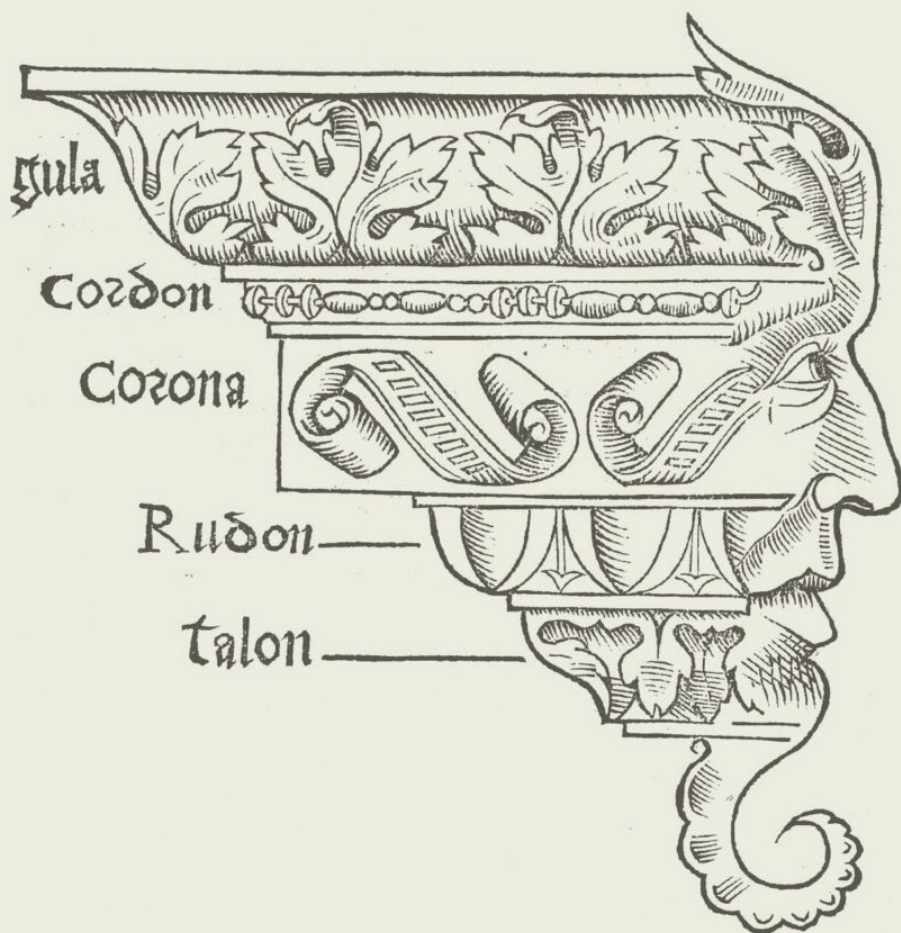


CLÁSICOS HISPÁNICOS

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, FELICE GAMBIN,
ADRIÁN J. SÁEZ (EDS.)

TRAZAS Y ESTRUCTURAS DEL INGENIO

Arquitectura y literatura en las letras del Siglo de Oro



IBEROAMERICANA — VERVUERT

Trazas y estructuras del ingenio

Arquitectura y literatura
en las letras del Siglo de Oro

CLÁSICOS HISPÁNICOS

Nueva época, n.º 46

Clásicos Hispánicos reúne monografías, colecciones de estudios y ediciones críticas de textos hispánicos desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

Particularmente, las ediciones críticas se proponen rescatar autores menos conocidos de nuestra historia literaria, autores cuyas obras no se hayan editado modernamente, bien porque continúen en manuscritos o porque no se hayan vuelto a imprimir desde su primera aparición. Asimismo, la colección da cabida a nuevas ediciones de autores clásicos y a estudios monográficos o colectivos sobre sus obras.

La colección no pretende especializarse en autores de una época concreta de la historia literaria. Su contenido temático es igualmente vario, pues abarca desde la literatura propiamente dicha —lírica, narrativa, teatro— a tratados de diferentes materias que hayan tenido relevancia y no tengan edición moderna, o cuya edición necesite actualización. En cuanto a la procedencia geográfica, el ámbito «hispánico» comprende no solo los textos producidos en España, sino también los escritos y publicados en América.

Directores:

Abraham Madroñal (Université de Genève / CSIC, Madrid)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Consejo científico:

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Anne Cayuela (Université de Grenoble)

Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela)

Teresa Ferrer (Universidad de Valencia)

Robert Folger (Universität Heidelberg)

Jaume Garau (Universitat dels Illes Balears)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva)

Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari)

Victoria Pineda (Universidad de Extremadura)

Yolanda Rodríguez Pérez (Universiteit van Amsterdam)

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Alexander Samson (University College London)

Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)

María José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona)

Trazas y estructuras del ingenio

Arquitectura y literatura
en las letras del Siglo de Oro

Antonio Sánchez Jiménez
Felice Gambin
Adrián J. Sáez
(eds.)



Iberoamericana – Vervuert

Madrid – Frankfurt
2026

La publicación de este volumen ha sido posible gracias a la financiación recibida por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), en el programa Open Access Books (10BP-2_241868).



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2026

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2026

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783693560310>

ISBN 978-84-9192-602-3 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-69356-030-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-69356-031-0 (PDF)

ISBN 978-3-69356-032-7 (EPUB)

Depósito Legal: M-19880-2026

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

Imagen de cubierta: Diego de Sagredo: *Medidas del Romano o Vitruvio*

Este producto está hecho de material certificado FSC®

Impreso en España



ÍNDICE

I. LA CASA DE LAS LETRAS: LA ARQUITECTURA EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO <i>Antonio Sánchez Jiménez, Felice Gambin y Adrián J. Sáez</i>	9
II. CASAS ALEGÓRICAS A LA SOMBRA DEL <i>LABERINTO</i> : MEMORIA Y DOCTRINA EN LA POESÍA NARRATIVA DEL RENACIMIENTO <i>Luis Gómez Canseco</i>	19
III. ESCULTURA INTERIOR Y TEMPLOS IDEALIZADOS EN LA POESÍA DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA <i>J. Ignacio Díez</i>	35
IV. «LEER UNA CASA»: FUNCIONES DEL ESPACIO DOMÉSTICO Y MODELOS DE INTIMIDAD EN ALGUNAS NOVELAS CORTAS CERVANTINAS <i>Flavia Gherardi</i>	51
V. EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL EN LA POESÍA DE FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA <i>Ignacio García Aguilar</i>	69
VI. EL VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO DE LOPE DE VEGA: RAZONES Y FUENTES DE UNA FURIA LÉXICA <i>Antonio Sánchez Jiménez</i>	87
VII. RUINAS Y RETÓRICA DE LA DERROTA EN EL CERVANTES DE SENECTUD: DE LA GOLETA A TROYA (<i>DON QUIJOTE</i> I, 40; II, 66) <i>Clea Gerber</i>	109
VIII. EL TÚMULO Y LA RUINA: APUNTES SOBRE LA CONSCIENCIA ARQUITECTÓNICA EN LA POESÍA FUNERARIA DEL SIGLO XVII <i>Cipriano López Lorenzo</i>	121

IX. «LOS EDIFICIOS TIENEN SU FUNDAMENTO EN LAS PRIMERAS PIEDRAS»: EL OBELISCO ENTRE LA ÉTICA Y LA POLÍTICA.....	143
<i>Emilio Blanco</i>	
X. DESCRIPCIÓN Y ENCOMIO DE FÁBRICAS RELIGIOSAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN A UN GÉNERO BARROCO.....	159
<i>Alberto Fadón Duarte</i>	
XI. «APACIBLE TEATRO»: EL PALACIO DE HERSHOLME EN LAS <i>SELVAS DÁNICAS</i> DEL CONDE DE REBOLLEDO.....	177
<i>Adrián J. Sáez</i>	
XII. LA GRAN FÁBRICA LITERARIA DE <i>LA TORRE DE BABILONIA</i> DE ANTONIO ENRÍ- QUEZ GÓMEZ.....	191
<i>Felice Gambin</i>	
XIII. EL SUJETO ANTE EL ARTIFICIO EN LA POESÍA DEL SIGLO XVII. ARQUITECTURA Y EXTROSPECCIÓN	205
<i>Pedro Ruiz Pérez</i>	
XIV. OBRAS CITADAS.....	229
XV. SOBRE LOS AUTORES	257

I. LA CASA DE LAS LETRAS: LA ARQUITECTURA EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

FELICE GAMBIN
Università di Verona

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Por influencia ovidiana o por inercia medieval, los escritores áureos mostraron una notable inclinación a describir casas alegóricas (la morada del Sueño, la casa de los Celos, la casa de la Envidia¹), particularmente cuando su afán simbólico se mezclaba con otras dos aficiones tan propias de la época como son el gusto por lo maravilloso y la debilidad por lo suntuario cortesano. Podríamos señalar estas arquitecturas en los libros de caballerías (Neri, 2007), pero también están muy presentes en otros géneros, como el pastoril. Así, en *La Diana* (1558 o 1559) la sabia Felicia no solamente administra el agua que criticó Cervantes (2015: I, 6, 92), sino que conduce a los pastores a un hermoso palacio que Montemayor describe en etapas. Primero, los protagonistas llegan al claro de un bosque desde donde lo divisan, lo que da pie a una descripción inicial y a la aparición de una serie de personajes nuevos:

Mas no hubieron andado mucho cuando llegaron a un espeso bosque y tan lleno de silvestres y espesos árboles, que a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar

¹ Lope la describe con fruición en el *Isidro* (2010: II, 371-445). Precisamente sobre la casa de la Envidia, sus fuentes y su transmisión, versa el artículo de Gómez Canseco, en este volumen.

de perderse en él. Ellas iban delante por una muy angusta senda, por donde no podían ir dos personas juntas, y habiendo ido cuanto media legua por la espesura del bosque salieron a un muy grande y espacioso llano en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda. En medio dél parecía una gran casa de tan altos y soberbios edificios que ponían gran contentamiento a los que los miraban, porque los chapiteles, que por encima de los árboles sobrepujaban, daban de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo cristal. Antes que al gran palacio llegasen vieron salir dél muchas ninfas de tan gran hermosura que sería imposible podello decir. Todas venían vestidas de telillas blancas muy delicadas, tejidas con plata y oro sotilísimamente, sus guirnalda de flores sobre los dorados cabellos, que sueltos traían. Detrás dellas venía una dueña que, según la gravedad y arte de su persona, parecía mujer de grandísimo respeto, vestida de raso negro, arrimada a una ninfa muy más hermosa que todas (2025: 161-162).

Obviamente, esa grave y venerable dueña es la sabia Felicia, quien tras unos cortesanos saludos les conduce ante el «suntuoso palacio»

delante del cual estaba una gran plaza cercada de altos acipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaza era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de jedrez. En medio della había una fuente de mármol jaspeado sobre cuatro muy grandes leones de bronce. En medio de la fuente estaba una columna de jaspe, sobre la cual cuatro ninfas de mármol blanco tenían sus asientos; los brazos tenían alzados en alto y en las manos sendos vasos, hechos a la romana, de los cuales, por unas bocas de leones que en ellos había, echaban agua. La portada del palacio era de mármol serrado, con todas las basas y chapiteles de las columnas dorados, y asimismo las vestiduras de las imágenes que en ello había. Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes. Eran todas las ventanas cada una de dos arcos, las cerraduras y clavazón de plata, todas las puertas de cedro. La casa era cuadrada y a cada cantón había una muy alta y artificiosa torre (2025: 164).

Los personajes admiran la «extraña hechura» del edificio («que más parecía obra de naturaleza que de arte ni aun industria humana») y leen un cartel que anuncia que están ante el templo de Diana, al que solo pueden entrar los castos (2025: 164-165). El anuncio les intimida, por lo que lo evitan por el momento. Dentro de los aposentos de Felicia, los protagonistas siguen admirando interiores lujosos y hermosísima arquitectura, que llega a su paroxismo cuando se aprestan a entrar por fin al templo de Diana, que Montemayor describe con lujo de detalles y tecnicismos arquitectónicos:

Pues tomando Polidora y Cintia en medio a Felismena y las otras ninfas a los pastores y pastoras, que por su discreción eran dellas muy estimados, se salieron en un gran patio, cuyos arcos y columnas eran de mármol jaspeado, y las basas y

chapiteles de alabastro con muchos follajes a la romana, dorados en algunas partes. Todas las paredes eran labradas de obra mosaica, las columnas estaban asentadas sobre leones, onzas, tigres de arambre, y tan al vivo que parecía que querían arremeter a los que allí entraban (2025: 173).

En su *Arcadia* (1598), Lope imitó esta idea de un palacio alegórico con impresionantes detalles suntuarios: el palacio de las Artes Liberales, donde el Fénix resuelve la trama y eleva materia y estilo mediante espectaculares descripciones arquitectónicas. Concretamente, en el libro final de la *Arcadia* los personajes lopescos conducen al desesperado y enloquecido Anfriso a visitar a la maga Polinesta, quien a su vez les muestra y explica los palacios de las Artes Liberales y la Poesía:

Polinesta llevó a Anfriso a su escondido estudio. El cual, como si hubiera bebido en las famosas fuentes de Beocia que la una da memoria y la otra la quita, así estaba divertido y suspenso. Desnudole la sabia aquellos antiguos vestidos, como entre dos piedras lo suelen hacer las culebras, y, puesta en su lugar una blanca y resplandeciente túnica, sacó a los dos pastores por una pequeña puerta que al fin de la espaciosa cueva estaba. Por la cual salieron a un verde llano donde la maestra naturaleza parece que quiso mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa variedad de sus esmaltes. Corrían por la menuda hierba arroyos libres que en la capa verde de aquel campo servían de guarniciones de plata y entre alhelfes, retamas, junquillos, maravillas y jaramagos resplandecían. Estaba enfrente un hermoso palacio, cuyo lienzo afrentaba las medidas y proporciones del famoso Vitruvio, los templos de Diana y Apolo y toda la arquitectura y estatuaría antigua y moderna. En lo que a la primera vista se ofrecía, pudiera ser juzgado por la tabla del filósofo Cebetes (2012: 616-617).

Este afán alegórico-arquitectónico que hemos visto ejemplificado en los libros de pastores no es sino una de las formas del gusto por la arquitectura en la literatura del momento. Su importancia es tal que Frederick A. de Armas ha dedicado a los usos de la arquitectura en Cervantes todo un libro donde no solo sostiene que el alcalaíno se interesó en este arte y leyó tratados al respecto, sino también que lo usó para apuntalar la *dispositio* de sus novelas y contribuir a transmitir las emociones que contiene (2022: 5).

Como ocurre con el caso de la pintura (Sánchez Jiménez, 2011; Sáez, 2015), la arquitectura fue un arte esencial en la España del Siglo de Oro (Cámara Muñoz, 1990): interesó a los escritores áureos y alimentó sus obras, llenándolas de la elegancia cortesana a que hemos hecho alusión, pero también de cierta aura clasicista evidente en la mención a Vitrubio de la *Arcadia*², o en la descripción de

² Sobre los tratados arquitectónicos en el Renacimiento, véase Fiore (2024).

templos y órdenes clásicos en los pasajes arriba citados. Además, la arquitectura solía usarse como metáfora para referirse a la estructura de la obra, e incluso estaba íntimamente relacionada con otra de las partes de la retórica, la *memoria*, pues uno de los métodos más comunes para la memoria artificial consistía en imaginar espacios arquitectónicos y poblarlos de imágenes llamativas (Yates, 1966: 5; 10). Ya fuera como muestra de cortesanía o como alarde de erudición humanista, como material para descripciones o asunto para alegorías, como andamiaje para la *dispositio* o para la *memoria*, como arquitectura moderna o ruina antigua, la arquitectura resulta esencial en las letras áureas.

Este libro da fe de algunos de estos usos, trazando un recorrido que examina la forma y función de las descripciones arquitectónicas en las letras del Renacimiento y el Barroco, con el fin de delinear, además, cómo evolucionó el tema arquitectónico y cómo se relaciona con la poética respectiva de los siglos XVI y XVII. Por ello, hemos dedicado un capítulo del libro a examinar la transición entre el siglo XV y el XVI, dos a estudiar los motivos de la menor presencia de descripciones arquitectónicas en los textos del quinientos (uno sobre lírica y otro sobre prosa de ficción) y uno a examinar los usos políticos de la arquitectura en la lírica del XVI. A continuación, seis trabajos se centran en el afán arquitectónico del XVII, y concretamente en la literatura descriptiva y «extrospección» (*vide infra*) que caracteriza el espíritu barroco, al menos en lo respectivo a la lírica. Al respecto, hemos decidido examinar aspectos tan importantes de la literatura del XVII como las ruinas, las antigüedades, la descripción de palacios y jardines, los templos o la poesía funeral, y estudiar además el modelo retórico de *copia* que se asocia con la *descriptio*. Tras este recorrido por autores tan importantes como Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Saavedra Fajardo y otros, cerramos el volumen con un capítulo de reflexión que recoge muchos de los problemas planteados a lo largo del libro. Entre ellos destaca uno que pone de relieve la importancia de la arquitectura como tema de la literatura áurea, y particularmente de la lírica barroca: el avance progresivo de la *descriptio*, en nuestro caso centrada en una construcción arquitectónica.

Tras esta introducción, el capítulo II examina un aspecto tan central en la temática arquitectónica como son las arriba aludidas alegorías. Las estudia Luis Gómez Canseco en «Casas alegóricas a la sombra del *Laberinto*: memoria y doctrina en la poesía narrativa del Renacimiento», que se centra en la poesía narrativa de los siglos XV y XVI para analizar la fecunda tradición de las casas alegóricas. Esta, partiendo de las *Metamorfosis* (casas de la Envidia y de la Fama, en los libros II y XII, respectivamente), se convirtió en casi un *leitmotiv* imprescindible en la poesía épica castellana, al menos desde que fue recogida y difundida en nuestro país por Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna*. Gómez Canseco traza el recorrido de esta tradición, demostrando cómo Mena, muy

leído y comentado todavía en el siglo xvi, fue el origen de diversos pasajes con arquitecturas alegóricas de traza ovidiana que van desde diversos poemas en arte mayor a epopeyas de historia contemporánea como el *Carlo famoso* o el *Cortés valeroso* e, incluso, a ciertas construcciones influidas por el arte de la memoria.

Tras esta incursión en la poesía narrativa, el capítulo III se concentra en la lírica del xvi, en la que vuelven a aparecer, aunque de modo más problemático, las arquitecturas simbólicas. Se trata de «Escultura interior y templos idealizados en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza», donde J. Ignacio Díez estudia un aspecto llamativo de la obra poética del célebre escritor y diplomático granadino: que, pese a los muchos años que pasó en Italia, no diera cabida en sus versos a la descripción de elementos arquitectónicos —italianos o españoles—. Díez aborda esta cuestión fijándose en las exigencias de los cauces genéricos que cultivó el escritor, pues, en efecto, la poesía petrarquista tal y como se practicaba en el xvi se caracterizaba por lo que Díez denomina una «clamorosa ausencia de lo real» y esta fomenta la presencia de arquitecturas simbólicas e interiores, mas no reales y exteriores. En cambio, el mundo de lo concreto, y en él la arquitectura, se puede buscar en el universo de la sátira, que es donde Díez localiza algunas referencias a elementos arquitectónicos, muchas veces como metonimia del edificio que los contiene. Por otra parte, las églogas del poeta granadino dan cabida a algunas menciones de arquitectura cortesana, en particular a fuentes, mientras que otros géneros, como la epístola (aquí, teñida de sátira y elegía) o la fábula mitológica contribuyen a esta escasa cosecha. El caso es que, en general, Hurtado de Mendoza tiende a evitar la descripción de edificios grandiosos (palacios, iglesias), probablemente porque su obra es demasiado temprana para haber sucumbido al afán descriptivo de la poesía barroca que estudian otros capítulos de este volumen, pero también por otros motivos más interesantes y relacionados con su propia propuesta poética, alejada del afán de eternidad que otros poetas buscaban en la arquitectura o la escultura.

