captar su «mayor ser». Un inusitado sentido de ausencia de lo trágico y de simbología de *vanitas* hace sobrepasar la muerte biológica por aquella que puede ejecutar la envidia hacia el autor del prodigio artístico.

El resultado de hacer equipolentes las décimas a los pasos sucesivos de una construcción silogística es el equilibrio calculado de cuatro entimemas: la disemia sobre «aliento» («soplo divino» y «respiración») que lleva implícita la magnificación demiúrgica del artista, negándose a la mimesis aparential (movimiento y voz) para hacer trascender la *imago* a un objetivo supremo; los predicados negativos mediante los cuales la pintura «muda» evidencia la perfección del acto creador: «prodigio» enmudecido por la incapacidad de igualar, salvo por el silencio, el encomio del artista, y limitación de la «semejanza» que evite el error vital (recuérdese el final del soneto de Paravicino) del retratado; la «figura» sinestésica no es pintada sino viva, con lo que el arte alcanza una ultrarrealidad en la «elocuente pintura», de forma que la palabra ha de ser sorprendida por ojos «advertidos» en la mirada del retrato; como *fictio* eterna, la naturaleza del retrato lo dispone para ser recreado (y oído) en otras visiones. Sobrenaturalización equivale a transtemporalidad, o lo que es igual, a triunfo del artista sobre la envidia y sobre la muerte.

4.6. A Bocángel se debe también un excelente soneto sobre el efecto del prometeísmo, explanado en una original recreación que se desplaza finalmente hacia el ámbito del eros sufriente.

*Hablando el autor con un retrato suyo que acabó con todo
acierto el padre Fray Agustín Leonardo, religioso de la Merced*

Habla, vulto animado, no tu esquivo
silencio a tu moderno padre ofenda;
déjame hablar a mí, porque se entienda
cuál el pintado es o cuál el vivo.

Tú no sientes, ni yo, puesto que vivo
de dar a mi dolor la infausta rienda;
tú callas, yo también, aunque me encienda
un ardor en que muero y me concibo.

Nada tu vulto de mi vulto ignora;
firme semblante ofreces, y no acaso,
porque retratas mi contraria suerte.
¡Oh arbitrio del amor, formar agora
otro yo que padezca lo que paso
por negarme el alivio de la muerte!⁵³

El soneto de Bocángel es una de los más conseguidas troquelaciones dentro del código del prometeísmo. En mi valorativa ocupa un tercer lugar que solo cede a la *originalidad* marcada por Góngora y a la reflexividad casi novelesca del escrito por Álvaro Cubillo de Aragón, antes de conducirnos la secuencia al broche de oro que significa el soneto de sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de un texto que concentra las posibilidades abiertas tanto de orden retórico como de *dispositio* especular entre el poeta retratado y la obra pictórica. Bocángel, sin embargo, ha evitado titularmente la revelación de una semejanza porque esta queda ya de manifiesto en la fórmula nueva de hacer ostensible el poder demiúrgico del artista («que acabó con todo acierto»). La ponderación de ese *acierto* implica la certeza de un doble exacto, un «vulto animado», un *ser* que ha cobrado vida con el nuevo creador, el *Deus pictor* cuya calidad prometeica conduce al retratado a una incitación para que su retrato (que ya *debe* poseer el habla) se comporte como un perfecto reflector entablando un *diálogo*.

Por su disposición apelativa se trata de un soliloquio que se presenta como artificio para escindir la naturaleza viva de la también viva naturaleza artística («déjame hablar a mí, porque se entienda / cuál el *pintado* es o cuál el *vivo*»). El diálogo posible entre el sujeto y su retrato es suficiente marca explícita del prometeísmo pictórico. Potencialmente, en la apertura de significado, esta apelación inicial a la necesidad de discurso para diferenciar vida y arte tiene una secuencia de correlatos en el resto de la composición, que adquiere así

⁵³ G. Bocángel, ed. cit., pág. 372. Según Álvarez Baena, fray Agustín Leonardo fue «excelente pintor, particularmente en los retratos por el natural» (*Hijos de Madrid...*, Madrid, 1789, citado por T. J. Dadson). El soneto tiene su *pendant* en el que abre el volumen de *Rimas y prosas* de 1627 (*Habla el autor con sus escritos*: «Ocios son de su afán que yo escribía [...]») y ambos son muestras de sonetos entendidos como epigramas (o conceptos) agudos, «una evolución del soneto que lo aleja cada vez más del régimen léxico del canto, de la voz que modula sus quejas y lo acerca a la fijeza e impersonalidad de la inscripción, del *epigrama* renovado en su valor etimológico». Son sonetos que cumplen el «discernir a dos luces» de Gracián, y que son «construidos como epitafios de grandes personajes del pasado o del presente o como inscripciones votivas dedicadas a sus retratos, palacios o jardines» (M. Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, 2012, págs. 26-30). Y compárese con la «poética de la escritura» de un Lope de Vega donde, con raíces en la *stoa*, el Fénix desarrolla sus versos [...] [acogiéndose] a ese sagrado retiro de la creación literaria y de los libros que convierte todo en escritura. Viaje de vuelta de quien sabía que la escritura estaba en todo» («Lope al pie de la letra», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid 2003, págs. 54-81). En el mismo sentido, el capítulo «Autoparodia y desengaño», del volumen de A. Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006, págs. 182-236.

la calidad de un concepto complejo. El diálogo no se entabla, pero tampoco es necesario, desde la absoluta identidad del doble, y tras los dos primeros versos el dominio de la palabra traduce el diálogo posible a la suma integrada de identidades donde «retratar» acoge todas las posibilidades esenciales de la *pictura* especulativa. Si al artista no se apela como presente en la finalización del retrato, su huella prometeica marca la andadura poemática como un discurso de la suerte contraria del yo amante, de modo que el retrato mismo se conduciría a una muerte negada por el «arbitrio del Amor».

Con la representación, el pintor ha alcanzado un triunfo absoluto como *fictor*: por ella se ha creado una réplica tan perfecta que el «vulto animado» (esto es, que ya tiene el ser propio del hálito, del soplo prometeico) implica una segunda entidad de vida no vicaria sino íntegra, ofrecida por el posibilismo explícito de un segundo nacimiento («moderno padre»). El tan reiterado silencio, el monólogo resuelto tras el inicio contradictoriamente dialógico («habla.../ déjame hablar a mí») no es por tanto una distinción óptica entre el sujeto y su retrato sino un acorde aún más reafirmado de la capacidad de la pintura. Antes que sentirse rechazado o limitado, el nuevo esquema argumental y argumentativo recalca el «acierto», como si el artista permaneciese todavía en la penumbra de la ejecución recién acabada, según ocurre en la serie y marcan de forma explícita las décimas de Bocángel ya analizadas. El sujeto retratado traza con su monólogo el discurrir discursivo de las deudas al *Deus pictor* del retrato, el Prometeo casi elidido salvo por la refracción entimemática del discurso amoroso. La palabra (monólogo) del retratado recorre y marca en distintas formulaciones la absoluta identidad en pasión y sentires del sujeto y su doble. Esta identidad, sin embargo, ahonda las cualidades ontológicas pero al mismo tiempo configura un cauce de paralelismo confesional en el dolor del amante. Un paralelismo que va del interior confesional al *sujeto-objeto* que lo ha acogido, yendo de lo exterior a lo interior y permutando la cosificación del amante y la eternización del padecimiento del amor.

Entramos así en un nivel de metafísica sesgada por el poder simbólico de las leyes del amor cortés. El segundo cuarteto y los tercetos no tratan en sí de la otredad intrínseca del cuadro sino de la actualidad refleja de la representación pictórica respecto al sentir del *je amant*. Una creación diferenciativa, cuya otredad acaba de formarse, y con la que el discurso amoroso traza los perfiles del amador perfecto hasta conducir el lienzo pintado hacia un doble especular que intensifica —porque eterniza— el motivo de la muerte de amor. Es «arbitrio del Amor», en efecto, que el retrato resulte inequívocamente el doble prometeico, en tanto que *retrata*, esto es refleja ya en absoluta igualdad tres términos de inequívoca y absoluta equipolencia. Por una parte, la insensibilidad obligada pese al intenso (e irrefrenable) dolor. Por otra, el silencio, que el amador guarda aunque la llama amorosa por la que se concibe en sí mismo como amante lo «encienda». Por último, para que nada falte de la dualidad unificada, la firmeza del «semblante» como síntoma expresivo de la adversidad («contraria suerte»).