Como el trabajo de Díez, el capítulo IV estudia la arquitectura desde el punto de vista de la ausencia, aunque esta vez en el campo de la narrativa áurea. Y es que en «“Leer una casa”: funciones del espacio doméstico y modelos de intimidad en algunas novelas cortas cervantinas» Flavia Gherardi estudia lo que la crítica ha llamado «omisión arquitectónica» cervantina. Este término destaca cómo Cervantes puebla sus ficciones de espacios arquitectónicos, pero sin embargo rehúye describirlos con el grado de detalle y profusión de tecnicismos que es característico de los libros de pastores de Montemayor y Lope a que hicimos alusión arriba. Pese a la insistencia de los críticos, Gherardi matiza que este fenómeno está circunscrito a la historia de don Quijote y Sancho, pues en las narraciones intercaladas del *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* los edificios dejan de ser meras pinceladas para convertirse en reflejos altamente desarrollados de la psicología de los personajes. Es lo que muestra Gherardi con detallados análisis

de *El celoso extremeño*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*, en los que examina cómo las casas de Carrizales, Anselmo y Rodolfo se organizan como espacios metafóricos que cobran función simbólica e incluso proléptica, espacios que Cervantes describe con una gran sutileza concentrada, particularmente, en los verbos de percepción.

El capítulo V regresa a la lírica del xvi, esta vez para centrarse en un tema esencial para entender el papel de la descripción arquitectónica en la literatura áurea: su relación con la propaganda política. De este asunto se ocupa Ignacio García Aguilar en «El monasterio de El Escorial en la poesía de fray José de Sigüenza», trabajo dedicado no a la célebre *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, que volveremos a mencionar enseguida, sino a la poesía de fray José, y concretamente a tres sonetos que el jerónimo dedicó a describir El Escorial: dos compuestos en ocasión del Corpus Christi (uno de ellos dialogado entre el rey y el príncipe) y uno ecfrástico que describe un cuadro de la Virgen de la Leche. Contextualizando estos textos, García Aguilar pone de relieve cómo los dos primeros enmarcan su mensaje de exaltación eucarística en un ambiente festivo (la celebración del Corpus). Asimismo, invitan a la reflexión moral y a la exaltación del linaje regio, en una conexión que ya proponía el mismo edificio de El Escorial, que era tanto una especie de *speculum principis* arquitectónico como un monumento a la Monarquía. En cuanto al tercer soneto del corpus, también está rodeado de resonancias políticas, pues la Virgen de la Leche fue tema del sermón inaugural de la basílica de El Escorial, que estuvo a cargo de fray José y que escuchó muy devotamente Felipe II. En los tres poemas, en suma, García Aguilar pone de relieve la íntima relación entre arquitectura (El Escorial), literatura y política, conexión ejemplificada en el ámbito escorialense en torno a Felipe II.

En el capítulo VI volvemos a encontrar a Sigüenza, aunque esta vez como fuente de uno de los autores que con más entusiasmo se dedicó a la poesía descriptiva en nuestro Siglo de Oro: Lope de Vega. En «El vocabulario arquitectónico de Lope de Vega: razones y fuentes de una furia léxica», Antonio Sánchez Jiménez estudia cómo usó y dónde adquirió Lope su vocabulario arquitectónico. Se trata de un tema esencial para entender la obra del Fénix, porque la arquitectura fue uno de los campos que más alimentaron su «furia léxica» y su «poética de la lista»: un afán descriptivo apoyado en la precisión léxica y en las listas de vocablos, muchas veces técnicos. El trabajo parte de unos versos sobre la Jerusalén celeste en la *Jerusalén conquistada* y en *Barlaán y Josafat* para indagar en el vocabulario lopesco. Examinando no solo las dos obras señaladas, sino una serie de poemas cultos y otras comedias, Sánchez Jiménez concluye que el vocabulario del Fénix era amplio y preciso, como muestran los tecnicismos arquitectónicos que emplea. Además, sostiene que Lope lo desplegó a lo largo de toda su carrera, y en todo tipo de campos semánticos, en una variedad que, más

que su interés por un tema determinado, pone de relieve su amor por la enumeración de tecnicismos y la poética de la lista. Estas listas enumeraban palabras relativamente abstrusas con el fin de mostrar erudición y capacidad léxica, pero también virtuosismo poético, por lo difícil que resulta combinarlas en los versos. Quizás esto explique que aparezcan con menos frecuencia en comedias, aunque el respeto al decoro es fundamental también en este caso, pues Lope usó las enumeraciones de tecnicismos para subir el estro. Para los arquitectónicos, Lope acudió a una curiosa fuente para documentarse: la *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo* del padre Sigüenza.

A partir de Lope, el volumen se adentra en la literatura del Barroco, con un énfasis particular en la *descriptio*. Este alimenta un tema tan importante en la conciencia humanista y en la literatura barroca como es la ruina, que convoca la atención de dos de los capítulos: los que han redactado Clea Gerber y Cipriano López Lorenzo. En el capítulo VII, «Ruinas y retórica de la derrota en el Cervantes de senectud: de la Goleta a Troya en el *Quijote*» (*Don Quijote* I, 40; II, 66), Gerber examina un célebre pasaje del *Quijote* de 1615 (la reflexión de don Quijote al pasar por el lugar de su derrota, en II, 64), para estudiar la retórica de la derrota en las dos partes del *Quijote* cervantino. Concretamente, Gerber muestra cómo Cervantes emplea el tema de la ruina para construir esa retórica de la derrota, cómo este estilo y temática se conecta con el célebre soneto XXXIII de Garcilaso, y cómo el alcalaíno utiliza este subtexto para reflexionar sobre la relación entre armas y letras, esto es, sobre las maneras de alcanzar la fama. Además, Gerber examina cómo estos temas fueron evolucionando a lo largo de la carrera cervantina, hasta constituirse en rasgos propios de su estilo de senectud. De este modo, el capítulo estudia un modo particular de *descriptio* arquitectónica, la literatura de ruinas, poniendo de relieve la relación entre dos de los autores más importantes del Siglo de Oro: Garcilaso de la Vega y Cervantes.

En cuanto al capítulo VIII («El túmulo y la ruina: apuntes sobre la conciencia arquitectónica en la poesía funeraria del siglo XVII»), en él López Lorenzo estudia el túmulo, un tema que pone de relieve una tendencia propia de la lírica barroca, que se relaciona íntimamente con el papel que en ella desempeñó la arquitectura. En efecto, las descripciones de túmulos son un fenómeno característico de la poesía funeral del XVII español, pues en ellas la *descriptio* arquitectónica desplaza el elemento elegíaco, que solía tenerse como esencial en los poemas fúnebres. Concretamente, López Lorenzo se fija en cómo influyó en los poetas barrocos la conciencia de que sus versos pasarían a formar parte de un programa iconográfico muy preciso (el del libro de exequias), esa especie de *tombeau* literario que López Lorenzo define como «lienzo de palabras». Como ocurre con el trabajo de Blanco, abajo (capítulo IX), López Lorenzo dedica parte de sus esfuerzos a definir con exactitud el elemento arquitectónico en cuestión, en este caso un cenotafio efímero, pero sobre todo examina diversos casos de

retórica funeral. Esto le lleva a considerar textos señeros de Cervantes, Góngora y Quevedo antes de estudiar cómo el afán ecfrástico por describir el túmulo llega a fagocitar el poema en diversos textos del siglo XVII, que presentan plenamente lo que López Lorenzo bautiza como «poética tumular».

El capítulo IX también se ocupa de un elemento arquitectónico asociado, como la ruina, a la Antigüedad, y a menudo presente en reflexiones políticas como las de los sonetos que analizara García Aguilar (capítulo V). Seguimos, pues, inmersos en el afán clasicista que dominó gran parte de nuestra literatura áurea y del que ahora da fe el trabajo de Emilio Blanco, «“Los edificios tienen su fundamento en las primeras piedras”: el obelisco, entre la ética y la política». En él, Blanco examina cómo se usó el obelisco en diversos géneros literarios del momento: tras explicar que la voz llegó a las lenguas románicas precisamente con el humanismo del siglo XV, relaciona su popularidad con un obelisco concreto, el que Sixto V hizo trasladar en 1586 desde la antigua iglesia de San Pedro hasta su localización actual, en la plaza del Vaticano. La fama de este obelisco en particular y de los obeliscos en general se difundió por toda Europa a partir de las obras que celebraban el evento y permitieron que la iconografía del obelisco fuera una de las más populares en la literatura emblemática del XVII. Blanco estudia este corpus centrándose particularmente en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, tras examinar en detalle su desarrollo en algunos intelectuales clave del Barroco como el jesuita austriaco Athanasius Kircher.

El capítulo X permanece en el mundo de la *descriptio* barroca, pero esta vez se centra no en listas de tecnicismos, ruinas, túmulos u obeliscos, sino en templos. En «Descripción y encomio de fábricas religiosas en la poesía española: aproximación a un género barroco», Alberto Fadón Duarte analiza un corpus que solo recientemente ha llamado la atención de los estudiosos: la poesía epidíctica de énfasis descriptivo. Cuando se fija en palacios, jardines o villas campestres, esta literatura tan típicamente barroca es conocida porque incluye algunos poemas célebres, como puedan ser la influyente «Descripción de Aranjuez» de Lupercio Leonardo de Argensola, los poemas descriptivos que Lope dedicó a posesiones del duque de Alba y del duque de Braganza («Descripción del Abadía» y «Descripción de la Tapada») o algunos textos de Quevedo («Describe una recreación y casa de campo»). Sin embargo, mucho menos difundida está la faceta que examina Fadón: las descripciones de edificios religiosos. Para mostrar su importancia, Fadón comienza analizando sus precedentes clásicos y otras muestras semejantes en la Europa del momento, lo que le lleva a ofrecer un corpus inicial que luego analiza en detalle según criterios temáticos y retóricos. Entre estos, encontraremos algunos tópicos muy difundidos en la literatura del momento, como es la comparación del edificio en cuestión con el templo de Salomón.

El capítulo XI trabaja un tema esencial para entender el afán descriptivo de la lírica barroca: la recientemente mencionada poesía de villas. En «Apacible

teatro”: el palacio de Hersholme en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo», Adrián J. Sáez examina uno de los ejemplos más señeros de poesía de villa en castellano: la descripción del palacio de Hersholme, al norte de Copenhague, que el conde de Rebolledo incluyó en sus *Selvas dánicas*. Sáez contextualiza el poema en la embajada de Rebolledo en la corte de Sofía Amalia de Dinamarca y Noruega, esposa de Federico III, analizando otros poemas de los *Ocios* donde Rebolledo describe su vida en Hersholme, amén de las propias *Silvas dánicas*, en las que descubrimos cómo el interés de Rebolledo se concentra en muy diversos aspectos del Hersholme, incluyendo sus jardines y las esculturas y pinturas que contiene, y cómo estos detalles suntuarios dan pie para muy diversas reflexiones de orden moral y de filosofía natural.

El capítulo XII conecta en parte con los demás dedicados a arquitecturas imaginarias (las casas ovidianas, la Jerusalén celeste), pues en él Felice Gambin examina cómo, desde los márgenes sociales, cronológicos y geográficos de nuestro corpus, el converso Antonio Enríquez Gómez usó en sus obras el motivo de la torre de Babilonia. En «La gran fábrica literaria de *La torre de Babilonia* de Antonio Enríquez Gómez» Gambin persigue el tema a lo largo de la obra del conquense, desde su comedia *Las soberbias de Nembrot* hasta *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, la *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* y el *Sansón Nazareno*, pasando por las *Academias morales de las musas*. En ellas, Enríquez Gómez representa diversas estructuras arquitectónicas, y entre ellas la torre babilónica, para simbolizar la vanidad de las cosas humanas, aunque en la *Inquisición* funciona concretamente además como alegoría del Santo Oficio. Además, Gambin dedica atención especial a *La torre de Babilonia*, donde Enríquez Gómez construye su torre alegórica con múltiples agudezas referencias a escritores españoles del Siglo de Oro, entre los que destaca Quevedo, cuyo *Sueño de la muerte* admira particularmente.

Por último, el libro lo corona el capítulo XIII, un trabajo que reflexiona sobre la poética del Renacimiento y el Barroco partiendo del estudio de la descripción arquitectónica en la poesía del xvii. Concretamente, en «El sujeto ante el artificio en la poesía del siglo xvii. Arquitectura y extrospección», Pedro Ruiz Pérez pone de relieve cómo la lírica pasó de un difícil ajuste con el modelo mimético que impuso el aristotelismo, en el siglo xvi, al ideal de la centuria siguiente. En particular, el discurso lírico dominante en el xvi era el petrarquista, orientado al mundo interior, mientras que el que se impone en el xvii apunta al externo, como hacía también por esos años la revolución científica. De este modo, la poesía de estos dos siglos se debate entre la introspección del quinientos y la «extrospección» del seiscientos, lo que, aplicado a la presencia de elementos arquitectónicos en la lírica, se traduce en un convertir la arquitectura en símbolos (interiorización del objeto), más quinientista, o en un llevar la visión lírica al elemento externo (proyección del sujeto), más seicentista. Esta tensión

fundamental entre ensimismamiento y apertura al mundo es lo que explora el capítulo, analizando en detalle un soneto de Lugo y Dávila que usa la metáfora del pintor como arquitecto y, además, pone de relieve cómo el énfasis barroco en el artificio favorece la «imaginación arquitectónica», lo que nos lleva desde el consabido poema de Lugo y Dávila a toda la estética del Barroco, incluida la gongorina, o tal vez incluso encabezada por ella.

II. CASAS ALEGÓRICAS A LA SOMBRA DEL *LABERINTO*: MEMORIA Y DOCTRINA EN LA POESÍA NARRATIVA DEL RENACIMIENTO

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Con el *Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena planteó una propuesta literaria que marcaría la deriva de la poesía narrativa en Castilla para los años siguientes y hasta bien entrado el siglo xvi. Tras haber descartado modelos previos como los cantares de gesta o los cursos rimados del mester de clerecía, optó por seguir la pauta de la poesía heroica latina, con Virgilio y Lucano como principales referentes. A ellos sumaría también la singularísima invención de Dante con su *Comedia*. Del enorme impacto que tuvo son buena muestra los diecisiete manuscritos del siglo xv en los que nos ha llegado y las veintiuna ediciones que se estamparon entre 1486, fecha de la *princeps* salmantina, y 1582, cuando Francisco Sánchez de las Brozas publicara *Las obras del famoso poeta Juan de Mena* con comentario¹. Quedaban en medio las conocidísimas glosas que preparó Hernán Núñez, el Comendador Griego, para *Las trescientas*, impresas por primera vez en 1499 y que, con una nueva versión de 1505, acompañaron inseparablemente al texto de Mena entre los lectores de la época².

¹ *Las obras del famoso poeta Juan de Mena nuevamente corregidas y declaradas por el maestro Francisco Sánchez*, Salamanca, Lucas de Junta, 1582.

² *Las CCC de Juan de Mena*, Sevilla, Joannes Pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas, 1499 y *Las ccc del famosissimo poeta Juan de Mena con glosa*, Granada, Juan Varela de Salamanca, 1505.

Además de la métrica, la lengua cultista y latinizada, la atención a la realidad política contemporánea y la intención didáctica o moral³, uno de los elementos decisivos para ese impacto entre lectores e imitadores correspondía a la alegoría que aparece en el núcleo del poema. En un viaje soñado o imaginario, el poeta refiere la visión a la que asiste a través de los diversos círculos de una imaginaria Casa de la Fortuna. De hecho, la trama se inicia en verdad cuando ese Mena ficticio solicita a la diosa pagana y arbitraria que se la revele:

Pues ya por que vea la tu sinmedida,
la casa me muestra do anda tu rueda,
por que de vista decir cierto pueda
el modo en que tractas a la nuestra vida (2023: vv. 93-96).

Para recorrer la casa, que se dice «cercada de nítido muro» (2023: v. 114), comparece la Providencia, en que es descrita como una bellísima doncella y a la que el poeta se dirige ahora, solicitándole que ejerza para él de guía: «suplico tú seas la mi guíadora / en esta gran casa que aquí nos parecse» (2023: vv. 195-196). Con su nueva compañera, se adentran entonces en la Casa:

Vi más contra mí venir al encuentro
bestias e gentes de estrañas maneras,
mostruos e formas fengidas e veras,
cuando delante en la casa más entro (2023: vv. 269-272).

Contemplan primero el orbe terrestre y luego las tres ruedas del tiempo pasado, presente y futuro con sus correspondientes círculos. En esos círculos, que corresponden a siete planetas, pueden ver a personajes mitológicos e históricos, antiguos y contemporáneos, muertos o vivos que simbolizan y representan diversas virtudes o vicios. De este modo, la Casa de la Fortuna termina convirtiéndose para los lectores en una galería de casos ejemplares.

Es más que posible que, a la hora de idear ese edificio alegórico, Mena se inspirara en Ovidio, en cuyas *Metamorfosis* nos encontramos con dos casas parejas. En el libro II, Palas visita la Casa de la Envidia:

Protinus Invidiae nigro squalentia tabo
tectae petit: domus est imis in vallibus huius
abditae (II, 760-762)⁴.

³ Cfr. Baik (2007: 318).

⁴ 'De inmediato se dirige a la morada, mugrienta de negro pus, / de la Envidia: está la casa de esta oculta en el hondón / de un valle' (Ovidio, 1998: 115).

Más adelante, en el libro XII, se describe la Casa de la Fama, apartada del mundo, ubicada a una gran altura y dividida en numerosas estancias:

Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi;
unde quod est usquam, quamvis regionibus absit,
inspicitur, penetratque cava vox omnis ad aures:
Fama tenet summaque domum sibi legit in arce,
innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis (XII, 39-45)⁵.

En ambos pasajes Ovidio uso de los vocablos *tectum*, en el sentido de ‘morada’, y *domus*, como ‘casa’, de donde surge la voz elegida por Mena para su *Laberinto*. Así lo explicaba Hernán Núñez respecto al primer verso donde la voz aparece: «*La casa me muestra do anda tu rueda*: Muéstrame dónde es tu habitación y morada, por que veyendo yo cómo allí tratas los estados y condiciones de los humanos lo sepa mejor relatar» (2015: 229). Aludía el Comendador a la primera acepción de *casa*, pero Mena era sin duda consciente de la polisemia que la palabra conllevaba y que le daba una mayor fuerza poética. El término tiene también otros significados que funcionan de modo complementario en el discurso del *Laberinto*: la suma de propiedades, territorios y vasallos que poseía un señor; las divisiones de un espacio o una construcción; y cada una de las partes de la bóveda celeste, acepción que cuadraba como anillo al dedo en el diseño astrológico de la Casa de la Fortuna y sus siete planetas.

LA HERENCIA DEL *LABERINTO*

La idea arraigó casi de inmediato en el imaginario de los poetas hispánicos, y cabe trazar un recorrido, que, si no exhaustivo, resulta suficiente para marcar los hitos de la trayectoria que siguió el motivo en la poesía narrativa del Renacimiento⁶. Ese itinerario comienza con un poeta inmediatamente posterior a Juan de Mena, el sevillano Pero Guillén de Segovia (1413-*ca.* 1475), próximo al cír-

⁵ ‘Hay un lugar en medio del mundo, entre la tierra, el mar / y las regiones celestes, los confines del triple universo, / desde donde se divisa lo que hay en cualquier sitio, / por alejado que esté del lugar, y donde todo sonido llega / a oídos ávidos. Lo habita la Fama y en la cumbre más alta / escogió su residencia; dotó a su casa de innumerables accesos / y de mil huecos, y no cerró los umbrales con puertas’ (Ovidio, 1998: 354).

⁶ Dejo al margen otras construcciones, como castillos, fortalezas, palacios o templos alegóricos, de similar raigambre, como la de Diego Gómez Manrique en *El planto de las virtudes y poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza* (1989: 388), que se reiteran de diverso modo en la poesía hispánica hasta el siglo XVII.

culo de Gómez Manrique, al que Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, acogió en su corte como contador⁷. A este prelado dirigió su *Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Sevilla, contador del muy magnífico señor don Alonso Carrillo, dirigida y diferida a su señoría*, donde sigue de cerca la pauta del *Laberinto de Fortuna* tanto en la estructura, personajes como voces, versos e ideas concretas. En este caso, el recorrido alegórico lo protagoniza el Entendimiento, que, encarnado en un niño, afronta el ascenso a una escarpada y peligrosa cumbre conocida como «Monte de la sabiduría». En su camino accede a siete casas habitadas por siete doncellas, que representan a las siete artes liberales del *trivium* y el *quadri-vium*. El primero de esos encuentros corresponde a la Gramática:

COMIENZA LA PRIMERA CASA DE LA GRAMÁTICA

Entró en una casa de antiguo edificio,
sotil, bien obrada, de obra muy bella,
do vido sentada honesta doncella,
maestra y señora daquel arteficio,
la qual parecía tener por oficio
mostrarnos la fabla y el recto escribir,
por quien nuestra vida podamos seguir
las sacras virtudes redradas del vicio.

DECLARA LOS INSTRUMENTOS DE LA GRAMÁTICA

Aquesta tenía en su mano diestra
su arte y dotrina escrito por mote,
una palmatoria pendiente un azote
tenía en la otra su mano siniestra.
Maguer fuese virgen, es ama y maestra
los jóvenes cría con su dulce leche
y face quel hombre los vicios deseche
con estos principios que sabe y nos muestra
(Guillén de Segovia, 1989: 353).

El esquema narrativo del avance del entendimiento a través de esas siete casas resulta siempre idéntico: se describe la figura alegórica de la doncella que simboliza la disciplina, la joven descubre al niño sus conocimientos y le instruye, para luego manifestar el planeta que concierne a cada casa: a la Gramática, la Luna; Mercurio a la Lógica; a la Retórica, Venus; a la Aritmética, el Sol; a la Geometría, Marte; a la Música, Júpiter; y, en fin, Saturno a la Astrología. A con-

⁷ En torno a Pero Guillén de Segovia, véase Casas Homs (1962), Benito Ruano (1968), Moreno (1985 y 1989) y Domenech Mira (1986).

tinuación se hace relación de los personajes antiguos y presentes que, por vicio o virtud, lo representan, dando lugar en la primera de las casas a un elogio expreso de los Reyes Católicos y del mecenas: «Como vido a la muy ilustre princesa doña Isabel», «El muy serenísimo príncipe don Fernando de Aragón su marido» y «El muy magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo». Una vez terminada la instrucción, la doncella titular de cada Casa advierte al Entendimiento para que recuerde lo aprendido y lo remite finalmente al arzobispo don Alonso:

*COMO SE DESPIDIÓ EL ENTENDIMIENTO DE LA GRAMÁTICA
Y EL QUE LE DIO PARA QUE NO OLVIDASE LO QUE LE MOSTRÓ*

El niño contento pidiole licencia,
queriendo en el monte más alto subir;
respóndele ella: «Pues quieres partir,
escucha mi fabla con grand diligencia.
Si caso será por inadvertencia
que pueda mi arte fuir tu memoria,
tú lleva remedio por cosa notoria
con que te socorras en tu negligencia.

COMO LO REMITIÓ AL SEÑOR ARZOBISPO

Aquel ques señoero celante justicia,
aquel ques agora primado d'España,
aquel que sostuvo en esta montaña
honestos trabajos con justa codicia
refizo esta casa en su puericia,
sacando las piedras fondón del abismo,
aquel, si lo buscas, por su silogismo
podrá mis efectos traerte a noticia»
(Guillén de Segovia, 1989: 356-357).

El Entendimiento alcanza entonces la cumbre en su ascensión y llega a un territorio extraordinariamente hermoso, que se idéntica como el Paraíso terrenal: «Con rayos vesivos y piramidales / el niño mirando aquel cercuyo, / entró en una huerta de gozo infinito / que non es fallada de hombres mortales». En el centro, encontrará un laurel, como árbol del conocimiento verdadero y señal de su triunfo: «en medio la huerta un árbol florece / que tiene las ramas de firme creencia, / el tronco y raíz de suma sapiencia / engendra tal fruto que nunca fallesce»; y a su alrededor comparecen otras siete doncellas que personifican las virtudes cardinales: «Vio siete vultos de claras doncellas / en ángulos nuevos d'aquella verdura» (1989: 386-387). Como apuntara John G. Cummins, la ale-

goría de Guillén no pasa de ser «un *Laberinto de Fortuna* escrito una generación más tarde» (2008: 34). Cabe incluso afirmar que la *Obra compuesta* del contador Guillén significa un paso atrás frente a la modernidad de Juan de Mena, que nos retrotrae hacia una invención pareja a Gonzalo de Berceo, que también se adentraba como peregrino en el huerto alegórico de los *Milagros de Nuestra Señora*, o al bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión deleitable*, que cabe señalar como fuente principal para la *Obra compuesta*.

El hijo de Pero Guillén, Diego Guillén de Ávila (ca. 1450-ca. 1510), siguió la estela de su padre tanto en la vena poética como en el servicio de los Carrillo, y lo hizo sirviéndose del mismo mecanismo alegórico en el *Panegírico compuesto por Diego Guillén de Ávila en alabanza de la más cathólica princesa y mas gloriosa reyna de todas las reynas, la Reyna doña Isabel, nuestra señora que santa gloria aya et a su alteza dirigida*, estampado en 1509⁸. El poema sigue de cerca la falsilla establecida por el padre y, más allá, por Juan de Mena, incluso en la dimensión política que Guillén de Ávila quiso darle y hasta en la defensa de la memoria de don Álvaro de Luna, con quien el arzobispo Carrillo estaba vinculado familiar y políticamente⁹. Pero para nuestro propósito lo pertinente es que el poeta se presenta, desde el «Argumento» inicial, como sujeto de un itinerario alegórico:

Serenísima señora: La intención mía en esta obra es loar a vuestra alteza en antigüedad de linaje por las historias pasadas; en prudencia, por gobernación de las presentes; en ventura, por prosperidad de las venideras. Para dezir esto fingió que, caminando por una selva, halló una Casa fatídica, donde están figuradas todas las estorias pasadas, presentes y futuras. E aquí hallé las tres hadas, cada una de las cuales me guía en una de estas partes (1951: fol. AIIv).

Las coplas de arte mayor amplifican la trama, pues en el poema se dice «vencido de mi fantasía» y «caminando por una floresta / tan alta y espesa que me parecía / que naturaleza la huviese compuesto» (1951: fol. AIIIr). Repentinamente se ve rodeado por un cortejo de sátiros, faunos, dríades y ninfas, y, aunque aterrado por la visión, sigue avanzando hasta llegar a un edificio:

⁸ La obra, impresa en Valladolid por Diego de Gumiel, salió junto con *Otra obra compuesta por el mismo Diego Guillén en loor del reuerendissimo señor don Alonso Carrillo, arçobispo de Toledo que haya santa gloria*, en cuyo tirulo interior se precisa: «Obra compuesta por Diego Guillén de Ávila, canónigo de Palencia, familiar del reverendissimo señor cardenal Ursino, en loor del reverendissimo señor don Alosó Carrillo, arçobispo de Toledo, que haya santa gloria, por mandado del muy reverendo y magnifico señor don Alonso Carrillo, obispo de Pamplona, su sobrino, y a su señoría dirigida» (fol. cIIIIr). En torno a esta impresión, véase Camps Perarnau (2011: 266-267); sobre Diego Guillén y su obra, Alonso (2018) y Roca Barea (2006).

⁹ Cfr. Díaz Ibáñez (2015: 139).

Ya cuánto esforçado me hallo al encuentro
 de una gran casa, sobervia, enlevada,
 la qual al vermio, después que la entro,
 estaba de arambre muy viejo chapada,
 toda esculpida, escripta y labrada
 de antiguos entalles, durables, eternos (1951: fol. AIIIv).

El poeta queda absorto ante la belleza de tales esculturas, atribuyéndolas a alguno de los grandes artistas de la Antigüedad, Apeles, Fidias, Lisipo, Leucares o Praxiteles, hasta que aprecia la presencia de tres hadas:

Del todo traspuesto en ver sus primores,
 no cato que veo tres damas hablando,
 las quales me dizen: «¿Y qué estás pensando?
 ¿No miras que yerras en graves errores?» (1951: fol. AIIIv).

De inmediato sabremos que las damas en cuestión son las tres Parcas, Átropos, Cloto y Láquesis, que sucesivamente le irán mostrando los sucesos del pasado, los del presente y los que están por venir. Nada ha cambiado respecto al modelo paterno: el tránsito de un yo por un territorio extraño y aterrador, la llegada a una casa singular y el encuentro con su dueña, que termina por instruir al poeta.

La misma pauta se mantuvo casi inalterable en la obra de Juan del Encina (*ca.* 1469-*ca.* 1529), aunque simplificada, en el poema *Triunfo de la Fama*, que sigue de cerca el modelo establecido en el *Laberinto*. De hecho, es el mismo Juan de Mena quien actúa como guía en el recorrido alegórico que se traza en la obra, tal como se apunta en su íncipit: «Y, andando en busca desta principal cabeça, allegó a la fuente Castalia, adonde bebió y vio muchos poetas beber por cobrar aliento de gran estilo, entre los quales vio a Juan de Mena, el qual le encaminó para la Casa de la Fama» (1996: 301). Allí el difunto cordobés le ofrece su socorro:

«...mas, por que escivas con más osadía,
 con mucho desseo te enciende y abrasa,
 hasta que halles la Fama y su casa,
 camina, no pares andar toda vía».
 Mostrome el camino por do caminasse,
 y dime de andar, andar y correr,
 y allá, bien a lexos, hallé una mujer (1996: 307).

La mujer, claro está, es la Fama, cuya presencia, atributos y potencias detalla Encina, dando cuenta de otra de sus principales fuentes literarias:

Entreme yo dentro por ver sus manidas,
 su torre y sus casas, sus fuertes guaridas,
 de aquella manera que Ovidio lo escribe,
 en medio del mundo adonde ella bive,
 y biven y suenan de todos las vidas (1996: 309).

Como en el quinto círculo del *Laberinto de Fortuna*, correspondiente a Marte, en el centro de esta Casa hay un trono en torno al cual están pintadas las victorias de los Reyes Católicos, que terminan con la toma de Granada y el anuncio de los triunfos reservados al príncipe Juan.

Encina retomó el esquema en su más extenso *Triunfo de Amor*, al modo de los recorridos alegóricos de la poesía amorosa de cancionero, pero sirviéndose de los mismos edificios de Mena o de los Guillén. Son cuatro las casas que ven en su itinerario: las de Libertad, Razón, Ventura y Amor:

...un día, en el mes de mayo, después que el sol se retraxo por dar lugar a la noche, contemplando en amores desseoso de saber quién más en ellos alcançar pudiesse, me dormí. Y fue mi sueño tan breve que poco lugar tuvieron mis miembros de descansar, porque el codicioso Desseo, de parte del dios Cupido, muy apressuradamente me llamava para que gozar pudiesse de unas fiestas que, en sus palacios, aquella noche se celebravan. De donde, llevado en un carro que cabe la Casa de la Libertad dexamos, a pie tierra, caminando por una floresta abaxo, apartados de otro camino que para la Casa de la Razón a man derecha guiava, seguimos mucho de grado contra una muy alta sierra, la qual de bien labrado muro por el pie cercada estava; y allí, la Sensualidad por portera, puesta a una puerta por donde todos entravan, con cuyo favor entramos y por la sierra subimos hasta llegar a una puente, do la Casa de Ventura hallamos hedificada (1996: 490).

En cada caso se hace una descripción alegórica. Así, en la Casa de Libertad, «era todo el edificio / de preciosas piedras y oro» (p. 498); el poeta deja a un lado la Casa de la Razón, a la que se llega por un «camino que espinava... en una montaña oscura» (1996: 499); en la Casa de Ventura, se encuentran con las tres Parcas, que le muestran casos de «desdichados amadores» (1996: 504); y alcanza, en fin, «la Casa de Amor», que dibuja muy pormenorizadamente como dividida en cuatro aposentos, donde viven Prudencia, Hermosura, Fortaleza y Liberalidad (1996: 507-510).

La convención amorosa del *Triunfo de Amor* reduce su coincidencia con el modelo de Mena al uso de la voz *casa* vinculado a diversas personificaciones que representan el estado o las potencias del enamorado¹⁰. El *Triunfo de Fama*

¹⁰ En torno a estos dos textos encinianos, véase Salinas (1997), Capra (1998 y 2010) y, sobre su dimensión política, Walsh (1989).

se suma, sin embargo, a la nómina de herederos directos del *Laberinto de Fortuna*, no solo por la presencia expresa de Mena como personaje de la obra, sino también por la adopción de la coplas de arte mayor como estrofa, la figura del *yo* haciendo simultáneamente las veces de narrador y personaje, la dimensión heroica del texto, las continuas alusiones a la cultura clásica, el trasfondo profético y la atención preferente a la historia inmediata de España y a la realidad contemporánea. El concepto de *casa* mantiene en este texto la misma complejidad polisémica que en el *Laberinto* y su transparente función alegórica.

CASAS DIVERSAS

El medio siglo que va desde la muerte de Isabel la Católica hasta el comienzo del reinado de Felipe II supuso un cambio decisivo para la epopeya. La octava real y el endecasílabo sustituyeron a las coplas de arte mayor, la alegoría adelgazó para reinventarse, nuevos temas se abrieron paso en correspondencia con nuevas realidades políticas y militares y el *Orlando furioso* de Ariosto se impuso como modelo dominante para el género heroico. A esa impronta y a tales novedades correspondía punto por punto el *Carlo famoso* de Luis Zapata (1526-1595), impreso en Valencia por Juan Mey en 1566. El poema no solo se hace eco de las campañas personales del emperador, sino de las hazañas hispanas en unas Indias poco antes descubiertas. A ese interés por la historia reciente, que en buena medida seguía la estela iniciada por Juan de Mena, se añadía una voluntad literaria que llevó a Zapata a añadir fábulas y ficciones para deleite de sus lectores¹¹.

Una de esas digresiones ficticias refiere la visita del diablo a la Casa de la Envidia en el canto XXI del poema. Mercedes Blanco ha señalado con puntualidad las fuentes y la función del episodio en la trama de la obra:

Cuando Zapata cuenta cómo el rey de Francia Francisco I rompe de nuevo las hostilidades con Carlos después de la batalla de Novara, las causas mismas de la guerra son interpretadas poéticamente a través de una fábula —siguiendo una tradición sustancialmente virgiliana— con la mediación de los *Cinque canti* de Ariosto: el diablo quiere llevar al rey de Francia a su perdición por mediación de la Envidia personificada, espoleando el natural deseo de honra y de superioridad de su magnánimo espíritu y convirtiéndolo en odio de las ventajas del otro, y deseo de destruirlo. Naturalmente esta explicación psicológica elemental podría muy bien aparecer en un historiador, y de hecho aparece en los publicistas y cronistas del Emperador. Zapata la desarrolla a través de una larga alegoría, que incluye la descripción de

¹¹ En torno a Zapata y su obra, véanse Terrón Albarrán (1981), López Marcos (1998), Cacho Casal (2012) y López Martínez (2018).

la casa de la Envidia, siguiendo un motivo característico en la epopeya desde que Homero describe en la *Iliada* la morada del Sueño a quien acude Hera en busca de ayuda. Esta alegoría suplanta la narración de los sucesos o su explicación y transporta la historia al terreno de la fantasía. (2013: 21).

En efecto, en las últimas estrofas del canto XX, Satanás se pone en marcha «para buscar la Envidia horrenda y fría [...], y a su casa se fue» (1566: fol. 108r). En el siguiente canto, Zapata sitúa la Casa en un territorio oscuro y peligroso:

En un lugar muy triste de la tierra
 está esta casa en una gran hondura,
 cubierta casi toda de una sierra
 cercada alrededor de alta espesura.
 Aquí jamás el sol claro se encierra,
 todo es tiniebla y todo noche oscura,
 donde jamás entró en ningún momento,
 si no es el regañón, nunca otro viento (1566: fol. 108v).

La descripción de la Casa insiste en la tristeza que rodea el edificio y la suma de incomodidades: «No hay cosa en esta Casa de reposo / y para descansar no hay aposento» (fol. 108v). Se presenta a la Envidia, asentada en el interior, como una mujer flaca y amarilla, que come carne de víboras, roe huesos de la gente y busca el mal ajeno: «de hiel el corazón tenía cubierto / y en la lengua ponzoña de beleño» (1566: fol. 109r). Incluso, ampliando la descripción del paisaje, se alude a otras edificaciones cercanas:

Y desta en la comarca bien cercana
 dicen que está la Casa de los Celos,
 hijos de un padre son, así que hermana
 aquesta es deste este rey de desconsuelos (1566: fol. 108v).

A pesar de las fechas distantes, del diferente verso y aun del diverso tono, cabe afirmar que la disposición del pasaje es similar a las peregrinaciones alegóricas que hemos visto en Mena, en los Guillén o en Juan del Encina. Un personaje —el diablo, en este caso— atraviesa un territorio difícil y peligroso hasta llegar a una casa, en la que vive otro personaje alegórico, que es presentado con detalle y del que recibe información o conocimientos. Por si fuera poco, en este áspero territorio también se menciona la presencia de otras estancias alegóricas, como la Casa de los Celos. La diferencia está en que en el *Laberinto de Fortuna* el viaje alegórico se integra sin interrupción en el discurso narrativo, mientras que Zapata optó por subrayar su condición ficticia mediante un singular recurso editorial dirigido a los lectores: el uso de un asterisco que

indicaba el comienzo y final de los pasajes ajenos a la historia oficial del emperador Carlos V¹².

Veintidós años después, Gabriel Lobo Laso de la Vega (1559-*ca.* 1615) repitió el motivo y el esquema en la primera versión de su epopeya *De Cortés valeroso y Mexicana* (1588)¹³. El episodio, sin duda inspirando en el *Carlo famoso* de Zapata, narra cómo Tezcatlipuca es legado por Lucifer —Plutón en la *Mexicana* de 1595— para que acuda a la Casa de la Envidia con la intención de que esta altere el ánimo del gobernador de Cuba, Diego de Velázquez, contra Hernán Cortés. Además de Zapata, se han señalado como fuentes del pasaje a Ovidio en sus *Metamorfosis*, Ariosto con los *Cinque canti*, a Garcilaso de la Vega, Ercilla o a Torquato Tasso¹⁴. En el canto XII, donde «describe asimismo la Casa de la Envidia», el demonio azteca se dirige «a las casas oscuras, espantosas / de la mísera Envidia» (2005: 343). El paisaje que cruza hasta llegar a ellas resulta familiar:

Llegando sobre un valle seco, oscuro,
donde jamás el sol entrado había,
sin árbol ni vereda, vido un muro
que un carcomido andamio sostenía,
a quien con proceder continuo y duro
el Aquilón nevoso combatía,
lleno de escura y negra pesadumbre,
de ponzoñosa y sucia podredumbre (2005: 343).