El amator perfecto está avocado a la muerte: una muerte por consunción que sobrevendría desde el diseño monológico desenvuelto. Pero esta muerte por amor ahora no es posible dada la calidad inmortal del doble artístico. Y sobreviene otra perspectiva innovadora desde el discurso sobre el retrato: dolor y sufrimiento van a ser immortalizados. Para ello el doble metafísico (el retrato identificado con el amante retratado) va a adquirir una cualidad nueva en la transferencia. Tal cualidad no pertenece a la materia inerte (el retrato como objeto primario) y por ende no es una simple lectura de su condición objetual (no sentir, silencio, firmeza, inamovible). Al contrario, se trata de formular poéticamente la aparición de la subjetividad locutora. Como réplica exacta del retratado el cuadro termina padeciendo al cobrar un reflejo exacto del original al que replica («que padezca lo que paso»). El «otro yo» es tan perfecto que termina cambiando su valencia de pura entidad dualista, y se funde al retratado amante en la comunidad relativa de destinos. El retrato sufrirá pero sin término, desde la eternidad objetual que lo constituye y que no es otra que la eternidad fuera del tiempo y de la muerte. Si el retrato no muere, el amante asegura la eternidad de su dolor. Un padecimiento que da perfil permanente a la *voluptas dolendi*. El retrato deriva así una vía poética diferente para renovar el viejo tópico *courtois*, exorcizando al tiempo, destructor de entregas y fidelidades.

En definitiva, el soneto de Bocángel es una calculada aplicación filigráfica de la identidad entre sujeto e imagen, recalcando la perdurabilidad de la obra artística y la condición de amator perfecto del retratado. Con la representación ha sido creada una réplica tan perfecta que el «vulto animado» (por el hálito prometeico) solo puede negar con el silencio la barrera ontológica a la identidad de imagen y sujeto, su rasgo biofiliativo (el retratista como «moderno padre»). El sujeto se determina como locutor interesado en distinguir original y réplica («el vivo» y «el pintado») pero su discurso opera una refracción metafórica, y la palabra enuncia una inusitada fusión con el retrato, de forma tal que de lo exterior al interior permutan sus cualidades (el amante contrariado, la eternidad inerte del cuadro). «Arbitrio del amor» —exigencia de la aplicación filigráfica— el retrato refleja el dolorido sentir, el silente sufrimiento y la firmeza frente a la adversidad; aporta la permanencia inerte y su espesor de artificio que vence al tiempo y a la muerte. El discurso amoroso queda renovado, exorcizando todas las formas de su acabamiento.

4.7. De particular relieve y conseguido empaque retórico y conceptual es la siguiente composición de José de Valdivielso:

Soneto al retrato que le hizo Don Juan de Van der Hamen y León

Tan felizmente al lino tradujiste
mi rostro, ¡oh pincel Fénix!, que mirado
me juzgo en un espejo, no copiado
porque hasta el movimiento le infundiste.

Burla ingeniosa de mí mismo fuiste,
 pues me hallo vivo y me busqué pintado
 porque el habla que hurtaste al retratado
 al retrato sin habla se la diste.

Tú de ti mismo en verte te dudaste,
 porque sobre tu ingenio y tu deseo,
 más que te persuadiste ejecutaste,
 y yo, cuando por ti tan yo me veo,
 como a la copia el alma trasladaste,
 aunque vivo me miro, no me creo⁵⁴.

En estrecha conexión ideográfica con las décimas de Bocángel se encuentra este soneto de José de Valdivielso. De alguna manera su formulación prometeica presupone la de aquellas, pues en el primer terceto se alude, con intensificada hipérbole, al similar efecto con que el retrato, a modo de dualidad ejemplar, hace dudar al artista mismo. La cualidad vital queda anulada en su mismidad única por la «ejecución», de modo que el arte ha conseguido crear un doble tan perfecto que ocasiona al ser terminado el retrato la duda del pintor. El *fictor* se ha enredado en los consecuentes de su magia prometeica, y la sua-soria perseguida por el arte retratístico al ser sobrepasada en la ejecución concluida («ejecutaste») ha ido tan lejos que ha sido capaz de producir un engaño inédito. Prometeo queda cuestionado por el exceso de su calidad demiúrgica, de su norte creativo («sobre tu ingenio y tu deseo») ahora comprometido por el efecto dubitativo entre la obra de arte y el retratado. Materia y vida son los polos que de forma absoluta anulan su dúplice refracción como un espejo frente a otro espejo, y la calidad fabril del retratista queda confundida por una demiurgia tan definitiva, tan cerrada a la elucidación entre el cuerpo del retratado y la obra pictórica.

La mimesis puesta en acción perspectivística por las décimas de Bocángel tenía marcada una nítida frontera ontológica. El poeta retratado veía a la obra artística en su pura cualidad material, delimitada por las calidades no humanas de un artista demiurgo cuyo poder se detiene —y niega— «las voces y el movimiento». Valdivielso, por contra, ha decidido extremar la demiurgia haciendo traspasar intencionalmente a Van der Hamen los límites naturales. Devuelve al pintor su calidad transgresiva al hacerle crear un perfecto doble del rostro del retratado, un doble que exige pasar de la materia del retrato a las propiedades efectivas de un *speculum* activo. «Voces y movimiento», cuya entidad vital resulta inequívoca provocan un juicio engañoso y efectista: la magia del *fictor* descansa en el término final del engaño a los ojos. La mimesis traslaticia del retrato ha sido sobrepasada por un *pictor* tan confundido finalmente como el poeta, que cualifica de auténtico milagro demiúrgico el poder transcendente de un Prometeo que no ha podido limitar la materialidad óptica del cuadro: «hasta el movimiento» ha sido infundido en el proceso terminal de la ficción.

⁵⁴ Recogido por F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, v, pág. 435.

Al refundar «tan felizmente» el rostro, la motilidad primaria se acompasa con la cualitativamente humana, concediéndole «el habla» a lo que iba (debiera ser) un «retrato sin habla». La cinemática vital ha escapado esta vez al límite previsto y doctrinalmente marcado: el *fictor* (esa especie menor de *Deus pictor* o Prometeo encadenado) se ha liberado por una vez de sus constricciones y ofrenda el doble especular —y espectacular— absoluto, traspasando la frontera material del arte retratístico. Crea no un espejo limitado en su especularidad fija sino un espejo real, un verdadero espejo mágico.

Más allá de la mimesis ilusoria el pintor efectúa un proceso de *catoptromancia* donde adviene el imposible valladar del *fictor* para ser traspasado por la virtualidad inscrita desde el «pincel Fénix». Se trataría, por ende, de un *renacimiento* que no significa solo la superación definitiva de la idea de traslado o copia sino de una transferencia biofiliativa. La concepción especular es, al tiempo, un engaño absoluto a los propios sentidos del retratado que queda así sumido en la perplejidad («Burla ingeniosa de mí mismo fuiste/ pues me hallo vivo y me busqué pintado»). La alusión especular se separa ontológicamente —superándola casi *ad infinitum*— de la identificación reflejante del sujeto y el espejo con que empezaba su andadura el argumento exaltatorio del artista. Si este partía de un primer nivel de subjetividad impresionista («me juzgo») pasa ahora a otro de objetivación sorpresiva, pues el sujeto retratado va a encontrarse («me hallo») con la calidad definitoria del hombre «vivo»: el lenguaje, que lo ha desamparado en la mudez, para otorgárselo como don cuasidivino (*alter Prometheus*) al retrato, evidencia el vuelo hiperbólico con que Valdivielso exalta la demiurgia artística de Van der Hamen. De esta manera la reacción por la absoluta identidad del poeta y su retrato, así como el tópico del *stupore* que deja sin habla a quien admira la perfección artística articulan un grado máximo de poderío prometeico, de signatura admirativa en la serie así coordinada. Este definitivo *hurto* del pincel determina con una paradoja ingeniosa el subrayado de la semejanza, hasta construir una especie de ambiguo entimema sobre el poder del arte en el retrato.