En el portal de la Casa, el mensajero contempla una galería de bustos con la imagen de personajes de la mitología, la historia romana o la Biblia conocidos por su condición envidiosa, que Lobo tomó de la *Officina* de Ravisio Textor¹⁵. Cuando finalmente entra, Tezcatlipuca contempla «la miserable Envidia carcomida / que en un rincón oscuro se mostraba». Vemos de nuevo la figura ale-

¹² Así se lee en el texto preliminar que dirige «El impresor al lector»: «Los cuentos que verás en este libro, las ficciones y fábulas, debes agradecer infinito, pues con mucha diligencia y cuidado fueron para te recrear inventadas. De las cuales, quien deseara disculpa no podrá ser de nadie disculpado, pues los poetas antiguos y muchos historiadores han usado lo semejante [...]. Y por más convencer a los ingenios tan delicados que no perdonaren a nuestro *Carlo* lo que en los otros alaban, va puesta en cada ficción esta señal * en la margen donde comienza y acaba, para que, aunque de suyo se veían, los ciegos, o de ingenio o de envidia, las toquen así con la mano» (Zapata, 1566: fol. AIVv).

¹³ En 1594, Laso de la Vega publicó una edición ampliada del poema con el título *Mexicana*, que lo ampliaba notablemente. El episodio que aquí nos ocupa pasó del canto XII al XXI, aunque apenas se modificara su redacción y factura. Para esa segunda versión, véase Lobo Laso de la Vega (1970).

¹⁴ En torno a Lobo Laso de la Vega, este episodio y sus fuentes, véanse Franco Carcedo (1994), Pullés-Linares (2004), Martínez (2010) y Río Torres-Murciano (2018).

¹⁵ Cfr. Pullés-Linares (2004 y 2005: 66-67).

górica con sus atributos más comunes: «con quebrada color y agudos dientes», alimentándose «de lagartos, culebras y serpientes» y con «el rostro, amarillo y ocupado / de una sombra mortal» (2005: 345-346)¹⁶.

La digresión que Lobo Laso de la Vega incluyó en *De Cortés valeroso* y mantuvo en *Mexicana* es prueba inequívoca de que *Las trescientas* se siguieron leyendo como épica, a pesar de su dimensión alegórica. No solo se repite el conocido esquema de la entrada en un territorio dificultoso que lleva hasta una Casa alegórica, donde se describe una figura con los atributos emblemáticos que la identifican, sino que, a diferencia de Luis Zapata, recuperó la sucesión de personajes que se muestran como ejemplo de un vicio —o de una virtud— tal como había hecho Mena en su recorrido por la Casa de la Fortuna.

El hecho de que Vicente Espinel (1550-1624) eligiera como cauce estrófico la octava real para la composición de «La Casa de la Memoria», incluida en las *Diversas rimas* de 1591, resulta especialmente relevante. Frente a otras opciones, como los tercetos, se inclinó por una estrofa relacionada directamente con el género heroico, manteniendo de este modo el vínculo con el mismo modelo que venía funcionando desde Juan de Mena. De hecho, el marco narrativo que da ocasión al poema está también tomado de esa traza. Una vez más, el poeta, que protagoniza la acción en primera persona, se describe «metido en confusión... de la imaginación» (2008: 114). El paisaje al que accede resulta igualmente conocido: «mayores asperezas», un «paso peligroso» y una «peña tajada», por la que el protagonista asciende, hasta que consigue llegar a una puerta. Allí se le hace visible «una mujer anciana / quien su apariencia no era cosa humana» (2008: 114-115). Sigue a continuación, como en el resto de obras que hemos visto, la descripción de esta figura, que luego lo conduce «sobre la alta cumbre de la peña», donde encuentra numerosas imágenes representadas:

Subí por riscos y ásperas cavernas
a un lugar de mortal jamás pisado,
do vi, contra la muerte y tiempo eternas,
obras en torno de uno y otro lado:
estatuas muy antiguas y modernas,
de un fortísimo bronce levantado
sobre columnas altas, en memoria
cada cual de su buena o mala historia (2008: 116-117).

Como hiciera Guillén de Ávila, también Espinel comparará la excelencia de la fábrica con las obras de Fidias y Apeles, a los que añade el nombre de Miguel Ángel, cuando la mujer, que se identifica como la Memoria, le muestra su casa y

¹⁶ También Lope de Vega incluyó en el *Isidro* (2010: 235-239) una descripción del habitáculo de la Envidia —allí una cueva— con ecos y semejanzas que remiten a estos modelos épicos.

va dando cuenta a lo largo del poema de la representación figurada de los casos dignos de memoria.

Todavía Miguel de Cervantes (1547-1616) compuso el romance de «La morada de los Celos» entre 1585 y 1592, en el que describe una cueva situada «entre dos tajadas peñas» —las mismas de Espinel—, que provoca terror por su oscuridad y por los lamentos que de ella salen:

Por las funestas paredes,
por los resquicios y quiebras,
mil víboras se descubren
y ponzoñosas culebras.
A la entrada tiene puestos,
en una amarilla piedra,
huesos de muerto, encajados
en modo que forman letras,
las cuales, vistas del fuego
que arroja de sí la cueva,
dicen: «Esta es la morada
de los celos y sospechas» (2016: 191-192).

Cervantes, como casi siempre, rehace y reformula la tradición de la que parte, aunque los elementos sigan siendo parejos a los que hemos visto en la Casa de la Envidia: las serpientes, la ponzoña, el color amarillo o los huesos humanos. Aquí es un pastor el que da cuenta del lugar a su amigo Lauso, y este quien resuelve el sentido de la alegoría para concluir que representa su particular estado de ánimo, como ya habíamos visto en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina. Cabe recordar, no obstante, que, como hemos visto, Luis Zapata había adelantado la existencia de una Casa de los Celos en la misma región donde se hallaba la de la Envidia: «en la comarca bien cercana / dicen que está la Casa de los Celos» (1566: fol. 108v). Acaso ese pasaje del *Carlo famoso* pudo servir de inspiración para el romance y para la comedia *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, que Cervantes compuso poco tiempo después¹⁷. En la jornada II, el paladín Reinaldos, desesperadamente enamorado de Angélica, se adentrado en la Casa de los Celos, que tiene como acceso la boca de una serpiente o un dragón. La pieza teatral retoma muy de cerca la descripción del romance y añade otros elementos alegóricos, como las personificaciones del Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los propios Celos. Pero es esa otra historia que nos llevaría desde la poesía narrativa a la comedia.

¹⁷ Para la cronología de la comedia, fechada hacia 1595, y sobre su conexión con el romance cervantino, véase Fernández López (2015: II, 74-75 y I, 182-185).

GÉNERO, DOCTRINA Y MEMORIA

A medida que avanzaba el siglo xv, se fue consolidando una poesía narrativa de materia heroica, ocupada en asuntos históricos y que atendía, en gran medida, a las circunstancias políticas más inmediatas. Se trataba de una poesía con derivas eruditas y moralizantes, en la que la alegoría tuvo papel decisivo. Esa dimensión alegórica conectaba de manera directa con la función didáctica que los poetas se habían impuesto para trasladar a los lectores un mensaje político o doctrinal. Aun cuando el interés por la contemporaneidad pudiera parecer contradictorio con la ficción alegórica, los poetas se sirvieron de esta última como mecanismo de enseñanza. Por eso hubo tratadistas que, aunque avisaban de los peligros que encerraba la ficción, consideraban lícito su uso como un modo velado y alternativo de adoctrinamiento. Así se lee, por ejemplo, en las *Divinae Institutiones* de Lactancio, I, 11: «Vera sunt ergo quae loquuntur poetae, sed obtentu aliquo specieque velata [...]. Multa in hunc modum poetae transferunt, non ut in eos mentiantur quos colunt, sed ut figuris versicoloribus venustatem ac leporem carminibus suis addant»¹⁸.

La representación del mensaje por medio de mecanismos ficcionales aumentaba la posibilidad de que el receptor lo recordara, haciendo más eficaz el propósito del autor. En ese sentido, la retórica *Ad Herennium*, atribuida a Cicerón, ya subrayaba la importancia que las imágenes tenían para motivar y potenciar la memoria de los receptores: «Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus» (III, 22, 37)¹⁹. La alegoría constituía, pues, un instrumento extraordinario al servicio de la pedagogía, que conectaba directamente con las artes de la memoria.

El reforzamiento de la memoria resultaba esencial para que los receptores asumieran e interiorizaran la doctrina. Por ello, el uso de sistemas mnemotécnicos pasó de la oratoria y la predicación a la literatura, especialmente a aquella que tenía un más destacado afán pedagógico. No se olvide, además, que la disposición del espacio fue un recurso común en estas artes²⁰. Se trataba de figurar la imagen de un espacio que fuera fácilmente retenible por parte del lector. Aun

¹⁸ 'Las cosas que los poetas cuentan son, pues, verdaderas, pero están veladas por un cierto encubrimiento [...]. Los poetas trasladan muchas cosas de esta manera, no para hablar falsamente contra los objetos de su culto, sino para añadir belleza y gracia a sus poemas mediante figuras de diversos colores' (Lactancio, 1844: 175a).

¹⁹ 'Debemos, pues, crear imágenes que puedan permanecer más tiempo en la memoria. Y lo conseguiremos si establecemos semejanzas tan sorprendentes como sea posible; si establecemos imágenes que no sean muchas o vagas, sino que hagan algo' (Cicerón, 1954: 221).

²⁰ Véase al respecto Yates (1974).

cuando fray José Antonio Hebrera publicara su *Jardín de la elocuencia* en 1677, esto es, muy al final de nuestro ámbito de interés, sus observaciones recuperan puntualmente el itinerario retórico y literario que había seguido este tipo de alegorías en la poesía narrativa desde mediados del siglo xv:

Lo primero, ha de imaginarse una gran casa, y hacer fija comprehensión de todos los aposentos de ella, claustros, recibidores, retretes, etc. A cada uno de ellos, les ha de poner el nombre de la facultad que quiere: en el patio (digamos) la Gramática, en la escalera la Retórica, en el recibidor la Lógica, en la antesala la Metafísica, en la mayor sala la Física, y así ira aposentando las facultades y materias indiferentes conforme sea el gusto del artificio (1677: 126).

Estos espacios de la memoria comenzaron desde muy pronto a ser representados por medio de arquitecturas más o menos complejas, sujetas a toda suerte de divisiones, aunque con una especial inclinación hacia el número siete. Su proyección se abría asimismo hacia múltiples significados, tal como ha recordado Fernando Rodríguez de la Flor: «Estos espacios se prestan a ser utilizados en variada medida a modo de lugares mnemónicos, conectados también por una vía mágica con una representación astral» (1995: 110).

Las casas alegóricas que aquí nos ocupan eran uno de estos *loci memoriae*, con frecuencia habitados por figuras emblemáticas, generalmente femeninas, que se prestaban a trasladar sus conocimientos al viajero que las visitaba ya fuera por medio de un rapto, de un sueño o de una mera invención. Sobre esta base, Juan de Mena acudió a la casa como alegoría y le asignó dos emblemas femeninos contrapuesto y complementarios, la Fortuna y la Providencia. A su vez, dividió el espacio en siete círculos, que vinculó a siete planetas, a vicios y virtudes, y que vino a ejemplificar con personajes del mundo antiguo o de la propia contemporaneidad. De este modo, se facilitaba el recuerdo didáctico del viajero, pero también el de los lectores, y se acumulaban sobre el concepto principal de *casa* todos los significados que señalábamos al principio: el propio de habitáculo, el de todas las personas que sirven y están sometidas a un señor, el de las divisiones de un espacio y aun el de las partes del cielo, como muestra la correspondencia entre círculos y planetas.

Los dos Guillén, Pero y Diego, y Juan del Encina se atuvieron muy de cerca al diseño alegórico de Mena. Avanzando el siglo, el asentamiento de los modelos italianos o el cambio en los gustos y en la métrica no hicieron olvidar al poeta cordobés. Fueron varios los escritores de la segunda mitad del xvi que tuvieron su modelo en mente. Aquí hemos visto alguno de ellos, como Zapata, Lobo Laso de la Vega, Espinel y aun Cervantes, aunque este, como siempre, a su modo y singular arbitrio. Quiere ello decir que Juan de Mena sus *Trescientas* siguieron siendo durante más de un siglo parte esencial del canon castellano y un modelo vivo para la poesía narrativa.

III. ESCULTURA INTERIOR Y TEMPLOS IDEALIZADOS EN LA POESÍA DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA

J. IGNACIO DÍEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS EN LA POÉTICA DE MENDOZA

En la poesía de Diego Hurtado de Mendoza resulta sorprendente, de manera inicial, que la arquitectura, italiana o no, esté casi completamente ausente, pues los trece años que el poeta pasó en distintos lugares de Italia (1539-1552), en Venecia y Roma muy especialmente, sin duda dejaron una profunda huella en sus gustos. No hay referencias ni descripciones de iglesias, palacios o ciudades, más allá de un puñado de nombres de estas últimas, aunque sí aparecen templos y altares.

Es cierto que no se espera que la poesía del Renacimiento sea realista o costumbrista, pues la corriente dominante con la que suele identificarse la producción de Mendoza, el petrarquismo, prefiere el cuidadoso análisis de emociones, un retrato del sufrimiento del amante no correspondido, una elaboración del alma del yo poético llena de detalles y reveladoras antítesis. Pero no es menos cierto que la poesía de Mendoza va mucho más allá del estrecho cauce en el que transcurre el primer petrarquismo hispánico y en esa amplitud de miras del «embajador» sí se trasluce la influencia de las distintas corrientes poéticas italianas del Renacimiento, entre ellas, y de manera muy sobresaliente, la poesía burlesca, marcada por una percepción que si no es realista (con todos los peligros y problemas que encierra semejante término) sí se detiene en comportamientos, hábitos y actitudes que dejan entrever el exterior, el mundo en el que se insertaría el alma del yo poético petrarquista y que queda silenciado en ese código tan hegemónico en la primera mitad del siglo XVI.

En Mendoza, a diferencia de gran parte de sus compañeros de generación, también es conspicua la presencia de un género tan clásico como la epístola en verso, de lejano sabor horaciano, donde el yo lírico se expresa en confidencias con sus amigos, en un estilo supuestamente más prosaico que el de la poesía oficialmente lírica. Pero el toque Mendoza transforma profundamente un género en su misma adaptación a la literatura española para componer algunos textos híbridos, como lo son muy brillantemente las dos epístolas que dirige a una dama a través de su criada (Díez, 2025).

Por otro lado, de la rica vida de don Diego no hay ningún recuerdo en su poesía que se instale en la infancia del poeta en la Granada recién conquistada y que fue la residencia de su padre, el marqués de Mondéjar, el primer gobernador general del territorio del antiguo reino de Granada¹. Ni, por supuesto, hay menciones al Palacio Real en Madrid, ni aparecen elementos arquitectónicos, decorativos o artísticos, a pesar de que aparentemente la carta IX se escribe con motivo de una despedida de «palacio»². Nada. O casi nada. Y esa ausencia, además de notable, no solo no es casual sino que señala una forma diferente en la búsqueda de la permanencia, en esa sed de inmortalidad que caracteriza la poética profunda del Renacimiento.

Frente a la clamorosa ausencia de lo real, con esa negación de la arquitectura, en gran parte de la poesía de Mendoza hay que constatar que las imitaciones de la literatura clásica, tan características de eso que se llama Renacimiento, de la literatura clásica y pagana reorientada según la poética de la *imitatio* para conseguir otros efectos a partir de una elaborada reescritura de los grandes autores griegos y latinos, que las imitaciones, decía, en abundantes y significativos fragmentos de variada procedencia, son un signo propio de la poesía de don Diego. Esas adaptaciones pueden incorporar referencias a los mitos clásicos y a los lugares en que se desarrollan, como bosques o templos o altares en los que apreciar detalles arquitectónicos. Además, la adaptación de los clásicos no es exclusiva del verso italiano y Mendoza cultiva a lo largo de toda su vida las estrofas del endecasílabo y las de octosílabo, renacentistas ambos tipos bajo una misma pluma, superando así concepciones dualistas de supuestas escuelas enfrentadas. El detalle prefiere los textos largos (epístolas, fábulas, elegías, églogas, cartas³, etc.) frente a los breves (sonetos, octavas independientes, coplas, etc.).

Cabe, por tanto, esperar que la imitación de los clásicos y su resignificación en la cultura cristiana y pagana de los poetas del Renacimiento atraiga templos,

1 Sobre la vida de Mendoza siguen siendo imprescindibles los dos primeros volúmenes de González Palencia-Mele (1941-1943) y Spivakovsky (1970).

2 Todas las referencias proceden de Hurtado de Mendoza, 2025. Entre paréntesis se indica primero el número de página y a continuación el de los versos.

3 Sobre las cartas, siempre en octosílabo, véase Díez, 1999.

altares y paisajes y construcciones de celebraciones o exaltaciones mortuorias. Sin embargo, la paleta poética de Mendoza, cuando se trata de construir la inmortalidad, prefiere otro tipo de imágenes, tal y como ocurre en la elegía dedicada a la muerte de doña Marina de Aragón, amada o confidente o amiga muy especial del poeta y que muere con veintiséis años (Tierno Galván, 1985, duda muy críticamente de la naturaleza de esta relación). En la célebre elegía no hay elementos arquitectónicos, sino metáforas hiperbólicas y naturalistas:

España se cubrió de parte a parte
de negra vestidura y de quebranto,
señora, por el duelo que es dejarte.

Nunca el [Ebro] creció con lluvia tanto
ni con nieve deshecha en la montaña
cuanto con nuestras lágrimas y llanto
(pp. 236-237, vv. 169-174).

El contraste entre dos procedimientos, lo que cabría resumir como la construcción durable de monumentos conmemorativos o como la exaltación por el verso de la memoria del ausente, halla en la elegía una muy significativa comparación minorativa, que, por otro lado, sorprende en las palabras de un poeta que prefiere explicar la imposibilidad de que las palabras sirvan para «dejar viva su imagen y memoria». Frente al fracaso de ambas artes (donde no vale ni la «piedra», ni el «metal», ni tampoco «artificio» o «lengua»), se opone la escultura interior, una idealización inmaterial que utiliza y retoca con habilidad la idea de la imagen de la amada en el enamorado:

Procurarse ha con arte y con fatiga
dejar viva su imagen y memoria,
porque el ingenio humano la consiga.

No hay piedra ni metal que una victoria
como es tenerla en sí esculpida lleve,
ni artificio que lleve tanta gloria;

no juicio, ni lengua cuando pruebe
tanto cuanto podrá seso mortal
que pinte su figura como debe
(p. 238, vv. 181-189).

Esa escultura inmaterial, la que queda en el alma, es el testimonio más valioso, y en su carácter integral y concentrado difiere de la conocida formulación garcilasiana en vida de la destinataria⁴:

Mas ya que la esperanza sea perdida,
por tu parte, señora, y por la nuestra,
te quedará en nuestra ánima esculpida
(p. 238, vv. 193-195).

En un texto anterior, en la égloga II, el poeta ofrece, sin embargo, un sistema de perpetuación de la memoria que pasa por la erección de un «altar»⁵, cuya elevadísima figura puede recordar el desafío de la torre de Babel:

De viva piedra te levantaría
un altar que llegase hasta el cielo,
donde tu nombre eterno duraría
(p. 268, vv. 55-57).