En los tercetos se conglera además otro nivel de confusión que se añade (no para confutar sino para confirmar) cerrando el círculo del prodigio artístico: el paso de la «burla» del retratado a la «duda» del artista. Se cambia con ello del universo del «engaño» ilusorio (todo podría ser efecto de la aludida *catoptromancia*) a las propiedades inscritas en la «duda» del propio pintor, que ha sobrepasado, sin saberlo, en la ejecución artística su inicial diseño de traslado del original («sobre tu ingenio y tu deseo»). De esta forma el retrato hace dudar —por razones diferentes, aunque los versos no aclaran inicialmente si en isocronía o como reacciones sucesivas— al poeta representado y al artista que lo ha retratado. El primero se sorprende por su capacidad trascendida: su propósito y sus cualidades han quedado superadas por la *vera effigies*, el segundo duda agregando a la demiurgia la incredulidad ante un universo vivo de réplica. La duda final del retratado parte de nuevo del efecto demiúrgico en un concentrado silogismo que bordea desde su literal enunciado («y yo cuando por ti

tan yo me veo») una cogitación que roza, en su literalidad teológica, la blasfemia. Porque ahora ya la «duda» del locutor es una metódica reversión de su *ego* desmantelado. Nada más lejos de un argumento cartesiano: trasladada el «alma» al retrato, la mirada encuentra dos seres vivos y la existencia misma parece desmoronarse con la bifocalidad y la dualidad anímicas. Si la mirada encuentra dos seres vivos idénticos (donde la réplica anula *de facto* al original), la existencia (confirmada creencia en la «vida») al encontrar dos almas provoca la estupefacción definitiva: la confirmación del doble parece hacer que se desmorone la identidad unívoca del ser, el origen y la creencia en el existir («aunque vivo me miro, no me creo»).

Si volvemos a releer las décimas de Bocángel, el soneto de Valdivielso podría equivaler a una explanación primera de la paradoja trazada en aquellas: el arte sobrepasa la *persuasión* y la *creencia* del artista y del retratado, pues «las voces y el movimiento» antes negados ahora determinan, sorprendentemente, a la figura. *Traducir* evoca un grado de sustanciación más elevado que *trasladar*: equivale al renacimiento que lleva implícito el «pincel Fénix» y se manifiesta en el doblaje especular. El espejo-retrato fundamenta el engaño («burla ingeniosa») conducente a la paradoja de segundo grado, la que va de la semejanza perfecta a la duda metódica: el pintor se sorprende de su capacidad trascendida, el sujeto ni siquiera en la conciencia de vivir puede afirmar un *ego* cartesiano.

4.8. En este momento de la conceptualización abierta del prometeísmo y sus supuestos de artificio sutil cabe situar el siguiente soneto de Antonio de Solís y Rivadeneyra:

A un retrato suyo pintado por Don Tomás de Aguiar

Articioso estilo que regido
 discurre de ese espíritu elegante,
 ¿cómo imitas el alma en mi semblante
 y das tanta verdad a lo fingido?
 ¿Es acaso ese bronce colorido
 cristal que vuelve idea semejante?
 Pero no, que más cierto y más constante
 das razón y evidencias al sentido.
 Tan vivo me traslada o representa
 ese parto gentil de tu cuidado
 que yo apenas de mí le diferencio.
 Y si la voz le falta es porque intenta,
 al verme en su primor arrebatado,
 copiar mi admiración con su silencio⁵⁵.

⁵⁵ F. J. Sánchez Cantón, *loc. cit.*, págs. 503-504. No aparece en *Varias poesías sagradas y profanas* (ed. de M. Sánchez Regueira), CSIC, Madrid, 1968, ni en su rebusca por impresos y manuscritos (págs. 1-21). Discípulo de Velázquez, según Ceán, Tomás de Aguiar pintaba en

El soneto de Antonio de Solís guarda conexiones estrechas con determinados referentes de los debidos a Bocángel y Valdivielso y en especial con el efecto solo implícitamente demiúrgico del pintor. Para ello se centra en el objeto producido tras magnificar el «artificioso estilo», gobernado por un «espíritu» singular a través del ejercicio activo precisamente de su traslado. En conjunto el texto se centra en los efectos que para el representado significa el artificio de la representación, en un acto que resulta propiciador de la destreza creadora («parto gentil de tu cuidado»). Podría asegurarse que Solís extrema los elementos mimetizados que produce el retrato, como objeto que en el punto de fuga —y convergencia— con la reacción del retratado enuncia el alcance de una mimesis perfecta, aunque irreal, un engaño de la ficción para una supuesta «verdad». Nada hay en el retrato de vida eficiente sino de vida aparential trasladada al cuadro por su rango de representación veraz, por su perfección como *fictio* eficaz, capaz de provocar el estupor de hace enmudecer desde la admiración al sujeto representado.

El juego contrapuesto de las apariencias no abandona el ámbito mismo del poder creador, aunque en el «bronce colorido» su doble estatus metaforizador avanza hasta la apariencia exacta, en una imitación donde el «semblante» que es obra del arte equivale al «alma» y lo «fingido» aparece como «tanta verdad». El retrato adquiere así casi el estatuto del doble, porque el locutor no abandona de forma absoluta el ámbito de la vida real, aunque «apenas» pueda separarla de lo retratado, distinguiendo el espejo del retrato por la inmovilidad absoluta de éste.

De esta forma, los elementos conformadores del acto pictórico (y de su resultado final, el retrato) rebajan el alcance absoluto de creación al de representación en dos sentidos. Como ejecutor del retrato, Aguiar no aparece con los atributos de un demiurgo; es un magnífico artífice («artificioso estilo»), capaz de alcanzar «tanta verdad» en lo que ontológicamente no pasa de ser una ficción. A la ausencia del puro acto demiúrgico se acentúa el rango de artificio con que el «espíritu elegante» es capaz de fingir la vida («me traslada o representa») hasta llegar a producir la confusión del retratado. *Fictio* cargada de eficacia en la polaridad equipolente del sujeto retratado y su retrato. El deslizamiento del mito prometeico a la efectividad del «parto gentil» significa una quiebra selectiva del artista demiurgo, pero también modifica, compensándolo en buena medida, al no producirse, como en el soneto de Valdivielso el engaño propiciado por la equivalencia entre retrato y espejo. El segundo cuarteto explicita cómo hay «evidencias» y «razón» que otorgan efectos de mimesis creadora diferenciables de los producidos por el espejo. Estos efectos conducen a una veracidad absoluta aunque singular y única, a través del tópico del retrato al que le falta la voz. Una identidad por la que el retrato apenas si es diferenciable del estupefacto retratado. Habría un instante único en que la «voz» le falta al

1660 «con gran crédito. Buen retratista, consta que retrató al historiador de Méjico Antonio de Solís, que le obsequió con un soneto. Nada sabemos de él» (A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 240).

cuadro coincidiendo así con la mudez admirativa del poeta, y este y su *imago* se vuelven indiferenciables. La «muda» pintura persigue una copia perfecta y el artista ve calcada su propia «admiración» en el silencio del arte. Solís deja en la penumbra el origen magnificador de una semejanza definitiva, pero fugaz. Lo que podría parecer un rebajamiento demiúrgico, no es, así, ni siquiera un límite al poder mimetizador del artista: la intencional necesidad de «copiar» el momento definitivo de todo retrato con la efectiva producción del silencio en el sujeto, de *estupor* desde un doble en perfecta isocronía.

Si volvemos a reconsiderar el soneto de Solís como una explicación de la paradoja trazada en las décimas de Bocángel quedaría explicitada como un doble consecuente: el arte como *factio* cargada de verdad sobrepasa al espejo; la pintura «muda» evidencia la perfección mimética de una imagen que también da a conocer el estupor ante su doble. Los elementos alusivos a la pintura como ficción son de una relativa complejidad: el pintor no es demiurgo —o Prometeo— sino artífice; lo genesiaco está ausente de la imitación (¿réplica de una idea en el retrato-espejo?). La veracidad absoluta radica justamente en la semejanza fugaz del enmudecimiento: lo que podría haber parecido defecto de la representación no es sino intencional «copia» de la experiencia suprema ante el retrato; el estupor del sujeto por la semejanza.

4.9. Apartándose de los cauces conceptuales más trillados y ofreciendo una ingeniosa paradoja sobre el «doble» del retrato, visto y analizado en inédita perspectiva, aparece el siguiente soneto de Álvaro Cubillo de Aragón:

Del autor a un retrato suyo

Agradece al pincel, ¡oh, sombra vana!,
tanto esplendor que a breve lienzo fia,
exento a la cobarde valentía
de aquel que huyendo mi verdor profana.

Hoy me parezco a ti, mas no mañana;
dichoso tú, que naces cada día,
y el tiempo no podrá con su porfía
poner en ti una arruga ni una cana.

Dichoso tú, que el curso fugitivo
de su voraz carrera despreciando
siglos apuestas a vivir no vivo;
y sin ventura yo, que siempre dando
cada paso a la muerte sucesivo,
sé que no vivo y muero no sé cuándo⁵⁶.

Una inicial lectura conceptual de este soneto hace emerger la recuperación del discurso poético conformado por los ingredientes del código, escapando así a las leyes impuestas por la regla mayor. Se pasa de la identidad a la disociación de los mismos, reforzando ahora la síntesis entre sujeto activo de la

⁵⁶ A. Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, María de Quiñones, Madrid, 1654, pág. 97.

mirada y sujeto retratado a través de una serie calculada (por su constancia inapelable) de cambios que, con una temporalización indefinida, conducen la semejanza hasta una decisiva y definitiva desemejanza. Anverso y reverso de una realidad ilusionística provocada por la diferencia insalvable entre el objeto artístico y la vida, una realidad que separa la permanencia y el esplendor del cambio irreparable (que es un angustiado amancillamiento que implica necesariamente la muerte final).

Cubillo desenvuelve la ilusión antropomórfica de la mirada a una imaginaria y deslizante variación que encadena tres conceptos entre el retratado y su figura artística: identidad absoluta en el presente, metamorfosis frente a permanencia y paso del tiempo como motor de las transformaciones. La semejanza, pues, solo pertenece al presente fuera del cual se irá ahondando la desemejanza. El tiempo, además de dimensión del cambio es su ejecutor activo: por él, en el instante mismo de la reflexión el cuadro muestra su inequívoco estatuto inerte, ajeno a la vida; a su vez, las transformaciones materiales que el sujeto presupone hiriendo su «verdor», alargan la perspectiva con los signos anunciadores de la vejez («arruga» y «cana») que no afectarán al retrato. «Sombra vana», la *imago* artística posee un ciclo de vida apariencial que la eterniza, escapando de las leyes del Tiempo. Ese Saturno *velox* cuyos efectos se proyectarán indefectiblemente en el sujeto retratado, con la iconicidad de un *tempo* sentido y fluyente que lo destina a la muerte. Lo «sucesivo» reafirma su carácter idéntico de avance y permanencia y la certeza supone en isocronía («sé» y «no sé») la bivalente razón por la que el sujeto se distancia desde el inicio de la imagen.

El soneto de Alvaro Cubillo de Aragón es, al mismo tiempo, una *meditatio temporis* y una *meditatio mortis* que sobrepasan la aparente disociación de destinos entre la corporeidad (el retratado pero en su transferencia al retrato) y la obra artística (cuerpo inerte, producto del pincel, pero al tiempo cuerpo *permanente*, sustento de un poderoso icono viviente que sustituye como destinatario de los efectos del tiempo al retratado). La vida y la muerte, el arte y el ser, han trasfundido sus atributos a través de una intensa metáfora de la existencia asumida como mismidad que crea y reduce a paradójica metonimia simbólica el ser para la muerte y su conciencia plena. El objeto y el sujeto han dejado de disociarse para confirmar un *tertium* de atributos selectivamente intercambiables. La palabra permanece como don natural del locutor retratado, pero su actualidad se adelgaza a un futuro indeterminado para dejar de pertenecerle. La proximidad y la cercanía sucesivas del retratado a la muerte, le hacen de algún modo añorar la dicha del retrato, inerte en su sustancia material pero al tiempo —y paradójicamente— nutrido de un oximórico poder: una inmortalidad vicaria e indefinida en que permanecerá su *en sí* de representación vital.

El título del soneto de Cubillo ya establece la dirección bifocal de un enunciado con el que el *auctor* (es decir, el representado) se dirige en alocución directa «a un retrato suyo», convirtiéndolo de hecho en sujeto vicario del diálogo trascendente, que se representa en la historia imaginaria del arte que atraviesa

por su *materialidad* no biológica los tiempos futuros. Lo hace para colocar en el discurso un sentir hondamente subjetivizado, como si subsumiera en ese momento mismo de la alocución reflexiones inducidas y contrastadas con una realidad (y una *verdad*) permanente. Parten el retrato y el retratado de un mismo punto de temporalidad, pues queda implícito en el «tanto esplendor» el correlato idéntico de temporalidad inicial entre el «autor» y un «retrato suyo». Esta isocronía es la que da fuerza al poder deslizante del tiempo, a su punto de fuga (y escisión definitiva), desde el momento final de la ejecución artística y el final de la vida, que a modo de líneas que se abren, se separan y han de conducir a puntos de divergencia absoluta en su entidad óptica y ontológica.

El texto se inicia con indefinida isocronía, pero en cualquier caso con una diferenciación ya inscrita en el hecho mismo de que el pincel ha terminado su labor de traslado. Hay que resaltar que no importa para la reflexión transtemporal la identidad del artista. Más bien Cubillo conglera en ese momento (término del retrato, inicio de la reflexión metadiscursiva) la *singularidad* del argumento, que nace con la creación fabril (y casi autónoma en su significativa anonimía) del pincel. No se trata de la obra poderosa de un identificado artista demiurgo, y la inconcreción significa la renuncia a las capacidades singulares y prometeicas de otros textos de la serie. De alguna forma se llega a una abstracción material («el pincel» que ha realizado el retrato) que es imprescindible para los efectos de sorpresa *metafísica* que conduce a otra abstracción (por más que especificada en una *gradatio* de temporalidad activa). El *pincel* ha sido activo ejecutor de una obra artística que pasará por encima, permaneciendo, de los eslabones de una personificación viva y dolorosamente sentida: la del trascurso del tiempo y su final inequívoco en la muerte.

La subjetivización se abre con una *impossibilia*: el agradecimiento que lo que ya se sabe *ab initio* «sombra vana» debe rendir al instrumento posibilitador del retrato y por ende origen de su ser fantasmal: el perfecto doble que como correlato implícito significa un momento iniciático de identidad especular. El agradecimiento constituye una magna hipérbole de proyección subjetiva como volición y como mandato. Al tiempo expresaría inequívocamente el sentir del sujeto de la imagen y su irreprimido deseo de querer trasladarse en una imposible plenitud hacia ella. El doble especular precisa para la continuación discursiva (monológica, aunque en sus efectos, de doble reflejo dialógico, espejante) que la identidad comience a escindirse: es la síntesis que se abre (en opósito irreductible) entre el «dichoso tú» del objeto y el «sin ventura yo» del sujeto. Aunque uno y otro contrapuesto sentir, como anverso y reverso especular, tenga su isocronía indefinida en la reflexividad del sujeto. Anverso y reverso de una mágica y doliente realidad: la permanencia no sentida del retrato y la acezante desventura, desde el conocimiento de su ser biológico y su inevitable final, del retratado. Frente al cambio y la mutabilidad mancilladoras del ser vivo, la permanencia inerte (condenatoriamente no sentida) de un esplendor que atravesará el tiempo; el esplendor fuera de toda mancilla —y aún más, ajeno al doloroso final— del rostro fijado en el lienzo.

La argumentación antropológica (o mejor, autoantropocéntrica) elabora los tres ejes conceptuales del soneto: la identidad variable del retrato y el retratado, la vida y la muerte (precedida de indefinidas pero varias sevicias corporales) como movimiento hacia la inmortalidad final e inmovilidad que apresa en su esencia el transcurrir de la vida; la actuación, en fin, con fiereza inevitable y con un deslizamiento atemporal, del devenir. La identidad —el doble especular del retrato— no tiene más que un presente absoluto, el «hoy» que significa con el término de la obra pictórica el punto *dolens* de temporalidad mínima: el tiempo-no tiempo (la instantaneidad) que unifica arte y vida. Mientras ese parecido apenas dura un mínimo intervalo (un presente mágico) la desemejanza se insinúa de inmediato y va creciendo con la distancia temporal: del efecto de doblaje especular a la disolución con la muerte del sujeto representado. Ese futuro (desde el «mañana») corresponde a un más o menos dilatado tiempo de desemejanza. Un tiempo también sin término, el del objeto asentado en su permanencia material, en su reflejo continuado e inalterable desde el hoy hasta una *aetas* de larga duración («siglos apuestas»). Pero el tiempo no diverge en su transcurrir para retrato y retratado, y aquí radica la trágica constatación del locutor: la isocronía abstracta deviene en metamorfosis acezante, porque el cambio es la dimensión humana del tiempo, la raíz de su metamorfosis trágica, aunque nada representa para la materia inerte en que descansa su instantáneo doblaje especular. El tiempo es absoluto debelador de un entendimiento equívoco o desustanciado de la vida y un protéptico eficaz de autoconocimiento (*autognosis*). Por su existir ya en el *hoy* se anota y resalta el estatuto sin posible parangón humano del objeto-retrato, la materialidad impúdica de la pintura y sus efectos. Sin equívocos, el «verdor» en la carnalidad del sujeto está siendo herido («profana», en presente actualizador) por el tiempo, incapacitado para una entropía no biológica. Por ello no podrá ser afectado por las transformaciones de envejecimiento («arruga» y «cana»), porque su capacidad objetual es también el sustento de su permanencia. La inerte materia («breve lienzo» que es «sombra vana» del retratado) descubre su disconformidad eidética, su objetividad irremediable: el «esplendor» sumo del retrato ni siquiera roza tangencialmente la vida.