Así pues, a pesar de la aparente dualidad de la negación de arquitectura y de literatura (si bien dentro de la propia literatura), Mendoza se mueve y concentra sus elecciones en uno de los dos polos.

2. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y SU VALOR POÉTICO: VENTANAS, PUERTAS, TEJADOS Y ¿FUENTES?

En una poesía más conceptual o incluso a veces filosófica y generalmente muy introspectiva, como suele ser la producción petrarquista, hay pocas edificaciones y pocas alusiones a la arquitectura. Lo concreto suele ser más bien patrimonio de la sátira⁶ y la burla, también de la amistad epistolar, y pueden espigarse aquí y allá elementos constructivos, quizá por su valor metafórico o simbólico, como ocurre con las ventanas, puertas y tejados.

⁴ El conocido soneto V «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» (1995: 17). Para una indagación cuidadosa en el «motivo de la 'imagen de la amada impresa en el amante'» véanse las notas de Bienvenido Morros (1995: 369-371). Mendoza lleva el motivo más allá y lo enlaza no solo con la imposibilidad de realizar un retrato ajustado por ningún otro medio, sino con una imagen en tres dimensiones.

⁵ Otro altar, aunque ahora católico, se menciona en unas coplas cortesanas, las que responden a las de don Diego de Leyva: «ni estar en misa cantada / de espaldas vuelto al altar» (p. 659, vv. 83-84).

⁶ Aunque Mendoza, en su única sátira bautizada como tal, cuando trata del «palacio» es para referirse no tanto al edificio como al concepto de lo palaciego (en un poema dedicado «A las damas de palacio», pp. 685-690).

En el soneto XV se menciona una ventana, pero solo en el título, pues el poema se dirige «A una parra que cubría una ventana» (p. 147). En la paráfrasis de la fábula ovidiana de Ifis y Anaxarete (Cristóbal, 2002) con la que Mendoza llena la segunda parte de la larga carta X, la cruel Anaxarete se vale de una ventana cerca del final para apreciar la tortura de Ifis («y parose a una ventana / por ver la muerte que dio», p. 673, vv. 371-372), aunque ya antes las puertas funcionan como metonimia de la casa de la amada:

Visitaba cada día
la puerta, humilde y pensoso,
que el amador sin reposo
por más que puerta tenía. [...]

¡Cuántas guirnaldas bañadas
con rocío de sus ojos
a manera de despojos
tuvo a la puerta colgadas!

¡Y cuántas veces cansado,
por descansar de su mal,
acostó en el duro umbral
el siniestro y diestro lado!

¡Cuántas veces dio a las puertas
de las manos con enojo!
¡Cuántas maldijo el cerrojo
porque no estaban abiertas [...]

Ya no pudiendo sufrir
dolor de tanta fatiga,
a las puertas de su amiga
así comenzó a decir: [...]

Como si fueran personas
a los umbrales habló
que en otro tiempo adornó
tantas veces de coronas,

y como el lazo trabase
a la puerta, en una viga,
tornó a hablar con su amiga
antes que al cuello le echase
(pp. 668-670, vv. 217-220, 245-256, 281-284 y 341-348).

La misma función metonímica se aprecia en la sátira I, ya mencionada, donde puertas y ventanas remiten a los lugares que habitan las «mozuelas»:

A manadas las mozuelas,
a medianoche despiertas,
a las ventanas y puertas
andan hechas centinelas
(p. 689, vv. 145-148).

En la poesía burlesca también las concretas puertas juegan un papel, en el irónico arrepentimiento de dos rufianes que se valen de las puertas como el lugar donde deshacerse simbólicamente de su vieja vida, ya sea porque «a la puerta consagro de la audiencia / este dedal de plomo, esta navaja» (p. 163, soneto XXIII.3) o porque se cuelgan sus armas «a las puertas» del burdel (p. 164, soneto XXIV.8). Solo materiales son las puertas del capítulo I, dedicado a la pulga, pues la seguridad que dan las puertas permite a quien se transforma en pulga volver a ser hombre:

En sintiendo las puertas bien cerradas,
dejando aquella forma odiosa y fea,
siguiera del Amor otras pisadas
(p. 425, vv. 130-132).

No menos burlesco es el soneto XXVIII, que reflexiona sobre lo importante que es la mudanza en el mundo, para subvertir así el tópico de la invariabilidad del amante petrarquista, pues si todo cambia y cambia tanto no tiene sentido no hacerlo en el amor. Los ejemplos sobresalientes del cambio o mudanza son el mes mutable por excelencia, el «padre Febrero», y el animal más versátil e indomeñable, el gato, y al acompañar a los gatos el soneto concluye con una enseñanza que cubre tres elementos arquitectónicos que abarcan, de arriba abajo, toda edificación:

Cada cual tome ejemplo en su vecino,
pues vemos a los gatos ir maullando
por bodegas, desvanes [y] tejados
(p. 174, vv. 12-14).

Por último, entre los elementos arquitectónicos que tienen cierto lugar en la poesía de Mendoza hay que aludir a las fuentes, tan importantes en los jardines desde el Renacimiento, aunque algunas, las que aparecen en las églogas, por ejemplo, carecen de construcción y son simplemente un brote de agua, como ocurre con la «limpia y clara fuente» que se halla «en la ribera del dorado Tajo», al comienzo de la égloga I (p. 255, vv. 1 y 4). Mendoza no las describe, segu-

ramente porque son elementos ornamentales u obligatorios a la hora de trazar un marco ideal, aunque sí las inserta en un nimbo mítico, como la fuente del soneto V, la fuente de Hipocrene («En la fuente más clara y apartada / del monte al casto coro consagrado», p. 131, vv. 1-2), de la que ignoramos si es un mero manantial o si ha sido adornada con algún elemento constructivo por ligero que sea. Lo mismo sucede con la enigmática fuente en la primera parte de la fábula I, situada en Arabia, donde Venus decide descansar de sus viajes, una fuente que carece de otros elementos distintos de los que proporciona la poética del *locus amoenus*, aunque el relato sí añade un toque erótico sobre la diosa del erotismo, cuyo descanso va unido a la desnudez, y queda a cargo del lector imaginar cómo es esa fuente «que entre la verde hierba iba corriendo», con una agua transparente como la «tela» con la se cubre Venus:

En el Arabia es fama que, cansada
la diosa Venus, por la tierra yendo,
del murmúreo de un agua convidada
que entre la verde hierba iba corriendo,
con el sol y el trabajo acalorada,
al fresco viento el blanco pecho abriendo,
cubierta de una tela transparente,
se sentó a reposar cabe una fuente
(p. 462, vv. 121-128).

3. EL FILTRO DE LA AMISTAD (Y EL AMOR) EPISTOLAR Y SUS FUGAS CONSTRUCTIVAS

En el extenso corpus epistolar que compone Mendoza se espigan algunas otras manifestaciones arquitectónicas. Estas epístolas están muy lejos de los intereses de Garcilaso y Boscán, pero se aproximan a la dedicación de Horacio y sus *Epistulae* sin que necesariamente las de don Diego tengan un nexo con las del poeta latino (Díez, 2002, 2023b y 2023b; Marías, 2020). De hecho, dos de las epístolas más conseguidas van de manera muy antihoraciana dirigidas a una destinataria femenina, que, a su vez, sirve de pantalla para que la verdadera receptora sea otra. Ambas epístolas, dirigidas a María de Peña que según se anota es criada de doña Marina de Aragón, Mendoza las hibrida con otros géneros, como los *capitoli* y las elegías amorosas, aunque los dos largos poemas mantienen todas las marcas de una comunicación epistolar y no dejan por ello de ser epístolas, como quiere el poeta y como ha transmitido la tradición.

En la primera de ellas Mendoza, en la última parte, adapta y resignifica una tirada de versos de las *Geórgicas* de Virgilio (III.8-42) en más de cincuenta versos (vv. 172-228) y convierte lo que era una exaltación de los éxitos militares de César en un homenaje amoroso a Marfira, el sobrenombre pastoril de doña

Marina de Aragón, con lo que no solo reorienta en un sentido insólito los versos virgilianos, sino que también rompe otro de los límites más claros de la poética epistolar horaciana, donde el amor heterosexual está excluido porque tiene otros cauces genéricos. Se trata de una ensoñación que se sitúa en un espacio concreto y no por ello menos idealizado:

Y adonde Guadarrama, manso y llano,
con espaciosas vueltas se desvía,
saliendo ahora tarde, ahora temprano,

a la orilla del agua clara y fría,
de mármol alzaré un soberbio templo,
en la extendida y verde pradería
(p. 283, vv. 184-189).

El homenaje a la amada ausente, a la que el poeta escribe desde su embajada en Venecia cuatro años después de salir de España, incluye, pues, la erección de un «soberbio templo»⁷ donde la amada es «adorada» por el «primer vencedor de esta jornada» (p. 283, v. 193), el yo poético, que oficiará vestido de rojo, como especificaba Virgilio, aunque el rojo en la Italia del Renacimiento es el color cardenalicio, convertido ese yo lírico en un irónico sacerdote que no evita los sacrificios paganos, aunque ahora se hayan transformado muy poéticamente, pues el oficiante estará «sacrificando humanos corazones / y deseos mezclados con cuidado» (p. 284, vv. 215-216). No se ahorran gastos ni participantes en una ensoñación poética en la que habrá «cien carros» «con cada cuatro blancos corredores» (p. 283, vv. 196-197), además de un coro de «mil voces», un combate con «duras lanzas» y «limpias espadas», junto a «otros, en vestes blancas y sencillas» (p. 283, v. 200; p. 284, vv. 205, 207 y 208), que no se especifican, antes de la visita al templo de la voz poética (y todo ello en medio de un prado):

[Después yo], todo vanaglorioso,
con guirnalda de oliva coronado,
en veste luenga y hábito pomposo,

visitaré su templo consagrado,
sacrificando humanos corazones
y deseos mezclados con cuidado,

⁷ De otro tipo es el templo en el que el soldado decide cambiar y se desprende de sus armas, aunque quizá no para siempre, como un claro ejemplo de la conducta de los amadores más o menos viejos: «Colgadas ya las armas en el templo, / torna el viejo soldado a la porfía / por ira o por virtud o por ejemplo» (p. 321, vv. 13-15).

voluntarias cadenas y prisiones
con muchos que merced le irán pidiendo,
rendidos sus despojos y pendones.

En blanca piedra se verán viviendo
los reyes, sus abuelos, entallados,
cuyos nombres la fama va extendiendo.

La triste invidia, los contrarios hados,
el rencor de las furias maliciosas,
caerán en el infierno desterrados
(p. 284, vv. 211-225).

El templo sirve de marco privilegiadísimo, en un *locus amoenus*, para esta celebración deportiva, religiosa y militar, es decir, una celebración integral de la exaltación de la amada, y no es extraño que en la poética de Mendoza la imitación proceda de un texto clásico, con todas las implicaciones divertidas pero no por eso menos significativas en la ceremonia de la *religio amoris*.

En la segunda epístola a María de Peña nombra «a Roma o Santiago» como lugares de «romería», pero al peregrino «no le mueve grandeza de ciudad; / las casas o dineros o manjares / no le hacen mudar de voluntad» (p. 293, vv. 7-9), lo que es una declaración de que no se mencionará en su poema nada de esos privilegiados lugares e, incluso la manifestación podría elevarse, como se ha visto, a un valor más general y resumir así la intención negativa de don Diego en su producción: no habrá referencias a la «grandeza de ciudad», es decir y en gran parte, a la arquitectura. Cuando el yo poético entra en los «lugares / sagrados y de más veneración» (p. 293, vv. 10-11), con esta fórmula elíptica que evita incluso los nombres de esa peregrinación tan aparentemente religiosa y que en otro contexto y en otra poética darían mucho lustre al poema, ese yo poético se mantiene apartado y «desde lejos adora los altares» (p. 293, v. 12). Por supuesto cabe interpretar que Mendoza prefiere no pisar esos lugares religiosos y mantener también alejada su poesía de los nombres y sus connotaciones. Sin embargo, más bien parece que el poeta prefiere no extender lo que es una larga comparación en la que el peregrino, Mendoza en su yo lírico, adora a su amada, doña Marina, desde lejos y es ella la única que quiere mencionar, como una exaltación del *lugar* que él sí adora. Lo que viene a continuación es un regalo, un relato de «la verdad / del principio y costumbres de Venecia» (p. 293, vv. 35-36), una narración del insólito crecimiento desde lo más básico de este grupo de pescadores (a los que «las ondas les servían como muros / de las humildes casas y tejado, / y la pobreza los tenía seguros», p. 294, vv. 61-63) antes de convertirse en la potencia mercantil y militar que es Venecia en la primera mitad del siglo xvi.

En esta mágica historia para un habitante de los reinos hispánicos incluso la alta institución del Senado veneciano carece de grandeza, pues está «cubierto de carrizos el Senado, / hecho de duras conchas el asiento» (p. 294, vv. 63-65). Con el paso del tiempo y con la aparición de la Venecia opulenta en la vida de Mendoza la referencia a la riqueza arquitectónica es general así como la del arreglo personal: «comenzose a vivir de mejor gana, / ordenar por razón los edificios / y vestirse de paño fino y grana» (p. 296, vv. 103-105), y más concretamente «traíase de seda ya el señor, / el palacio creció sobre columnas y el mármol adornaba la labor» (p. 296, vv. 109-111). Ante la doblemente mágica visita de Venus a Venecia, en la parte central de la epístola, que justifica de manera mítica y maliciosa a un mismo tiempo la fama de las prostitutas de la república en la Europa del Renacimiento, también la arquitectura se entrefa con manifestaciones más efímeras:

Consagraron[!]e altares y coronas,
cantares, sacrificios y oraciones,
las doncellas, casadas y matronas
(p. 299, vv. 190-192).

La epístola dedicada a su hermano don Bernardino, la epístola III, reflexiona en una clave íntima sobre sobreentendidos de dos buenos amigos que además son hermanos («Ilustre capitán victorioso, / dulce hermano y señor don Bernardino», p. 312, vv. 1-2) y en esas reflexiones se entrelazan consideraciones sobre el sentido del amor y sobre la experiencia vital. La epístola incluye cerca del final una imitación de un texto clásico, dentro de esa costumbre de Mendoza de imitar fragmentos en sus epístolas no tanto para exhibir conocimientos de latinista o de conocedor del griego sino como prueba de que son una inevitable fuente de inspiración para quien uno de sus placeres es atesorar libros valiosos (Hobson, 1999) y, a diferencia de ciertos bibliófilos, leerlos. Se trata de los versos 662-670 del canto XXIV de la *Iliada*, en los vv. 112-123 de la epístola de don Diego. En ellos se representa una elección para las almas que abandonan el cielo, elección resumida en «dos cántaros de duro diámante» que contienen un bebedizo con efectos opuestos:

En el cielo estrellado hay un lugar
guarnecido de acero relumbrante,
las puertas de marfil de par en par;

a una mano y a otra están delante,
por divino artificio fabricados,
dos cántaros de duro diámante:
(p. 315, vv. 112-117).

De nuevo Mendoza alude a una edificación idealizada, que se sitúa «en el cielo estrellado», y de la que se destacan solo dos notas: la guarnición de «acero relumbrante», lo que revela su carácter poco terrenal, con el brillo de lo elevado y con la solidez insuperable del acero para un militar; y dispone, como segundo rasgo, de «puertas de marfil», donde el material precioso incide en lo supraterráneo. ¿Es un edificio o un cercado? Una construcción en todo caso, con dos cántaros también mágicamente compuestos. Don Diego sigue prefiriendo, pues, elementos idealizados, en un cielo un tanto imposible para quien no parece disponer de un acendrado cristianismo precisamente por más que la cautela sea lo que domina a la hora de revelar opiniones y creencias en un tema tan peligroso en la España del siglo xvi como la religión. Pero en una epístola a su hermano, en la que se trata de un destino poco propicio, el que supone apurar el dolor («llegué con sed al vaso del dolor, / el cual todo bebí sin dejar nada», p. 316, vv. 137-138), la explicación pasa por una suerte de fábula, en un cielo acuartelado en cierto modo, con dos opciones opuestas e irrenunciables. ¿Un destino? Más bien una queja a quien puede apreciarla.

Pero sin duda, de todas las epístolas de Mendoza, la más conocida es la que dedicó a Boscán, quizá porque fue de las primeras que compuso, aunque mucho más probablemente porque fue la única publicada en vida de don Diego con la notable difusión que le dio ir siempre incluida en las ediciones de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, desde la temprana primera edición de 1543 (fols. CXXIX-CXXXIIIv). Otro factor no menos decisivo es que es la única epístola que compuso el granadino que es respondida por otro poeta, y de fuste como es Boscán, con lo que el juego epistolar cruza la frontera del mero juego literario para acercarse de manera más efectiva a una comunicación epistolar (Díez, 2022).

En esta epístola, en la parte en que Mendoza sigue a Horacio, el yo lírico le indica al destinatario de qué debe admirarse, en la prédica de una filosofía cortada en parte en el molde estoico, y los elementos que se enumeran son los bienes naturales bien trabajados (como el «bronce», la «piedra», la «hiedra», la «seda», la «lana», la «perla», el «diamante») antes de dar el salto hacia otros objetos de admiración menos materiales. Pero es llamativa la negativa a incluir las grandes construcciones, las complejas obras de arte, en una enumeración que alterna lo natural y el trabajo humano pero de un modo general y limitado al mismo tiempo, en busca de una cierta sencillez muy estoica, pues no en balde cada elemento citado se caracteriza con un solo adjetivo, un epíteto:

Admírate, Boscán, de la riqueza
del rubio bronce, de la blanca piedra,
entallados con fuerza y sutileza.

Maravíllate de esa verde hiedra
que tu frente con tanta razón ciñe
con cuanto de la mía ora se arriedra;

del rosado color que en Asia tiñe
la blanda seda y lana delicada,
del contrario de aquel que la destiñe;

la verde joya que es de amor vedada
porque en el [f]in sagrado rompe luego
la transparente p[e]rla bien tallada,

y la que en color vence al rojo fuego,
el duro diámante, que al sol claro
turba su luz y al hombre torna ciego.

Aquella hermosura que tan caro
te cuesta y te holgabas tanto en vella
contra cuya herida no hay reparo,

admirote otro tiempo ver cuán bella,
cuán sabia es, cuán gentil y cuán cortés,
y aun quizá agora más te admiras de ella.

Y tu lengua que debajo de los pies
trae el sujeto y nos lo va mostrando
como tú quieres y no como ello es.

Admírente mil hombres que escuchando
tu canto están y el pueblo que te mira,
siempre mayores cosas esperando
(pp. 398-399, vv. 46-72).

El contenido más bien estoico, completado con notas muy epicúreas, de acuerdo con el lejano magisterio de Horacio, troquela en varios lugares sentencias sobre la conducta del sabio o del «hombre bueno» y al tratar de los motivos de su conducta el poeta rechaza, no solo el poder del oro, sino también la «grandeza» de la arquitectura que va más allá de la «natura» e incluso del «arte», entendido de otra forma como ha expuesto de manera previa:

El hombre bueno y justo no es movido
por ninguna destreza de ejercicios,
por o<t>ro, ni metal bien esculpido;

no por la pesadumbre de edificios,
adonde la grandeza vence al arte

y es natura sacada de sus quicios;
(p. 400, vv.103-108).