La pintura como ficción, la imagen como apariencia (la *vanitas* y la *umbra* bíblicas) gozan de un ciclo equívoco, el de la materia, renovado permanentemente en su «esplendor» auroral («naces cada día») obedeciendo a una matriz mecánica que podrá durar «siglos» pero cuya condición no es otra que la de una *contradictio in terminis* («vivir no vivo»). Se trata el suyo de un vivir inconsciente, un vivir *simbólicamente* neutralizado que se sale de los confines de cualquier forma de tiempo personalizador. Estamos en los aledaños del emblema: el icono devorador, el autofágico Saturno *velox* que provoca la huida deslizante del tiempo humano (el «*fugit irreparabile*»), queda aherrojado, paralizado por el artificio del doble especular. El «curso fugitivo» no afectará a la obra artística, cuya superficie no puede ser penetrada por la pertinaz «porfia» de ese transformista que va manteniendo, por contra, en la superficie carnal

los signos anunciadores —y progresantes— de su inevitable destrucción. Tan inerte es el objeto que para él solo existe un «mañana» (tiempo verbal predominante) en el que permanecer; para el sujeto el «hoy» está también —ya— preñado de amenazas. La huida «profana» (en sucesivo e ininterrumpido presente) el «verdor» del retratado, porque el Tiempo no es exterior, y el mismo retrato necesita nacer «cada día» pasa vencer a este fluido agobiante y sucesivo, mientras el sujeto, incapacitado para renovarse en su mismidad camina vorazmente hacia la destrucción y la nada. Lo «sucesivo» es indivisible pero no en sus efectos. Porque dialécticamente el paso interior se produce (admonitoriamente) en un no ser, un ser objetual cuya permanencia es antípoda de un «siempre» con significado motriz de avance en su condición limitada temporalmente.

Por ello la radicalidad —y novedad— del soneto de Cubillo de Aragón descansa en premisas de una modernidad operativa que recuerda (aunque en inversión representativa) a la paradoja novelística de Oscar Wilde. Si el retrato vivía —y vivirá— una existencia inerte, deshumanizada (y mostrativa por ello de la falaz demiurgia artística) el yo cambiante y carnal rezuma tragedia, porque su mismo presente no es vida sin más, sino vida acechada, habitada ya por la muerte. De esa condición nace una certeza, que es un saber y un no saber (ambos en presente, como marcando la isocronía —como extroversión directa— de reflexión y alocución): la vida es un «no vivir» porque se sabe de la muerte, una muerte que está presente en el promedio de los versos («el curso fugitivo /de su voraz carrera»), que es condición asumida del instante («sé que vivo») y cuyo efectivo término se desconoce («muero no sé cuándo»). La certeza del cuadro en su permanencia es la misma certeza del sujeto en la muerte. Pero hasta que el tiempo definitivamente distancie a retrato y retratado en la forma («sombra vana» de muerte total) un poderoso hálito de tragedia, de deseo a lo Dorian Gray, escinde la dicha no sentida del retrato y la desventura del contemplador retratado, el desprecio del lienzo por el tiempo y la encadenada obediencia del ser vivo.

4.10. A la «décima musa» se debe el que junto al soneto de Góngora, ha de ser considerado la joya de la serie prometeica.

*Procura desmentir los elogios que a un retrato
de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*

Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado,
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco, y bien mirado
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada⁵⁷.

En síntesis parcialmente asumible, P. Rosa Piras ha analizado el soneto de sor Juana Inés de la Cruz como una ejemplificación emblemática del *topos* del desengaño, que con una lógica rigurosa «come quella che lega i membri di un sillogismo», conduce a una metarreflexión. Según esta estudiosa el arte —todo arte— al incluirse en la organización natural de lo creado está condenado, como el cuadro de la monja mexicana, a perecer. Lo que ella llama «simboli trasparenti»⁵⁸ adquieren una profundidad especial al ser considerado el soneto en su código temático, porque lo es justo en el momento dialéctico de su disolución, negando los supuestos de la serie. Vendría, por ello, a inscribirse en un código más amplio desde el que mutan la teoría y la tópica del momento autorreflexivo y consiguientemente cambia también la fórmula de la locución. El propósito ergótico (que manifiesta como objetivo el destino y alcance del título: la *verdad* del retrato, esto es, la semejanza a la retratada, ha provocado elogios que ahora con contundente argumentario la poetisa *pro-cura desmentir*) establece una cadena de proposiciones frente a otras implícitas y que conocemos al sesgo, conformando la contundente verdad cuyas premisas reconstruyen una ilusoria creencia a la que confuta. En definitiva, la supuesta trascendencia de un retrato veraz (incluso de un demiúrgico doble) se reduce a una falacia lógico-sensitiva que la voz locutora desactiva: el engaño de un equívoco raciocinio construido con los colores y que parecería cumplir la turbadora pretensión del deseo a través del encomio («lisonja») de un arte creador del doble especular. Cuyos efectos son, como funda el prometeísmo, vencer al tiempo y exorcizar a la muerte, negando, con la permanencia del retrato, el olvido.

La cuidada disposición argumentativa dispone en los cuartetos una deixis paralelística y en los tercetos una múltiple construcción anafórico-verbal. En ambos términos el retrato (ostentación de los «primores del arte», «artificio»)

⁵⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida* (ed. de G. Sabat de Rivers), Castalia, Madrid, 1983, pág. 90.

⁵⁸ P. Rosa Piras, «I simboli trasparenti di sor Juana Inés de la Cruz in *Este que ves, engaño colorido*», *QIA*, VII, 1979, págs. 271-282. No me paro a analizar el artificio hipogramático del soneto que desvela esta estudiosa con fina percepción. Por contra, resulta decepcionante y cargado de contrasentidos el ensayo de O. Castro López, «Memoria de dos retratos: Góngora y sor Juana», en *Texto crítico*, 4-5, 1997, págs. 181-212. A lo más, apunta que «el soneto de Góngora establece una suerte de contraste entre las propiedades físicas y estéticas del retrato y la dimensión distintivamente temporal del que sirve de modelo», en el de sor Juana «el retrato se contamina del carácter accidental que tiene el cuerpo, de la condición que lo hace desdeñable» (pág. 199).

y su común lectura son sometidos a un proceso de desenmascaramiento y reinterpretación que configura una nueva mirada, una profundización desde la mirada (y los predicados) superficial a la esencia sustantiva e inapelable (objetual y, por consiguiente, falta de vida). En los tercetos el retrato y su tópica discursiva de veracidad se reducen a la descarnada realidad por una suma integrativa de definiciones que califican negativamente («vano», «inútil», «necia», «errada», «caduco») proposiciones ajenas que se inscriben en el campo de la defensa («resguardo», «cuidado») y la premura certificadora («diligencia», «afán»). El «artificio», en suma, es una invención, permeada por los locos propósitos del ser humano: sombra y fantasma «del cuidado», de la obsesión por salvarse del tiempo y de la muerte. Su misma materia frágil lo hace signo inmediato (*sicut flos*) de *vanitas*, al condenarlo a la brevedad común de lo producido —y fundamentado— por la naturaleza.

Extrañado de la fascinación del retrato y de la mirada ingenua de quienes lo elogian por su veracidad, el discurso se plantea desde el comienzo un admonitorio raciocinio donde el *tú* apelado conjunta una universalidad efectiva. El discurso confutador se eleva en el penúltimo verso a una fórmula de *opsis* interna que desenvuelve la «verdad» sin trampantojos: un «bien mirado» que profundiza desde el sentido interior la condición objetual del retrato. La sustancia antropomórfica del cuadro mismo, la nefasta condición humana de su veracidad, lo deja a merced del mismo proceso de destrucción que ha de sufrir su semejante. Frente al progresivo deslizamiento metamórfico de la belleza hacia la nada, troquelado por Góngora en un verso de larga descendencia («en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada»), sor Juana propone una intencional variación que integra las identidades sin progresar en la sustancia inerte («es cadáver, es polvo, es sombra, es nada»). Crea así un presente absoluto que cubre y condensa (con recalcamiento intensificador y al tiempo suma de equivalencias) todo el proceso de material disolución del cuadro. Este aúna cuatro valencias no progresantes que cubren cada una, intensificadoramente, la condición pura del retrato como objeto de *vanitas*. Y desde el *nihil* bíblico que cierra la serie de cuatro miembros, la locución del sujeto representado remacha la auténtica *verdad*. Una lección pública que *ve* el presente de su representación figurativa como lo que es: cuerpo ilusorio (doble exacto en su carácter de «cadáver») disuelto ya en el absoluto de una destrucción que no dejará ni la más mínima huella de una vida singular.

Considerado unánimemente como una de las composiciones «más lo gradas» de sor Juana Inés de la Cruz, «una construcción verbal perfecta»⁵⁹;

⁵⁹ Los términos pertenecen al clásico ensayo de O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, quien lo vio como «una frase completa que se desdobra en otra no menos redonda: el segundo cuarteto, los seis versos de los tercetos son seis frases, una enumeración que crece en intensidad hasta disiparse en la frase final que repite —mejorándolo levemente— un célebre endecasílabo de Góngora» (pág. 392). Sus ideas básicas (el retrato como «emblema verbal» o la concepción de «conceptos escalones» que obligan a leerlo como una «confesión oblicua») venían circulando ya desde los clásicos

el soneto *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad que llama pasión* es, al mismo tiempo, un definitivo cierre categórico. Un cierre que postula el reverso denegatorio de los discursos inscritos en toda forma de demiurgia pictórica, para transformarlos experiencialmente en discursos que borran la magia ilusoria y hacen aflorar un absoluto nihilismo del sujeto y su representación. Se trata de una denegación en el preciso sentido en que L. Wittgenstein argumentaba sobre la generalidad de que «una imagen sea un retrato [...] en haber sido derivada de un modo particular». Habría siempre un «proceso de proyección» que cabe reinterpretar en dirección opuesta, y si el primero tiene como vector de sentido (o «flecha») una determinada *interpretación*, podría oponerse la opuesta, acordando que un orden de sentido simbólico se realiza también «en el sentido contrario»⁶⁰.

Siguiendo, como ella misma establece al inicio de su argumentación, el clásico estudio de I. H. Hagstrum, G. Sabat de Rivers ha llegado a considerar el soneto como una especie de artefacto verbal mostrativo de un contrabalanceo entre la tesis platónica, que rechazaba «el ilusionismo plástico» por su lejanía absoluta entre poesía y pintura, y el concepto aristotélico de aceptar la competencia, por el que «la imitación consistía en lograr en otro nivel lo que la naturaleza realiza en el suyo». El primer cuarteto se haría eco de las creencias platónicas (el retrato es una «simple copia» que como «cauteloso engaño» construye para el sentido argumentos errados: «falsos silogismos»); en el segundo, la poética aristotélica induce «un intento de detener captándola en su mejor forma», la realidad física pero mejorándola (eso es lo que la «lisonja» ha pretendido como detención del deterioro que sobre el cuerpo vivo traen los «horrores» del trascurso temporal); finalmente, en los tercetos habría una vuelta a Platón «al hacer esa enumeración hermosa y desgarradora [...] de que tratar de detener el tiempo de esa manera no es solo vanidad y engaño, es diligencia inútil, puesto que nos vamos a convertir, sucesiva e irremediamente» en los términos que encadena la gradación del verso último⁶¹. Pero esta, como me gustaría mostrar, es una lectura reduccionista y mecanicista que desatiende

estudios de conjunto de G. Bellini o G. Sabat de Rivers, y establecen las premisas de algunas lecturas más recientes, debidas a E. Carilla, D. Puccini, B. Sasaki y, en parte, la más innovadora y compleja de L. F. Avilés, «Sor Juana en el punto de fuga. La mirada en *Este que ves engaño colorido*», *BHS*, LXXVII, 2000, especialmente págs. 413-421. En general, sobre el interés de sor Juana por la pintura verbal y acerca de los retratos de la décima Musa realizados por distintos pintores véase J. Vanessa Lyon «My Original, a Woman: Copies, Origins and sor Juana's Iconic Portraits», en E. L. Bergmann y S. Schlan (eds.), *The Routledge research companion to the Works of sor Juana Inés de la Cruz*, Routledge, Londres-Nueva York, 2017, págs. 91-106.

⁶⁰ L. Wittgenstein, *Los cuadernos azul y marrón*, Tecnos, Madrid, 1968, especialmente págs. 62-63, que confirma cómo por encima de la *intención* del retrato, en la representación «que hacemos de *significar* y *decir* es esencial que imaginemos que los procesos de *significar* y *decir* tienen lugar en dos esferas diferentes».

⁶¹ G. Sabat de Rivers, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en M. H. Foster y J. Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Ediciones Oasis, México, 1986, especialmente págs. 81-83.

aspectos esenciales del texto y lo intelectualiza hasta un punto forzosamente simbólico. Sin tener en cuenta cómo se produce el discurso (quién es su locutor y los receptores de su argumentación) y qué papel juega en el proceso de significado el enlace del título con la cadena de textos que componen tanto la fundamentación argumentativa como el citado título del poema, mediador de una suma de discursos sobre el prometeísmo del *retrato*: en particular el de la propia sor Juana; en general sobre todos aquellos decisivamente exaltantes ante el poder de los pinceles.

Como tendencia exegética generalizada en la hermenéutica de los poemas de sor Juana se ha reclamado una lectura de múltiples capas de sentido, que confluirían en el soneto como axis de perspectivas imbricadas entre «un modelo abstracto y artificioso de representación pictórica y una poderosa metáfora visual». Si en otros muchos textos poéticos la monja «inscribe, juega o explora el fenómeno de la mirada y su contrapartida figurativa, ya con referencia a la vista, al pincel o al cuadro», en el soneto «en la metáfora (y escritura) de la mirada se ilustra una interrelación dialógica de diversas formas de mirar y de escribir, competencias y luchas entre modos expresivos». Pero a mi parecer resulta excesivo el énfasis en la centralidad de la escritura, que explora en el texto el rango de veracidad y la capacidad de una compleja certificación «Desmentir significa decididamente cancelar la pretensión de lograr a través de la inscripción que se reproduzca una verdad por medio de una representación visual. La *verdad*, al ser desmentida, es desenmascarada y reinterpretada como *pasión*». Pero sor Juana no evita con un circunloquio «nombrar» al sujeto representado, pues resultaría de una redundancia perturbadora con el sintagma titular, que concentra en su contundente «un retrato de la poetisa» el objetivo único de la representación y la apasionante proyección demiúrgica. La voz de la autorreflexión es resueltamente más efectiva⁶² si el parecer de quienes creen en la liturgia prometeica abandona la premisa de un desdoblamiento (con hasta cuatro etapas de «temporalidad regresiva») y entiende, con hondura no de «culpabilidad» sino de mostración irrefutable, la condición material. Una condición cargada con todos los atributos del deshacimiento, por la que una creencia *ingenua* queda definitivamente desactivada⁶³. El «misterio irresuelto»

⁶² L. F. Avilés, *op. cit.*, págs. 411-415. Resulta problemática la lectura del título viendo en «pasión» la acepción de «afición», de forma que «desde el título se transmiten contenidos que tienen como referencia la escritura, la pintura y la voz». Para ello supone que el marco mismo del retrato llega a ser el marco de las palabras del soneto, y de esta forma se alcanza la realidad de una «(des)localización» que acoge «la lectura imposible de la mirada». Pero para ello habría que aceptar también la literal —y cerrada— explicación de que «el yo califica y define, valiéndose del lenguaje, un objeto artístico para un tú» (o locutor que no se nombra) en su asentimiento absoluto a la voz que se inscribe ahora definitivamente. Véase, como esclarecimiento definitivo, «Fra corpo e anima. Lo statuto delle immagini», en L. Bolzoni, «Arte della memoria e collezionismo», págs. 135-186, especialmente el apartado «Il corpo e il testo» (págs. 174-179).