Por eso, y de nuevo en una referencia a un célebre pasaje de Horacio que ya imitara Petrarca (Prieto, 1984: 70-80), el poderoso yo poético de la epístola, que delinea todo un ideal de vida opuesto a los de la corte y su vida ampulosa, se complace en una serie anafórica donde la amada es el núcleo o, si se prefiere, el prisma a través del que lo demás cobra sentido, y se explica más allá del clásico *locus amoenus* en las contradicciones vitales, aunque con una clara preferencia por «la vida y el reposo»:

Por ti me place este lugar sabroso,
por ti el olvido dulce con concierto,
por ti querría la vida y el reposo,

por ti la ardiente arena en el desierto,
por ti la nieve helada en la montaña,
por ti me place todo desconcierto
(vv. 223-228).

La epístola concluye con esa obligada apelación al receptor en la que se resume el ideal de una vida dentro de ese inalcanzable deseo del *aurea mediocritas* y que supone el rechazo de «otra riqueza» que sin duda engloba a las artes y a la arquitectura:

Yo, Boscán, no procuro otro tesoro
sino poder vivir medianamente,
ni escondo otra riqueza ni otra adoro
(p. 404, vv. 268-270).

4. LA FÁBULA MITOLÓGICA Y EL TEMPLO COMO ESPACIO AGENTE

Mendoza es autor de una larga fábula mitológica en octavas, una imitación de Ovidio (Roses Lozano, 1998). Es, junto a la de Boscán, la primera en su género en la España de los Siglos de Oro. En los más de ochocientos versos no podría faltar otro «templo» (desde el v. 595), al que llega Venus en Chipre. Se trata, como los anteriores, de un templo imaginario, aunque con algún detalle más, pues consiste en «una heredad / por los antiguos padres consagrada / fue a mí templo en señal de piedad», que se caracteriza por una «planta con hojas de oro» en su centro, que es una «huerta» (p. 475, vv. 594-596, 597 y 600). Y es en otro templo donde Hipómenes y Atalanta cometen el pecado que motivará su castigo, según el relato de Venus a Adonis:

«[...] un templo de perpetua antigüedad
descubrieron, que al paso era vecino,
tan cubierto de hiedras y ocupado
que bien mostraba ser lugar sagrado».

«Equión el ilustre y glorioso,
la madre de los dioses aplacando,
edificó aquel templo suntüoso
por voto o por tenella de su bando,
donde ellos, por tomar algún reposo,
entraron, el camino rodeando;
y yo, por castigar su mal ejemplo,
las Furias les moví dentro del templo».

«En lugar apartado era una cueva
adonde el sacerdote colocados
metió, dando lugar a otra obra nueva,
los ídolos de dioses apartados;
aquí la torpe, abominable prueba
comenzaron, por malos de pecados,
abriendo con el acto deshonest[o]
las sacrílegas puertas del incesto»
(p. 478, vv. 709-728).

Se trata de un espacio sagrado, que fue en tiempos un «templo suntüoso», abandonado aunque todavía «bien mostraba ser lugar sagrado». En el esquema grecolatino quizá de manera más clara que en el cristiano, la divinidad puede *mover* a los humanos a realizar comportamientos dignos de castigo, sin que esa intervención sirva de lenitivo. Así que Venus, convertida en diosa y demonio a un tiempo —por utilizar didácticamente la fantástica dualidad cristiana— castiga la impiedad de los dos amantes, que, en la «cueva» donde el «sacerdote» había colocado «los ídolos de dioses apartados», culminan no solo «el acto deshonesto», sino también el «incesto», un doble pecado o uno solo agravadísimo, aunque el carácter incestuoso de su relación presente o futura no queda aclarado. El templo funciona aquí como ese extra que obliga a los dioses a castigar con sendas metamorfosis a Hipómenes y Atalanta y al mismo tiempo el templo es aquí un *locus amoenus* invertido, aunque no debe olvidarse que Mendoza sigue muy de cerca la fuente clásica, con lo que el poema demuestra sobre todo una capacidad técnica para verter a otra lengua y a otro metro una historia bien conocida.

5. CONJUNCIONES MARMÓREAS

Junto al mármol mencionado en un par de ocasiones en los templos que Mendoza imagina hay que añadir el de la carta IV, donde, en medio de una elaborada alegoría sobre la fe, se trazan algunas notas de cómo es su casa (en la que no pueden faltar las puertas):

Su casa es hecha de espejos
en que se conoce y mira,
que no le dicen mentira
ni d[a]n fingidos consejos.

Ninguna puerta se cierra,
descubierta por el cielo,
de blanco mármol el suelo
pero no llega a la tierra
(p. 616, vv. 201-208).

Es muy significativo que Mendoza solo ceda al detalle en una alegoría de corte medieval, lo que, a pesar de todo, enlaza con ese desinterés por la arquitectura real. Y es que, aunque Mendoza se adelanta en muchos aspectos a la poética y a la estética barrocas (Prieto, 1984: 95), no lo hace en la importancia de la arquitectura, pues su producción poética persigue ideales renacentistas que no pasan ni por la eternidad ni por la presencia de la arquitectura, la escultura o la pintura. Ni siquiera mantiene, en esa realista y pesimista a un tiempo elegía a la muerte de doña Marina de Aragón, que la palabra pueda immortalizar a quien la muerte se lleva, en un fracaso similar al de Orfeo, aunque, es evidente que para un poeta como don Diego la palabra sí tiene un poder en cierta manera órfico. La escultura interior es la imagen poéticamente imperecedera. Sin embargo, al mismo tiempo, en las epístolas a una doña Marina muy viva Mendoza sí juega con templos idealizados y ceremonias variadas para exaltar a la amiga o a la amada. Y, sobre todo, conviene valorar que esos templos y altares y cercados son clásicos, paganos si se prefiere, literariamente idealizados o elaborados con pocas palabras, pues no hay descripción sino un aprovechamiento poético para reutilizar a Virgilio, por ejemplo, con otros fines. Más allá cabe pensar que Mendoza evita, de manera muy consciente, la *grandeur* de los palacios, la admiración de las iglesias, y que lo hace por razones que pueden considerarse ideológicas, aunque interpretar los silencios y las ausencias es más complicado y de más riesgo que mantenerse en el dominio de las menciones o las alusiones. Pero en un don Diego extraordinariamente culto, probablemente muy vivido, que domina como pocos el arte retórico (aunque a veces la musicalidad del verso se le pueda resistir) esas ausencias pueden ir más lejos de una moda literaria. En todo caso,

la poesía de Mendoza, poco dada a las presencias arquitectónicas, cuando se vale de ellas utiliza bases muy literarias, muy clásicamente literarias.

IV. «LEER UNA CASA»: FUNCIONES DEL ESPACIO DOMÉSTICO Y MODELOS DE INTIMIDAD EN ALGUNAS NOVELAS CORTAS CERVANTINAS

FLAVIA GHERARDI
Università di Napoli Federico II

El inconsciente reside.
GASTON BACHELARD

1. La arquitectura facilita la estructura, fría e inmóvil; la literatura le proporciona vida y la vuelve humana. Sobre la base de esta realidad axiomática y algo tautológica, las relaciones entre literatura y arquitectura se han convertido, en los últimos cinco lustros, en uno de los capítulos más productivos de los estudios *inter artes*. Un éxito que se debe sustancialmente a la interconexión que se establece entre el espacio arquitectónico (a menudo también urbanístico) imaginado, proyectado y recreado por los autores —muchas veces inspirado en arquitecturas reales o ficticias— y sus habitantes, retratados en su relación íntima con esos entornos, ya sean públicos o domésticos¹. Por otro lado, los profesionales del campo de la arquitectura se sirven continuamente de las ficciones literarias para pergeñar, caracterizar y, en ocasiones, para promocionar sus creaciones, con el respaldo teórico, en ambos terrenos, de las ciencias sociales e históricas, de la antropología o la psicología, cuyas aportaciones aclaran las imbricaciones pro-

¹ Una de las contribuciones más pertinentes es la recopilación de «arquitecturas escritas» realizadas por Calatrava y Nerdinger, 2010. También es orientadora, para los hermanamientos con la literatura de la segunda modernidad, la tesis doctoral de Fuster, 2014.

fundas —tanto semánticas como estéticas— del diálogo entre el código visual arquitectónico y el narrativo².

Ahora bien, intentar integrar este campo de las artes hermanas con contribuciones centradas en la obra cervantina se vuelve todo un reto, ya que uno de los postulados críticos que se han ido consolidando a lo largo de la historia de la crítica tiene que ver precisamente con la conocida «omisión arquitectónica» cervantina, esto es, una privativa tendencia del autor alcalaíno a sortear el detenimiento descriptivo frente a las estructuras arquitectónicas con las que va poblando sus obras, prefiriendo más bien facilitar las coordenadas espaciales de sus acciones «por pinceladas», meramente evocativas de esos espacios concretos. Lo aclaran bien Vergara Muñoz y Martínez Monedero en relación, por ejemplo, al *Quijote*:

Una característica que sorprende —en un trabajo narrativo tan bello— es lo escaso de sus descripciones de espacios arquitectónicos o urbanísticos. La habilidad que prodiga Cervantes para dar vida a sus personajes, y conocerlos tan vivamente, nos hace demandar que suceda de igual manera con aquellos espacios en los que se desarrolla la escena. Pero no es así. El territorio donde con tanta brillantez se mueven los protagonistas de su historia quedará sabiamente velado. La arquitectura que debiera ser escenario natural de la historia de don Quijote se convierte en transparente, casi invisible, fugaz. Lo construido es descrito con bocetos apenas apuntados, o en breves trazos que se desvanecen sin desaparecer del todo. Que Cervantes comenzara su novela escribiendo: «En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme... (I, 1), es toda una declaración de intenciones. Además, es una muestra del sígilo que usará como herramienta literaria, para hacernos descubrir que, al igual que en la arquitectura, el silencio puede ser un lenguaje mucho más creativo que la palabra. No consideró necesario describir lo evidente y todos sabían del aspecto de una venta, un palacio o un corral. De este modo, Cervantes (sobre arquitectura) dice mucho, por todo lo que calla³ (Vergara Muñoz y Martínez Monedero, 2018, en línea).

Según la mayoría de los estudiosos, incluso del ámbito filológico, dicha característica se debe fundamentalmente al condicionamiento que la propia

² «La arquitectura necesita herramientas narrativas para el análisis y la comprensión del edificio. Este mecanismo de aproximación no se limita a un simple lenguaje descriptivo, sino que es vehículo para aprehender e interiorizar el mensaje arquitectónico. De igual manera la literatura usará herramientas constructivas con las que podrá “apropiarse del entorno para que no sea un elemento estático y objetivo, sino que se relacione con los seres que lo habitan”» (Fuster, 2014: 71) (véase Vergara Muñoz y Martínez Monedero, 2018).

³ Recojo de este somero estudio (y del anterior, de 2015) una serie de referencias útiles respecto del interés que el *Quijote* ha ido suscitando en los análisis sobre arquitectura y campos colindantes: Perucho Lizcano (2002), Panedero (2004), Loarce (2006), Rivero Serrano (2006) y Vergara Muñoz (2015).

forma, o género, de la obra impone a la técnica compositiva, es decir, que el estatuto narrativo del *Quijote* se resiente de la dominante caballeresca (y del paradigma ulisíaco que lo mueve desde el fondo⁴) por lo que la acción narrativa tiene en el espacio abierto, en el camino y en la encrucijada, su propio motor natural, en tanto en cuanto generador de encuentros y aventuras; por tanto, las grandes estructuras arquitectónicas, y menos aún su descripción detallada, no resultan muy funcionales a la economía de la obra. Tanto es así que la mayoría de los estudios sobre el espacio cervantino corresponden, *de facto*, a estudios sobre el paisaje. Y sin embargo, hay que reconocer que muchos de los episodios más interesantes de la obra maestra de Cervantes se desarrollan precisamente en espacios cerrados: la casa del propio Alonso Quijano⁵, las ventas, la cueva, el palacio de los duques, etc. Tal vez, porque, según defiende Arellano, el foco de interés del autor coincide no tanto con el objeto material sino con la dimensión relacional en la que este es implicado, en otras palabras, con el tipo de vínculo que establecen los personajes entre ellos y con la estructura o entorno en el que se mueven:

Don Quijote transformará los sucesos y los espacios. En esta perspectiva apenas interesa el dato geográfico o el paisaje, evocados con gran economía por Cervantes, no porque muestre escaso sentimiento de la naturaleza sino porque en la dinámica de la historia basta evocar un catalizador paisajístico —un haya, un roble, arroyo, peña— o un elemento del espacio humano: el poyo de una venta, un pesebre, la pila del agua, las tapias de un corral, para que el lector pueda reconstruirlos en su imaginación. Porque lo que más interesa es el espacio en relación con el personaje y el suceso... (2016: 178).

Sin embargo, si desplazamos la mirada de la narración caballeresca al contexto de las historias interpoladas o directamente, fuera del *Quijote*, al de la colección de novelas cortas, nos encontramos con una realidad bien distinta, en

⁴ «Para Don Quijote el cronotopo del camino es fundamental y lleva en sí toda la construcción del sujeto. Lo ha notado, en otra relación, Ángel Ganivet, nombrando a don Quijote y Sancho “un solo hombre, un remedo de Ulises”. El caminar de los héroes es la medida de tiempo y la forma de su existencia en la novela, simultáneamente es la forma organizadora del espacio del “intramundo” del Quijote, o sea, el camino es su cronotopo principal. Además, es un ejemplo impresionante de la novedad de la estética cervantina» (Svetlakova, 2015: 401).

⁵ La casa de nuestro caballero andante tendría sentido tan solo en virtud del paradigma homérico y de los retornos de su dueño a ella: «El camino y el viaje de don Quijote tienen una estructura circular: sus caminos se hallan relacionados con su misión aventurera, que implica el retorno a casa, motivo mítico universal, propio sobre todo de las tramas épicas y el cuento popular.

El retorno al hogar es la culminación del peregrinaje aventurero. El héroe debe volver lleno de nuevos conocimientos y experiencias al lugar de donde salió. Se trata, en el fondo, de un proceso de afirmación o revelación de la propia identidad, que se confirma en el ámbito original» (Arellano, 2016: 179).

virtud de la cual las arquitecturas cervantinas resultan cargadas de valoraciones semióticas y de caracterizaciones retóricas muy productivas y munificas en el terreno exegético, una verdadera cantera de significados y significantes que estimulan una metodología de abordaje centrada en revelar de qué manera espacios concretos cooperan a la construcción, a la subversión o al ejercicio de la subjetividad de los personajes, de qué manera esos espacios se convierten en reflejo de sus instancias psicológicas profundas (o bien las estimulan), y, finalmente, en qué medida la exploración de una intimidad se puede asumir y convertir en un modelo de lectura de la humanidad. Puede valer la pena, en efecto, circunscribir la investigación al espacio que por su propia naturaleza está destinado al ejercicio de la intimidad, esto es, el espacio doméstico. Se trata, de acuerdo con la feliz expresión acuñada por Gaston Bachelard de ofrecer un «topoanálisis»⁶ y, concretamente, de «leer la casa»⁷, valorar su conformación y explorar sus entre-sijos observando la manera según la que los personajes ‘están’ en ella y cómo se ajustan a, o también manipulan, su propio hogar.

2. En la presente exposición solo nos ocuparemos de seguir las pautas de una estructura textual —concretamente, una isotopía, de las muchas que concurren en las novelas cervantinas— relacionada con una topografía arquitectónica, cuyo objeto es la casa, concretamente la casa señorial particular de algún personaje masculino, en la que, para más señas, el héroe de la historia experimenta una emoción radicalmente negativa: la pérdida del objeto de sus deseos, con la consecuente alteración de la relación con el espacio que contenía dicho objeto. Habrá que vérselas, en efecto, con una experiencia que en términos fisiológicos tiene su accidente manifiesto en una melancolía debilitadora, lo que la psicología moderna ha categorizado como ‘luto’, es decir, el desgarrón que el sujeto sufre por lo que debería haber sido y dejó de ser. Estas son las tres coordenadas dentro de las que se moverá nuestro análisis. Procuraremos ser breves en la contextualización de los distintos episodios, ya que se trata de textos y casos extremadamente conocidos.

⁶ «El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso» (Bachelard, 1957: 31).

⁷ «Indicábamos en el capítulo anterior que las expresiones “leer una casa”, “leer una habitación”, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad. Vamos a leer lentamente algunas casas y algunas habitaciones “escritas” por grandes escritores» (Bachelard, 1957: 53).

Todo lector tiene presente esa fábrica muy peculiar que es la casa que en *El celoso extremeño* el viejo Carrizales manda construir para segregar literalmente a la joven esposa Leonor, junto con sus amas y damiselas, y que, siendo fruto del trastorno que padece —los celos— se ofrece al lector como trasunto material de su propia estructuración psicológica. Ahora bien, este lugar cuya naturaleza patológica el narrador se hace cargo de desvelar y subrayar a cada paso —tildándole cada vez de “casa-monasterio” (por la abstinencia de los placeres que se practica forzosamente en ella)⁸, de “casa-sepultura” (porque ahí, ni más ni menos, quedan enterrados los derechos de sus ocupantes a vivir), de “casa-fortaleza” (por el reto que le supone a Loaysa, el virote sevillano, el expugnarla), y “casa-cofre” (por la joya que custodia, Leonor, cosificada alegóricamente en un bien material a conquistar)— ha sido convenientemente analizado por numerosos críticos⁹. Sin embargo, estos estudios han hecho hincapié esencialmente en dos aspectos mayoritarios: su bizarra y asfíctica composición arquitectónica (las ventanas, las puertas, el techo, los altillos, las entrepuertas... concebidos expresamente para aislar la morada del mundo exterior), y su función de espacio contenedor, que se niega a ser explorado pues cierra, custodia y oculta un bien que al mismo tiempo, y precisamente porque, esconde su contenido, estimula la curiosidad morbosa de quien desde fuera se ve excluido del acceso. Evidentemente la detenida descripción inicial de esta edificación es el segmento que más atención suele llamar en el lector y los críticos; sin embargo, el interés de la isotopía a la que nos referimos arriba más bien tiene que ver con el segmento final de relato, con su desenlace, y no con su principio. Desde luego, no estamos aludiendo a la añeja y debatida cuestión de si Leonor es responsable o no del engaño, ni de las discrepancias entre el final del impreso de 1613 con el manuscrito Porras, ni tampoco de por qué Carrizales renunció a realizar su venganza sangrienta, etc., etc.¹⁰. Nos referimos, en realidad, al siguiente pasaje, en el que todas las funciones desarrolladas por la extraña arquitectura doméstica a lo largo del relato resultan de golpe alteradas, ya que, de estar sustancialmente relacionadas —hasta ese momento— con la figura de la joven Leonor, pasan a estar orientadas hacia la persona del viejo marido:

⁸ Véase al respecto Sánchez Jiménez (2025), quien hace hincapié precisamente en la circunstancia por la que una casa, si habitada por una mujer, aun cuando no es fuente directa de erotismo, en todo caso lo acrecienta.

⁹ Los estudios sobre *El celoso* son incontables, remito para la mayoría de ellos a la bibliografía recogida por García López en su edición de la RAE (2013: 975-996).

¹⁰ Véanse sobre todo las clásicas contribuciones de Castro, 1925; Spitzer, 1931; Cirot 1929 y 1940. Contribuciones más recientes, de alguna afinidad con nuestra lectura, son las de Gargano 2019 y Basso 2020.

Y, en esto, ordenó el cielo que, a pesar del ungüento, Carrizales despertase, y como tenía costumbre, tentó la cama por todas partes, y no hallando en ella a su querida esposa, *saltó* de la cama desfavorido y atónito, con más ligereza y denuedo que sus muchos años prometían.