⁶³ Encuentro la clave en una afirmación marginal del propio estudioso; que se refiere a «reacción solipsista del yo» convirtiéndose el poema «en una especie de soliloquio donde el yo se

y la idea no de un sentido «antropomorfizado» ni de un doblaje puramente especular, queda aclarado en la única lectura comprensiva de que «sor Juana se habla simultáneamente a sí misma y le habla también al mundo», una especie de «espectador anónimo» que ve cómo se subvierten los engaños supuestos, en un desengaño absoluto. Momento irrefutable en que «creemos contemplarnos a nosotros mismos y nos perdemos en un mundo de sombras fugitivas»⁶⁴.

El soneto de la «décima Musa» es una reflexión que aleja el retrato artístico de su ejecución, dejando indefinido el paréntesis temporal de los «elogios» a ese artista innominado (indiferentemente innominado) cuya prodigiosa labor de mimesis ha provocado manifestaciones de semejanza ingenuas. Desde ellas, la semejanza ha sobrepasado el momento iniciático de la visión refleja entre la poetisa y su retrato, y el movimiento discursivo se inicia con posterioridad a otras muchas consideraciones ajenas acerca de la absoluta semejanza. Frente a todas ellas y su simplificación (ya se trate de propuestas unánimes, ya simplemente de propuestas aleatorias en un tiempo indefinido pero siempre corto) se levanta la reflexión denegatoria.

La *verdad* es tan solo una verdad camuflada, larvada en el contrasentido absoluto entre vida y semejanza, entre original y copia retratística. Es el principio multiplicado de los elogios con fundamento en la aparente equivalencia del retrato lo que provoca su imposible aceptación para la poetisa, y lo que ella «procura desmentir». Hay, pues, un adensado y resuelto ejercicio denegativo, cuya dialéctica supone el desmontaje absoluto mediante la formulación de proposiciones definitorias que anulan —y subvierten— una serie de proposiciones implícitas. Con ello las conocemos al sesgo y es fácil reconstruirlas desde la serie poética analizada: la apariencia de vida que vence al tiempo con sus efectos demoledores, y con el tiempo exorciza la final destrucción corporal. La palabra de la poetisa desvela una secuencia de enunciados implícitos en la demiurgia pictórica, unos «falsos silogismos» provocadores de «engaño», pero trasciende en su desmentido la singularidad para universalizar con predicados de esencia la calidad inerte ya y sometida al proceso de desintegración material de todo retrato, su esencia corruptible hasta la desaparición final. La mirada admirativa ante el efecto pictórico de la semejanza, provoca una contemplación errónea (o apasionada, «que llama pasión»), pero cabe otra mirada (la que implica a un tú universalizante), que es instrumento de conocimiento, esencia mostrativa que distancia el retrato y la vida, evitando todo contagio con el entusiasmo de los elogiadores.

Aparte de su estructuración retórica, que permite un modelo analítico bímembre o trimembre, el contenido argumental del soneto combina, para elucidar sus alcances, la condición del objeto retrato y la interpretación de sus valencias. La deixis paralelística reitera la identidad del retrato como artefacto

enfrenta con su imagen representada y cuyo receptor primario sería él mismo» (sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pág. 419).

⁶⁴ Me hago cargo de algunas constataciones que ya hizo al respecto R. Ferré, «El misterio de los retratos de sor Juana», en *Escritura*, X, 1985, especialmente págs. 29-31.

productor de una apariencia (primer cuarteto) y receptáculo de la vanagloriosa pretensión humana (segundo cuarteto). El verbo en correlación establece las confutaciones (los valores *reales* que son la sustantiva esencia del retrato) con que la voz locutora «procura desmentir». En la serie de los tercetos el verso final determina con inequívoco subrayado de *vanitas* la realidad perecedera antropofomizada de la imagen, encuadrada en una secuencia previa que le da un rango deslizante de fragilidades y equívocos. Se cierra así el soneto desenmascarando sin paliativos la aparente trasgresión prometeica del pintor, estatuto de frágil engaño del arte del retrato. Este engaño queda al desnudo por más efectista que resultase ser la representación con un doblaje especular de alcance fáustico: la anulación de las leyes del tiempo, consignando una juventud eterna que perpetuaría la memoria —presente a presente— del sujeto.

Frente a la demiurgia prometeica el retrato-objeto queda reducido a una descarnada materialidad, que establece mediante una *definitio conglobata* la andanada de definiciones reales que transitan por los universos de la insensatez y la fragilidad. La supuesta defensa («resguardo», «cuidado»), la agónica premura («diligencia», «afán»), van correlacionadas al desentrañamiento del artificio. Un *ser* mentiroso, sombra y fantasma del humano miedo al tiempo, artificio de materia frágil (*sicut flos*) expuesta a las más duras condiciones («al viento» y «delicada»). El retrato se transmuta porque la mirada inquisitiva («bien mirado») libera de cualquier falacia a cuanto está condenado con idéntica ley a la naturaleza frágil y perecedera. Lo humano y su obra (el doble antropomorfizado) no cambian la cualidad de su esencia mortal; el castigo mismo del retrato radica en su realidad de ser sin modificar un ápice el desplazamiento hacia la nada represado en el famoso cierre del soneto gongorino. El retrato, pasto de los rigores de la muerte corporal y de su deshacimiento (en una enumeración que estratifica su esencia común) es ya, en un presente prologando, objeto de los rigores de la destrucción. Los sufre admonitoriamente condensados en el encadenado de un presente que está cubriendo (con su actualidad formularia) el terrible decreto del *nihil* bíblico. El retrato se convierte entonces en la voz admonitoria del sujeto representado y su exactísimo espejo. Lección pública (ante un *tú* universalizante) de que el presente está ya habitado por la muerte y el cuerpo ilusorio disuelto en el ilimitado infinito de la destrucción⁶⁵, donde

⁶⁵ Aspectos intensificados en la imitación que del soneto de sor Juana hizo la monja portuguesa Sórora Madalena da Glória, incluido en su *Orbe Celeste* (Lisboa, 1742), bajo el significativo título *A huma caveira pintada em hum painel que foi retrato* (A. Hatherly, *O ladrão cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*, Cosmos, Lisboa, 1997, págs. 141-157). Podía haber extendido mi análisis a algunos sonetos más, pero sin variar un ápice el resultado. B. Bassegoda documenta una relación de cincuenta poetas de los que solo tienen imágenes fiables veintitrés. «El retrato pictórico en el Siglo de Oro —comenta— tenía un valor conmemorativo y de exaltación, se reservaba por tanto a personajes de alta jerarquía social y puntualmente a los individuos de méritos singulares de carácter espiritual o cultural [...]. Son muy escasos los retratos pintados con seguridad del natural [...]. Por desgracia, nuestra tradición artístico-iconográfica, ni en cantidad ni en calidad está a la altura de la importancia de las letras hispánicas en su edad de Oro» («Los retratos de los creadores literatos españoles del Siglo de Oro»,

la «nada» viene a mostrar lo absoluto de un no ser: la ausencia definitiva —e instantáneamente fijada en la imagen— de la vida.

5. Quisiera concluir el conjunto de estas páginas integrando los dos motivos articuladores de los diferentes textos poéticos marcados por la demiurgia: por una parte, el poder del *pictor* en el retrato, reconocido por el sujeto que es motivo de la representación; por otra, la insistencia en una nueva fórmula de *paragone*, donde vida y arte conducen paralelajes diversos en intensidad pero que caminan en un acorde de precisiones ontológicas: el «incremento del ser» y el concepto mismo de *representaetio*.

Si tomamos como puntos focales a Góngora y a sor Juana Inés de la Cruz podríamos establecer que el primero asume, aunque relativiza, un discurso recién incorporado a la poesía del retrato, mientras que la segunda refuta una suma o espesor de comentarios referidos a su propio retrato. A Góngora le bastaba una detención discursiva final para poner entre paréntesis el poder demiúrgico de la pintura: el espacio vital que identifica materia y muerte induce una disimilitud inaceptable. En sor Juana el aparente discurso sobre la semejanza sufre un proceso de erosión sucesiva, de forma que la disimilitud triunfa completamente a través de la refutación absoluta de todas sus apariencias. De alguna manera, sor Juana retoma como absoluto registro el parcial límite de la demiurgia. En el conjunto de los textos analizados, el soneto gongorino había quedado como una germinal conformación de los límites de la vida humana, y como una negación parcial del *fictor*, que ningún otro poeta proyectaría hacia su retrato. Un larguísimo paréntesis que hace bascular el conjunto hacia la imaginación *ourobórica* denegadora de la demiurgia con la que concluiría la serie de textos que he conformado.