Y cuando en el **aposento** no halló a su esposa, y *le vio* abierto y halló que le faltaba la llave de entre los colchones, pensó perder el juicio. Pero, reportándose un poco, *salió al corredor*, y de allí, *andando pie ante pie* por no ser sentido, *llegó* a la **sala** donde la dueña dormía, y *viéndola* sola, sin Leonora, fue al **aposento** de la dueña, y abriendo la puerta muy quedo *vio* lo que nunca quisiera *haber visto*, *vio* lo que diera por bien empleado no tener *ojos para verlo*. *Vio* a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano.

Sin pulsos quedó Carrizales con la *amarga vista* de lo que *miraba*; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor que no le dejó tomar aliento. Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; Y así, determinó *volverse* a su **aposento** a tomar una daga, y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus enemigos, y aun con toda de aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria *volvió*, con el mismo silencio y recato que *había venido*, a su **estancia**, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado en el lecho (2005: 250-51)¹¹.

Es el momento preciso en el que eclosiona la tragedia, el descubrimiento de parte del viejo Carrizales de que su fortaleza ha sido profanada y que de nada han servido sus extremadas medidas de contención. En fin, es la revelación de que todo su edificio mental, en el que había cobijado esperanzas y expectativas de autoconservación, ha sido un espejismo, y que lo que debería haber sido según sus proyecciones ya no es, ni nunca habría podido ser. De ahí, la toma de conciencia improvisa, el arranque del proceso de duelo, junto con la melancolía irreparable que asalta al viejo celoso y le conduce inevitablemente a la muerte. Muy acertadamente nos recuerda Bachelard que «el que entierra un tesoro se entierra con él».

Ahora bien, respecto de esta relación que el narrador nos facilita del suceso ocurrido, lo que más interesa destacar es la presencia de dos rasgos formales que marcan los fragmentos reportados: en primer lugar, la focalización interna del relato, totalmente centrada en el protagonista. Lo que ve el lector es exacta y únicamente lo que ve Carrizales, quien en su espacio doméstico realiza un itinerario que es ciertamente físico, pues se mueve horizontalmente desde dentro

¹¹ Citamos por la edición al cuidado de García López, 2005. Las cursivas, en todos los casos, son nuestras.

de su aposento hacia fuera, cruza un corredor, entra a otro aposento, sale, para luego finalmente volver atrás a su estancia; los verbos incoativos de movimiento, en efecto, son los que dominan el pasaje entero.

Al mismo tiempo, sin embargo, este movimiento pendular de ir y venir que tiene empeñado al cuerpo se corresponde con la realización de un *itinerarium mentis* paralelo: a medida que va avanzando en su progresión en el espacio físico, el viejo va infiriendo la realidad y va tomando conciencia de la verdad, de su verdadera condición de burlado. Es un recorrido que, como apuntábamos, en la dimensión mental desemboca en una epifanía reveladora. Este ir y venir de Carrizales de un dentro hacia afuera, y de afuera hacia adentro¹², no responde a otra lógica sino a la del movimiento —un verdadero *primo mobile*— necesario a la transformación.

En ciertos aspectos recuerda la técnica empleada por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* cuando, a la altura del tercer tratado, con una especie de zoom a cámara lenta, deja que el lector asuma la perspectiva focalizada del propio Lazarillo para que experimente con él las falsas expectativas que el joven se va formando en su cabeza a medida que, tras toparse con el hidalgo y convencerse de que con este amo por fin sí le irá bien, (per)sigue sus pasos en su extenso itinerario urbano, acabando ante la entrada a la famosa (y desgraciadamente reveladora) morada lóbrega y oscura. Aquí, en *El celoso*, no contamos con la autonomía del relato en primera persona, pero el narrador se traslada a la mente de Carrizales a la hora de sondear el espacio doméstico del viejo y nos guía en el desarrollo de sus mismas operaciones mentales.

Este dinamismo proxémico —y con esto venimos al segundo de los marcadores anunciados— se combina con el escrutinio detenido del espacio del que el propio héroe del relato fue demiurgo pero que ahora le resulta irreconocible, extraño, ajeno. El campo léxico y semántico de la vista («*le vio abierto [...] viéndola sola [...] vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo. Vio a Leonora en brazos de Loaysa [...] Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba*») es lo que prima en el mencionado fragmento, porque evidentemente la visión, combinada con la exploración del espacio, corresponde a algo más que a un deambular desorientado por casa. La operación recibe el mayor respaldo de la veste retórica del pasaje, marcado por esa disposición en *geminatio* de las oraciones que la componen (*vio; vio; Vio*), dejando así perfectamente indicado que la vista, junto con la conciencia, aumentan en medida proporcional al espacio escudriñado. Este Argos, que se jactaba de estar vigilando con sus cien ojos todo lo que ocurría

¹² Esta dialéctica de la horizontalidad se alterna y se sustituye a la de la verticalidad que había marcado la primera parte de la novela, en donde domina la dialéctica contraria del asalto vertical a la fortaleza, del subir y bajar del eunuco de su pajar, etc.

en su propio hogar («él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería»)¹³, cuando más creía estar catando y observando, menos veía y a todos los efectos estaba ciego. Es ahora cuando la vista se le activa de verdad y el atravesar ese espacio con los ojos da pie a una adquisición, para la mente, de un contenido síquico realmente revelador. Cabe preguntarse, sin embargo, de qué contenido se trata. Lo que el sujeto adquiere y asume al fin, paradójicamente, es un vacío, ya que lo que experimenta con su visión es la registración de una pérdida. De ahí la naturaleza traumática de la experiencia:

*Alcé las murallas de esta casa, quité la vista a las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno, como a monasterio; desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese [...] no es mucho que yo quede defraudado de las mías [esperanzas] y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida*¹⁴ (2005: 454-55).

Ahora bien, todo lo que el texto nos está dejando entresacar del trágico como hermoso desenlace final de la historia de Carrizales, es decir, la dialéctica especial entre visión, movimiento y cogitación, tal vez merezca la pena ser puesto en relación con la reflexión contenida en el conocido y brillante ensayo de Maurice Merleau-Ponty (1964) en el que el pensador defiende precisamente que la «visión está suspendida al movimiento», y que si el ver no se acompaña al movimiento que supone el observar, lo que se tiene delante se queda inerte; y secundariamente, que «no hay visión sin pensamiento», un concepto que el famoso fenomenólogo de la percepción antes recupera de Descartes para luego cuestionarlo, puesto que para él la percepción y su consecuente adquisición de conocimiento no son fruto del pensamiento prescindiendo del cuerpo (como contrariamente teorizaba Descartes), sino que pasan precisamente por este: el enigma de la visión solo se resuelve por medio del «pensamiento operacional»,

¹³ Recuérdese que la misma metáfora mitológica Cervantes la emplea en el entremés de *Viejo celoso* para el caso complementario de Cañizares, en donde la expresión de Hortigosa: «Yo lo pondré al galán en su aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos» es calco directo, o mediado por el uso común, de una carta de Matteo Bandello («Essa novella chiaramente dimostra che, quando una donna delibera ingannar il suo marito, che se egli avesse più occhi che Argo, che a la fine ella starà di sopra e gliela appiccherà»).

¹⁴ La autoconciencia y autoacusación de Carrizales encajan perfectamente con el proceso ambivalente que se desencadena en el sujeto cuando el duelo y la melancolía obran juntos a raíz de la pérdida y que en términos freudianos coincide con el «delirio de insignificancia»: «La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo» (Freud [1915], 1917: 243).

un pensamiento activo que, sin embargo, solo puede operar si lo hace por medio del cuerpo¹⁵.

No podemos dejar de notar, además, que una vez cumplida su función, esa misma construcción arquitectónica, verdadera fuerza centrípeta de la narración, ya no tiene necesidad de quedarse como antes. Cambia junto con su habitador, pues al igual que él, al final se abre, y se dispone a acoger lo nuevo:

En esto llegaron los padres de Leonora, y como hallaron la puerta de la calle y la del patio abiertas y la casa sepultada en silencio y sola, quedaron admirados con no pequeño sobresalto. Fueron al aposento de su yerno, y halláronle, como se ha dicho, siempre clavados los ojos en su esposa... (2005: 453).

Pero volvamos al principio. Anunciamos el análisis de estos fragmentos finales de *El celoso extremeño* como una isotopía cervantina, con rasgos formales que autorizan a asumirlas como constante narrativa. En efecto, si del conjunto de las novelas cortas rescatamos ahora la de *El curioso impertinente*, ajena a la colección de las ejemplares, nos encontramos con una pareja formalización de la experiencia del luto psicológico que el sujeto cervantino sufre debido al fracaso existencial que el trastorno de los celos le acarrea.

También en este caso todo arranca del protagonismo que el texto, desde inmediato, le asigna a la casa, concretamente a la casa de Anselmo (suman a casi medio centenar las referencias directas a su casa):

Los primeros días, como todos los de boda suelen ser alegres, continuó Lotario, como solía, *la casa de su amigo* Anselmo, procurando honrarle, festejarle y regocijarle con todo aquello que a él le fue posible. Pero acabadas las bodas, y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él, como es razón que parezca a

¹⁵ Encuentro cómodamente resumida la discrepancia entre el pensador antiguo y el contemporáneo en un, por otro lado endeble y un poco escolar, trabajo de Fonrouge, 2011: 70: «El enigma de la visión reside en que el cuerpo es a la vez vidente y visible, se puede mirar y reconocer, es potencia visible. Una de las vías para resolver el enigma de la visión que plantea Merleau-Ponty es el arte, en Descartes el enigma no se elimina si se remite al pensamiento sobre lo visible a la visión en acto, porque el pensamiento está unido a un cuerpo y lo visible no puede por definición ser pensado verdaderamente, se puede, en Descartes, practicar la visión, pensarla, pero no extraer una verdad de ella. Descartes y Merleau-Ponty difieren en cuanto a las nociones de percepción y cuerpo. Para Descartes el sujeto en tanto cosa que piensa, podría prescindir de su cuerpo, incluso puede dudar de la existencia de su cuerpo, en cambio, no duda en tanto que piensa. El objetivo de Descartes era alcanzar un conocimiento indudable, ideas claras y distintas, así excluía a los sentidos, la emoción era conceptualizada como aquello que engaña, el cuerpo estaba asociado a pasiones del alma que debían ser domesticadas. Opuestamente, Merleau Ponty propone retomar de Aristóteles el pensamiento como corporal, “cuestión que ya no se piensa”, dice, pero es la única manera de formular la unión alma-cuerpo».

todos los que fueren discretos, que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros; [...] Notó Anselmo la remisión de Lotario, y formó de él quejas grandes [...] así, le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usase entre ellos, que *volviese a ser señor de su casa y a entrar y salir en ella* como de antes... (2005: 376).

Hay que notar el valor de prolepsis que adquiere aquí la afirmación relacionada con el deseo de Anselmo de que Lotario «se vuelva señor de aquella casa», ya que es exactamente lo que en la segunda parte de la novela logrará Lotario, suplantando paulatinamente a Anselmo en su función marital¹⁶. Si es verdad lo que defienden los teóricos de la arquitectura, según los que la creación arquitectónica se basa en el principio de saber anticipar el futuro en el presente, la casa cervantina, pues, cumple a rajatabla con esta función, si no en la materialidad real de lo edificado sí en su dimensión retórico-alegórica. Pero es la referencia al entrar y salir de ella lo que más interesa ahora, ya que, a lo largo de los capítulos que conforman este relato interpolado en la primera parte del *Quijote* (del capítulo 33 al 35, con la conocida interrupción correspondiente a la aventura de los cueros de vinos), toda la acción consiste efectivamente en una serie de entradas y salidas de aquella casa, ya de Anselmo ya de Lotario, amén de las consabidas demoras en su interior finalizadas a realizar el mal y descabellado deseo del marido de Camila. Ahora bien, cuando ya la proyección de Anselmo empieza a surtir sus efectos en el amigo del alma, su *dimidium ego*, según informa el narrador:

Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, *apretar el cerco a aquella fortaleza*. Y, así, acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que, aunque Camila fuera toda de bronce, *viniera al suelo*. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. Rindióse Camila; Camila se rindió (2005: 396-397).

16 En otros trabajos hemos ahondado en la etiología del «mal deseo» que aflige a Anselmo y en las dinámicas psicológicas que marcan su relación con Lotario, dinámicas identificativas-proyectivas que en buena sustancia derivan directamente de su tópica condición de «los dos amigos». La supervivencia del deseo de Anselmo (que poco tiene que ver con los celos para con Camila) depende concretamente de la cercanía física con el objeto ansiado (el amigo antes que su propia mujer), de ahí la insistencia con la que el florentino pretende que su amigo asista continuamente a su casa (sobre estas cuestiones permítaseme remitir a Gherardi, 2007: 141-201 y 2018).

Huelga subrayar en este pasaje la reaparición de la metáfora/símbolo de la fortaleza, con la variante de la torre, que en el caso de *El curioso* se aplica alternativamente a la propia casa o a su contenido (Camila), casi como para indicar que hay una ósmosis entre el contenedor y el objeto que este contiene. Camila funciona como *mise en abyme* del espacio que habita, al tiempo que la casa vale como metonimia de ella. De ahí que la conquista de la mujer —asimilada a la expugnación de una estructura elevada e inaccesible— genere una nueva dialéctica argumental alto/bajo que termina dominando los enunciados del narrador (caer, venirse abajo, rendirse...) y que da cuenta del desmoronamiento moral que afecta a todos los ocupantes de la casa.

Esa casa, que va mudando progresivamente su función a lo largo del relato, parece estar condenada a transformarse paulatinamente en un espacio cada vez más abierto —de demora conyugal privada pasa a ser teatro-escenario (hasta con público oidor) apto para representar engaños y simulaciones, albergue para siervos atrevidos y finalmente plaza pública— en el que sale a descubierto todo lo que ya no es posible ocultar:

Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo; él mismo llevaba por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama. Recibíale Camila con rostro al parecer torcido, aunque con alma risueña. Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió fortuna su rueda y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida *su impertinente curiosidad* (2005: 141).

Al igual que ocurre con el asfíctico hogar de *El celoso*, tras la eclosión de la tragedia también la casa de Anselmo termina convertida en un espacio totalmente abierto, pero, sobre todo, desalojado. El texto direcciona el foco hacia el protagonista, quien deambula por su casa comprobando progresivamente el vacío que se ha apoderado de ese espacio, y paso tras paso va adquiriendo una dosis de conciencia cada vez superior, hasta acabar «de caer en la cuenta de su desgracia»:

Cuando amaneció, *sin echar de ver* Anselmo que Camila faltaba de su lado, con el deseo que tenía de saber lo que Leonela quería decirle, se levantó y *fue* adonde la había dejado encerrada. *Abrió y entró en el aposento, pero no halló* en él a Leonela; sólo halló puestas unas sábanas añudadas a la ventana, indicio y señal que por allí se había descolgado e ido.

Volvió luego muy triste a decírselo a Camila, y, *no hallándola* en la cama ni en toda la casa, quedó asombrado. Preguntó a los criados de casa por ella, pero nadie le supo dar razón de lo que pedía.

Acertó acaso, *andando a buscar* a Camila, que *vio* sus cofres abiertos, y que de ellos faltaban las más de sus joyas, y con esto acabó de caer en la cuenta de su

desgracia, y en que no era Leonela la causa de su desventura. Y así como estaba, sin acabarse de vestir, triste y pensativo, *fue* a dar cuenta de su desdicha a su amigo Lotario; mas cuando no le halló, y sus criados le dijeron que aquella noche había faltado de casa, y había llevado consigo todos los dineros que tenía, pensó perder el juicio. Y para acabar de concluir con todo, *volviéndose a su casa*, no halló en ella ninguno de cuantos criados ni criadas tenía, sino la casa desierta y sola. No sabía qué pensar, qué decir, ni qué hacer, y poco a poco se le iba volviendo el juicio (2005: 420)¹⁷.

Es una de las descripciones más estremecedoras, para el lector, de la literatura española áurea, en la que nuestra isotopía se revela con icástica vigencia. El texto da cuenta de todo lo que conlleva en términos adquisitivos el pasar de Anselmo de la condición inicial «sin echar de ver» al «vio», es decir que, a medida que la vista se va apoderando del espacio, a esta actividad de los sentidos, en cooperación con el movimiento corporal («fue, abrió, entró, volvió, volviéndose...»), corresponde la toma de conciencia de una verdad 'psíquica' aterradora: su irreparable fracaso existencial («acabó de caer en la cuenta de su desgracia»). Huelga subrayar que el proceso intelectual avanza de forma inversa a lo que la mente va registrando. El pasaje, en efecto, está estilísticamente marcado por la iteración de la construcción negativa «no halló» (dos ocurrencias), en variación derivativa con «no hallándola» (y atenuativa «solo halló»), lo cual viene a significar que cuanto menos resultados da el rastreo físico del espacio más intensa es la capacidad adquisitiva de la mente; el momento en que el intelecto alcanza su operatividad máxima, y con él la verdad, es cuando la casa se le presenta «desierta y sola». La epifanía mental desencadena inevitablemente una desorientación radical en el sujeto, con consecuencias incluso somáticas y no solo psicógenas (trastorno, afasia e inmovilismo: «no sabía qué pensar, qué decir, ni qué hacer»). El espacio —antes lineal— de la casa deja el paso a un recorrido mental más bien laberíntico; el extremo de conciencia deriva en su contrario y, de hecho, el texto se hace cargo de notificarle al lector cómo la locura incipiente de Anselmo

¹⁷ Así comenta Arellano (2016: 186) estos mismos pasajes: «Este modelo cabe dentro de la casa acogedora de Bachelard, pero en cambio la de Anselmo y Camila, en la novela del *Curioso impertinente* representa la subversión del espacio doméstico. El impertinente Anselmo insiste en abrir imprudentemente a los riesgos de un asedio malsano un espacio que debería estar protegido, el de su hogar de recién casado.

Los detalles con los que Cervantes deconstruye ese espacio interior son significativos: la criada Leonela abre también su cuarto a un amante, las ventanas se convierten en puertas de tránsitos ilegítimos, las salas se transforman en escenarios de la tragedia de Anselmo, que observa al paño sin percatarse, en espacios ocultos, la degradación de su honra y de su vida hasta el desenlace fatal, que convierte a la casa en un lugar maldito del que han huido todos sus habitantes: —y para acabar de concluir con todo, volviéndose a su casa, no halló en ella ninguno de cuantos criados ni criadas tenía, sino la casa desierta y sola— (I, 35)».

pasa en pocos instantes de ser una amenaza: «pensó perder el juico» a ser realidad efectiva: «se le iba volviendo el juicio».

El trastorno que sobrecoge a Anselmo es la traducción en lenguaje literario barroco de la melancolía moderna sobrevenida a la pérdida. El marido/amigo desengañado experimenta el duelo, pero a este se suma el «delirio de insignificancia» generado por la melancolía, manifestación de los efectos de la pérdida mucho más compleja y duradera. Según aclaró brillantemente Freud, el vacío se traspasa del espacio exterior al propio yo del sujeto que padece la pérdida¹⁸. Al igual que Carrizales, Anselmo toma conciencia plena de lo ocurrido y empieza a cuestionarse, a reprocharse, hasta denigrarse, como único culpable de todo el mal que se ha generado, tal y como lo testimonia la confesión final formalizada en un escrito que, si queda inacabado, es precisamente porque el personaje, en el ejercicio de la culpa, termina dirigiendo el castigo hacia su propia persona:

«Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues *yo fui el fabricante de mi deshonra*, no hay para qué...» (2005: 4229).