La problematización del retrato es de una plural naturaleza ontológica en que la representación establece un vínculo estrecho con el sujeto representado. La *imago* real, aquella que el sujeto vincula a su *en sí* único e irrepetible, queda conectada y en cierto modo problematizada por el retrato cuyo *ser para sí* es en principio puramente fictivo. Y no superará nunca su estatuto de medio material, que importa en tanto que se representa con él a ese determinado sujeto capaz de valorar la cualidad que lo vincula tan extraordinariamente a lo representado. La pintura da fundamentación en el poema al poder especular de su representación como lo que H. G. Gadamer considera «un incremento de ser». En un sentido figurado y artificial el cuadro alcanza los límites de una

en V. Núñez Rivera y R. Díaz Rosales, eds., *Vidas en papel. Escrituras bibliográficas en la Edad Moderna, Etiópicas*, Anejo 2, Huelva, 2018, págs. 292-293). El catálogo, sin embargo, está lejos de responder a exigencias filológicas, como cumple ejemplarmente el estudio modélico de B. Molina Huete, «Un canto nunca aprehendido: la mutación de los valores en la lectura de fray Melchor de la Serna», en J. I. Díez et alii, *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, *Analecta Malacitana*-Universidad de Málaga, 2011, págs. 261-293.

demiurgia que solo Góngora de forma parcial y sor Juana Inés de la Cruz de forma obsesiva van a desenmascarar.

El concepto de *repraesentatio* —escribe Gadamer— aparece al querer determinar el rango óptico de la imagen frente a la copia. Si la imagen es un momento de la *repraesentatio* y posee en consecuencia una valencia óptica propia, tiene que producirse una modificación esencial e incluso una inversión de la relación ontológica de imagen originaria y copia.

El retrato cobra para el artificio de la representación prometeica y plenamente conseguida que sustenta los poemas analizados un valor sustantivo de afirmación absoluta del arte pictórico. Un arte *creador* cuya potencialidad alcanza a problematizar el ser del sujeto representado. De esta forma, la «imagen adquiere entonces una autonomía que se proyecta sobre el original. Pues en sentido estricto, este solo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado adquiere imagen desde su imagen»⁶⁶.

5.1. Antes de concluir la crisis del prometeísmo con sor Juana Inés de la Cruz había que recordar una serie concatenada de constataciones en torno a la parcial historia del retrato que en estas páginas se apuntan. No creo necesario advertir que con ellas no se inauguran pautas hermenéuticas cerradas, sino —al contrario— se abren expedientes para una historia esencialmente porosa, y donde el estatus ontológico está abierto desde mi condición misma de historiador analítico de una parcela de textos que se encuadraría en lo que J. Starobinski laboró como «una historia cultural de la conciencia». Soy un historiador que se desliza fuera de problemas estrictamente históricos; un estudio fascinado —como se ha dicho de Starobinski— «por la *superficie visible* donde se encuentran vida y creación, por la *delgada piel* de la apariencia, la frontera exacta en que la vida y el arte ofrecen su más grande testimonio y a la vez ocultan su secreto»⁶⁷.

Reflexionando sobre la distancia que separa el «dualismo metafísico cartesiano» de cualquier forma de «misterianismo», N. Chomsky ha recordado que B. Russel llegó a suscribir la opinión de Hume según la cual «el máximo grado de certidumbre corresponde a mis propias percepciones, de modo que podemos considerar las elaboraciones de la mente como intentos de dar sentido a aquello que percibimos». Frente a Newton, Locke llegó a concluir que, igual que Dios

⁶⁶ H. G. Gadamer, *Verdad y método*, I, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998, págs. 190-191, con particular atención al retrato en las págs. 194-196. En general, F. Coppello y A. Delgado, *Le portrait. Champs d' experimentation*, Presses universitaires de Rennes, 2013.

⁶⁷ Véase por extenso F. Vidal, «Jean Starobinski, una historia cultural de la conciencia», en J. Starobinski, *Razones del cuerpo*, págs. 9-25 y las aportaciones sustantivas de F. R. de la Flor, en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999; con su complementario *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Cátedra, Madrid, 2002.

«añadía a la materia propiedades inconcebibles, podría también haber sobreañadido a la misma la capacidad de pensar». Si sabemos que la identidad que atribuimos a mentes, animales o vegetales es «únicamente ficticia», impuesta por la imaginación, también habría que postular —en una «revolución subjetivista»— que la consciencia podría ser transferida y por supuesto concebida desde un estatus imaginario: tal es el caso del arte retratístico como «trasladable» o indecisamente perplejo ante la conciencia de tener que elegir ante dos cuerpos diferentes»⁶⁸.

La teoría de la pintura y las reflexiones de los poetas ante su propio retrato condujo del prometeísmo a un juego caleidoscópico en su variabilidad entre ser y estar, entre apariencia y vida, haciendo que el arte reinventase la propia creación.

La mirada —ha explicado con feliz síntesis E. Lledó— llegó así a transformarse ella misma en objeto de su propio mirar. Y como su conocimiento *es más y muestra más diferencias* imaginó cómo serían otros *sentires*. Quiso construir toda una simbología de sensaciones *vistas* pero bajo una visión que iluminaba, además, con otra luz que la de los cielos. El gozo de los ojos vislumbró entonces otros gozos, diseñó otras imágenes que sirviesen para representar el idilio de los sentidos desde «el supremo privilegio de las miradas».

Y así, en el fondo de una visión iluminada por la memoria, las palabras y los deseos, «el artista construyó cuerpos nuevos, originales materias con las que expresar, allí donde no alcanzaban las palabras, la callada victoria de los ojos»⁶⁹. De esta forma, la visión como interpretación, «el *eidos* de la mirada, capaz de dar origen a otro orden especulativo» donde el retrato es una manera

⁶⁸ N. Chomsky, *¿Qué clase de criaturas somos?*, Ariel, Barcelona, 2016, págs. 54-59 y 70-76; y en general, C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Turín, 2003, págs. 104-105. Como escribe R. Cacho Casal acerca de «la capacidad de la pintura de rescatar del olvido y ofrecer una segunda vida a los individuos que reproduce, que es una de las más alabadas en los tratados de arte del Siglo de Oro [...], se trata de uno de los ideales que más acercan el arte a la palabra escrita, que a través de la historia y de la poesía se encarga de hacer perdurar los acontecimientos del pasado y sus protagonistas en la memoria [...]. Sin embargo, el efecto de retención mental que favorece la pintura es mucho más inmediato y duradero que el de la literatura». Traza el itinerario que lleva de la *Poética* de Aristóteles y el *De Pictura* de Alberti a la silva quevediana, pasando por tratadistas como Paleotti, y comenta que «esta supuesta superioridad de la comunicación visual sobre la verbal se debe a que, según las teorías aristotélicas expuestas en el *De anima*, el alma piensa siempre a través de imágenes, estas son el verdadero alfabeto de los pensamientos humanos (431 a) [...]. Desde esta perspectiva, la vista es considerada como el sentido más importante, pues de ella depende el aprendizaje y la comprensión del mundo circundante (429 a) [...]. Los ojos esféricos como los planetas, son el puente entre el macrocosmos y el microcosmos, que comunica a través de lo que Quevedo llama *círculos breves de la vista*» (vv. 48-49) (*op. cit.*, págs. 100-101).

⁶⁹ E. Lledó, *Imágenes y palabras*, Taurus, Madrid, 2017, pág. 22.

nueva, «se segmenta del universo metafórico en el que el mirar —sorprendido o no— se convierte en una forma de saber»⁷⁰.

⁷⁰ Todo lo cual lo desarrolla el mismo Lledó en su esencial ensayo «Palabras e imágenes», págs. 139-236. El asunto cuenta con un elenco de importantes aportaciones, entre los que destaco: L. Paquet, *Platón. La méditation du regard*, Brill Academic Pub., Leiden, 1997; G. Simon, *Le regard, l' être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Éditions du Seuil, París, 1988; L. Napolitano, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Laterza, Roma-Bari, 1994; y U. Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Turín, 2004.