La casa de Anselmo, convertida en laberinto, ha trastocado sus funciones originarias y naturales; convertida en *setting* para el más incomprensible y arriesgado triángulo relacional que ha conocido obra literaria, ha terminado atrapando a sus habitantes, quienes solo pueden salir de ahí al precio de la vida (al poco, en efecto, mueren los tres). No sorprenderá, pues, que una vez desalojado, ese espacio vacío vuelva, inevitablemente, a cerrarse¹⁹:

Cerró las puertas de su casa, subió a caballo, y con desmayado aliento se puso en camino; y apenas hubo andado la mitad, cuando, acosado de sus pensamientos, le fue forzoso apearse y arrendar su caballo a un árbol, a cuyo tronco se dejó caer, dando tiernos y dolorosos suspiros (2005: 421).

¹⁸ «El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico [*Ichgefühl*], un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. No juzga que le ha sobrevenido una alteración, sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia —predominantemente moral— se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida» (Freud [2015], 2017: 241).

¹⁹ «Ninguno de los tres personajes termina su vida en su propio hogar. Ninguno tiene la posibilidad de resarcir sus errores o alivianar sus heridas. La casa, como espacio poético, se hace distante a sus anhelos de ensueño» (Alzate, 2005: 18).

Es que, como bien apunta Carreño, el espacio «se amolda a la conducta de quien lo habita»²⁰, el vacío moral de Anselmo, disfrazado de enfermedad (una técnica para desresponsabilizarse a sí mismo), se proyecta semióticamente sobre su casa hasta anular su valor, dando razón a nuestro más veces mencionado Bachelard: «Es el interior del nido lo que impone su forma».

3. Otros episodios contribuyen a la consolidación de la idea de que la casa en Cervantes es el lugar de la adquisición de conciencia de parte de los héroes que la habitan; que el trinomio casa-exploración-vista funciona como motor del desarrollo síquico, y consecuentemente ético, de los sujetos quienes precisamente a través del espacio de los que son dueños aprenden a apoderarse de sí mismos, a conocerse a sí mismos; se autoevalúan y, al hacerlo, alcanzan el ejercicio completo de su propia subjetividad. Y lo curioso es que siempre está la locura de por medio, en sinergia constante con la cordura, perdida, por perder o a recuperar.

Si no fuera por la intervención de la locura, en efecto, no representaría una excepción tampoco el caso de don Quijote en relación con su casa, otro espacio relevador de la cantera cervantina. La memoria del lector no puede evitar recuperar la patética, no menos que conmovedora, circunstancia en la que don Quijote, vuelto a casa tras su primera salida y una noche de descanso, se encara a la traumática desaparición de sus libros:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase —quizá quitando la causa cesaría el efeto—, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza. De allí a dos días, *se levantó don Quijote, y lo primero que hizo fue ir a ver sus libros; y como no hallaba el aposento donde le había dejado, andaba de una en otra parte buscándole. Llegaba adonde solía tener la puerta, y tentábala con las manos, y volvía y revolvía los ojos por todo, sin decir palabra*; pero al cabo de una buena pieza preguntó a su ama que hacía qué parte estaba el aposento de sus libros (2005, I, 7: 70-71).

²⁰ Carreño aprovecha la categoría de la heterotopía de Foucault para reseñar los espacios (horizontales y verticales, casas y caminos) del *Quijote*: «Existen, pues, espacios públicos y privados, cerrados y abiertos, loci monumentales (iglesias, plazas, palacios), espacios cotidianos (calles, caminos), espacios sagrados (conventos) y profanos tal como el corral de comedias, sin descontar el más problemático espacio de frontera donde la trasgresión y la comunicación entre dos culturas se establece en forma de pactos y rivalidades. El espacio es, pues, un artefacto cultural y un signo que señala y define una identidad. [...]»

La casa como espacio es, como vemos, múltiple en *Don Quijote*: es lineal (camino) y circular (casa, castillo, palacio); es horizontal (venta) y es vertical (la cueva de Montesinos). Los espacios testifican la vida cotidiana de la España del siglo XVII» (2004: 1205 y 1214).

Si consideramos que el objeto libro, y el conjunto numerario de ellos, representan por metonimia la caballería andante, esto es, el sueño y el objeto del deseo de don Quijote, nos damos cuenta de que otra vez estamos ante la función de la casa como cofre que contiene y protege un ‘tesoro’ (material e ideal a la vez) y que la desaparición del mismo para su poseedor no puede ser sufrida sino como pérdida violenta, con todo lo que conlleva la experimentación del luto consecuente. Don Quijote se levanta, deambula por casa en busca de sus libros, rastrea con los ojos y tantea con las manos, todos sus sentidos están ocupados en la operación²¹; se mueve, va, viene, aplica la vista, pero la distancia entre lo que era y lo que es le sume en una desorientación radical: no se produce (re) conocimiento. Estamos frente a un desenlace contrario al de los demás episodios aquí evocados. Y la causa es evidente. Anselmo y Carrizales aprenden en y de ‘su’ lugar íntimo y habitual la verdad acerca de sí mismos; ese espacio se convierte en un reflejo de su conciencia fuera de sí mismos, pero eso ocurre precisamente porque es el espacio habitual, reconocible, su conformación estructural no ha sido alterada. En el caso de Don Quijote, en cambio, aunque la dinámica del episodio a primera vista es la misma, sin embargo interviene un factor desarticulador fundamental: el espacio ha sido alterado —se ha tapiado el aposento de los libros y los estantes han desaparecido—, contenedor y contenido se han escrupulosamente ocultado de la vista, con la consecuencia de que su función queda totalmente inhibida, esa casa ya no es reconocible para su habitador, pues ya no puede funcionar como espejo para su conciencia. La pregunta dirigida a su ama («preguntó a su ama que hacia qué parte estaba el aposento de sus libros») da la cuenta más exacta del estado de azoramiento del personaje y al mismo tiempo desencadena la empatía máxima del lector, totalmente conmovido por su ternura.

A esto hay que añadir el segundo factor condicionante: nuestro caballero se niega a asumir la realidad como se le presenta, se lo impide su imaginación trastocada, esa vía de escape puntual de toda verdad traumática que, llevándole

²¹ La sensibilidad de cuño barroco hace que Cervantes aproveche a menudo la capacidad aprensiva de los sentidos corporales. Normalmente, si la vista mengua el tacto se activa para compensar la carencia: celeberrimo, en este sentido, es el episodio de Maritornes (I, 16) que, al entrar al camaranchón oscuro, sin luz, donde se alojan los tres huéspedes de la venta, para cumplir con lo prometido a uno de ellos, el arriero, empieza a tantear las paredes para reconocer el camino directo a la cama del potencial amante, y sin embargo es interceptada por don Quijote, quien la ‘reconoce’ como la hija del castellano que, en su imaginación, ha venido para ofrecérsele. La actividad del tanteo pasa rápidamente a las manos de nuestro héroe quien utiliza las percepciones no para desengañarse del error sino para validar sus falsos convencimientos. Es una escena que comparte bastantes rasgos con el que estamos analizando aquí, y sin embargo su estatuto ridículo y de parodia determina un resultado opuesto a los desenlaces que se ciñen al código ejemplar de la narración. Permítaseme remitir, sobre el episodio de Maritornes, a Gherardi (2022: 125-143).

a defender la intervención del sabio Frestón, le protege exactamente del sentimiento de defraude con que amenaza la desaparición del sueño caballeresco:

Así es —dijo don Quijote—, que ese es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede; y mándole yo que mal podrá él contradecir ni evitar lo que por el cielo está ordenado (2005: I, 7; 71).

Don Quijote evita la cura (impuesta desde fuera, no es fruto de un desarrollo interior como en el caso de Anselmo y Carrizales), por tanto el proyecto del cura, el barbero y la ama fracasa, precisamente debido al condicionamiento de los dos factores enunciados.

También se podría evocar, como caso parejo, el de Leocadia, víctima de rapto y violación de parte de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*. La casa vuelve a ser protagonista en esta novela corta, y lo es de dos maneras opuestas: primariamente como espacio que se oculta a la vista de su habitadora temporal y luego como objeto de escrutinio atento. El texto, en efecto, al principio hace insistente hincapié en la falta de luz y en la inhibición forzada de la vista:

Rodolfo, en tanto, sagaz y astuto, tenía ya en su casa y en su aposento a Leocadia; a la cual, puesto que sintió que iba desmayada cuando la llevaba, *la había cubierto los ojos con un pañuelo, por que no viese* las calles por donde la llevaba, ni la casa ni el aposento donde estaba; en el cual, *sin ser visto de nadie*, a causa que él tenía un cuarto aparte en la casa de su padre, que aún vivía, y tenía de su estancia la llave y las de todo el cuarto —inadvertencia de padres que quieren tener sus hijos recogidos—, antes que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo, que los ímpetus no castos de la mocedad pocas veces o ninguna reparan en comodidades y requisitos que más los inciten y levanten. *Ciego de la luz del entendimiento, a oscuras* robó la mejor prenda de Leocadia... (2005: 389).

Como se ve claramente, la oscuridad responde al doble propósito, por un lado, de anular la percepción visiva del lugar («por que no viese... sin ser visto») y, por el otro, en un plano ya metafórico, de reflejar la oscuridad mental de Rodolfo, cuya ceguera es sobre todo moral. Dicho en otras palabras, la oscuridad espacial no es sino fruto de la proyección hacia el exterior de la tenebrosidad interna del caballero. Tanto es así que el despertar de Leocadia da lugar a un desahogo retóricamente centrado en la oposición «oscuridad-luz», en donde el primer elemento del binomio remite, por bisemia, tanto a la falta de luz material en el aposento como a la muerte metafórica de la dama, y, por consiguiente, el lexema 'luz', como añadidura a su sentido literal, vale como luz del entendimiento, o sea, rectitud moral y cordura, opuesta a las tinieblas morales del agresor:

—¿A dónde estoy, desdichada? ¿Qué *escuridad* es ésta, qué *tinieblas* me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús! ¿Quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay, sin ventura de mí, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan! Venturosa sería yo si esta *escuridad* durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a *ver la luz del mundo*, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes (2005: 390).

El segundo segmento del episodio está marcado, en cambio, por la actividad exploratoria a la que nos ha ido acostumbrando la pluma cervantina y que tiene como resultado precisamente la adquisición cognitiva que está a la base de la solución del drama personal de la protagonista y por ende del desenlace de la obra:

Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada, y, levantándose del lecho anduvo todo el aposento, *tentando las paredes con las manos, por ver si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojarle*. Halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que *pudo distinguir* Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. *Vió* que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta, que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. *Contó* las sillas y los escritorios; *notó* la parte donde la puerta estaba y, aunque *vió* pendientes de las paredes algunas tablas, *no pudo alcanzar a ver* las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja, *la vista* caía a un jardín que también se cerraba con paredes altas, dificultades que se opusieron a la intención que de arrojarle a la calle tenía. *Todo lo que vió y notó* de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia *le dio a entender* que el dueño della debía de ser hombre principal y rico, y no como quiera, sino aventajadamente. En un escritorio que estaba junto a la ventana *vió* un crucifijo pequeño todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un *discreto designio suyo*. Hecho esto cerró la ventana como antes estaba y volvióse al lecho, esperando qué fin tendría el mal principio de su suceso (2005: 393).

Huelga subrayar cómo el informe del narrador acerca de la actividad de exploración de Leocadia (primero por medio del tacto, luego, coadyuvada por una luz lunar, por medio de la vista) da lugar a un detallado fragmento descriptivo cuyo patrón retórico se ciñe a los esquemas de las series enumerativas típicamente marcadas por iteraciones anafóricas a principio de oración («halló ... pudo distinguir ... Vio ... contó ... vio ... notó»); el recurso desemboca en la fórmula recolectiva «todo lo que vio y notó» necesaria para fijar el conjunto de detalles que la vista ha ido escudriñando a lo largo del recorrido visual y, sobre todo,

para dar cuenta, una vez más, de cómo esa actividad escóptica se traduce para el sujeto que la realiza en un incremento en el terreno del conocimiento: «Todo lo que vio y notó... le dio a entender», de ahí que la salida de la «escuridad» corresponda a la recuperación de la racionalidad, lo cual estimula en Leocadia toda una actividad intelectual que bien pronto se traducirá en «un discreto designio suyo», es decir, en el plan estratégico (el robo del crucifijo) que le garantizará la restauración final de su honor²².

El muestrario cervantino podría seguir con algún ejemplo más, pero creemos suficientemente pergeñadas a estas alturas las funciones de la isotopía que hemos estado reconstruyendo, tanto en su configuración sintagmática como en su significación paradigmática, con vistas a dar cuenta de cómo el espacio doméstico cervantino funciona como herramienta hermenéutica tanto para sus habitantes, respecto de su personal arquitectura vital, como para los lectores que siguen sus pasos por medio de la escritura del autor, prodigioso fabricante de monumentales edificios de palabras.

22 A una lectura algo distinta pero complementaria a la nuestra, y también deudora de los estímulos de la teoría de Merleau-Ponty, llega Fajardo en su trabajo de 2006: «As we saw, according to Morris and Merleau-Ponty, perception arises from the crossing of body and world, and so does the sense of depth within space. Both depend on movement, that is to say, on our engagement with space, our agency within it: “we notice the ethical in depth when we notice that our movement crosses over into what we perceive in depth, that things in depth reflect our responsibility for our perception of them” (Morris 43). That is why Leocadia’s disorientation and her moral dilemma are so clearly presented as a disturbance of her spatial coordinates. At this fundamental level, Leocadia’s ability to circulate within the physical/ethical space of the city is hampered. The darkness into which Leocadia regains consciousness after her rape is first perceptual, the darkness of Rodolfo’s room at night, but it is also, as suggested earlier, the moral darkness into which she feels she has been thrown, and insofar as perception is knowledge, it is also epistemological darkness. That is why her careful and detailed inventory of the room functions as a regrounding of perception, a gradual regaining of knowledge, and as the beginning of her reorientation. She begins to generate a new cognitive map» (2006: 100). Un poco más adelante (2006: 111), Fajardo vuelve atinadamente sobre la astucia procedente del “mapa cognitivo” de Leocadia: «The passage shows precisely how Leocadia turns the room into a cognitive space. She first realizes the space as a mere physical reality and then gives it direction or significance for further action. It becomes the locus of planned (future) agency centering on the crucifix as its instrument. Leocadia reenters the night of Toledo and carefully makes her way home after Rodolfo leaves her, at her request, in the Plaza del Ayuntamiento, whose darkness is metonymic for its absent justice».

V. EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL EN LA POESÍA DE FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Universidad de Córdoba

El erudito Sainz de Robles, editor de la *Fundación del Monasterio de El Escorial*, narra en su prólogo al libro una historia popular que conoció desde niño, revelada a él por un tal padre Ramón Serra y repetida como verdad incuestionable en el pequeño municipio de Guadarrama. Según parece, Felipe II contaba que quienes «vienen a visitar esta maravilla del mundo que es el Monasterio de El Escorial, no ven lo principal que hay en ella si no ven a fray José de Sigüenza», y apostillaba que «según lo que merece, durará más su fama que el mismo edificio, aunque este tiene tantas circunstancias de perpetuidad y firmeza» (1963: IX).

Es difícil saber hasta qué punto el relato pueda ser fidedigno o apócrifo, aunque había sobrevivido como realidad inalterada en el curso de los siglos. Sí resulta evidente que el vaticinio regio no se cumplió, puesto que el renombre de la arquitectura culminada por Juan de Herrera sobrepujo con mucho a la memoria póstuma de fray José.

Sea como fuere, las palabras del monarca —reales o atribuidas— dejan muy claro que Sigüenza era parte indelible del edificio promovido por la mano regia. Que la voz de Felipe II defina su propia obra como «maravilla del mundo» colmada de «circunstancias de perpetuidad y firmeza» parece lógico, considerando la gran cantidad de energía y recursos que invirtió en el proyecto. Más llamativo nos parece que relacione fama y virtud seguntinas con las excelencias del monasterio, pues implica un altísimo grado de identificación entre el fraile jerónimo y el edificio. Exactamente lo mismo que ocurre con el propio

Felipe II. Sin duda, ambas figuras hicieron mucho por la creación de esta arquitectura y por su permanencia en la memoria: el rey impulsando y patrocinando la obra en el plano material; fray José promocionándola a través de su *Historia* de la fundación del monasterio y propagando todas sus excelencias y virtudes, inmortalizándola así en el plano simbólico.

Harto conocida es la ingente y ardua tarea historiográfica del autor de las tres primeras partes de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1595, 1600, 1605), en cuya tercera entrega se incluye todo lo referente a la imponente obra. En sus páginas explica los pormenores de su edificación, describe sus detalles arquitectónicos, la variedad y riqueza de las obras artísticas allí atesoradas, así como muchas anécdotas de la vida cotidiana intramuros, protagonizada por el mismo que escribe, por sus compañeros de orden y, como no podía ser de otro modo, por el monarca y sus hijos. Se trata de un texto con altísimo valor documental que ha sido muy fatigado por los historiadores del período y por los interesados en todo lo que se movía en torno a El Escorial. Los nutridos estudios acometidos permiten tener a día de hoy una imagen bastante completa de lo que significó la obra historiográfica de fray José y lo que supuso en su época El Escorial en los ámbitos político, histórico, arquitectónico y, no se olvide, también en lo ideológico, pues como señala muy atinadamente Gómez Canseco (1993: 36), este edificio fue «una reproducción en miniatura de la España teológica del xvi y de sus polémicas religiosas».

Pero El Escorial no solo fue descrito de acuerdo con estas dimensiones en la prosa seguntina, sino que también funcionó como una poderosa imagen simbólica y de poder en algunos de sus versos, al menos de una pequeña y acotada veta poética: la que fray José escribió por y para el ámbito «doméstico» del contexto escurialense. Este venero textual, mucho más desatendido¹, nos permitirá reflexionar, mediante tres análisis de sus sonetos, sobre varias formas de descripción y proyección de esta majestuosa arquitectura en el plano discursivo: en tanto que imagen paradigmática de las gestas reales y su perpetuación en el tiempo, como arquitectura de poder que proyecta una concreta razón de estado y como espacio simbólico de intercambio de favores y deberes.

¹ Como tantos de sus contemporáneos, fray José se dedicó al ejercicio de la poesía durante toda su vida. Sin embargo, su actividad como poeta no ha sido prácticamente estudiada —con excepciones como las de Rubio González (1973, 1976, 1977) y García Aguilar (2011, 2014a)—, ya que esta faceta quedó ensombrecida por el desinterés del autor en la difusión de sus poemas, por la mayor calidad e importancia de su prosa y, fundamentalmente, por el inalcanzable listón establecido por los más grandes autores áureos del momento. No obstante, sus versos tienen interés en el marco del presente monográfico debido a que El Escorial, en tanto que edificio, funciona como marco discursivo y pragmático de varios de sus poemas.

Buena parte de lo que adelantamos se percibe en el soneto seguntino re-dactado, como reza su título, con ocasión de la festividad del Corpus Christi celebrado en San Lorenzo de El Escorial en 1586²:

Andando la procesión de Corpus Christi en San Lorenzo, el rey don Felipe con sus dos hijos, príncipe y infanta. Soneto del padre fray José

Cual esta grande y bella arquitectura
del universo y fábrica mundana,
que aquella diestra mano soberana
plantó con tanto ingenio y hermosura,
envuelta en triste manto y sombra obscura
quedara sin Apolo y sin Diana,
privando del loor y gloria ufana
que rinde a su hacedor su propia hechura;
ansín a tus hazañas, rey de gloria,
también las tuyas, visodíos del suelo,
cubiertas fueran ya con sombra tanta;
si el uno de su amor tan gran memoria
no nos diera y el otro tal consuelo
con un príncipe sol y luna infanta (*Poesía castellana*, p. 189).

El poema, escrito a propósito del Corpus, bien podría entenderse como una de tantas composiciones de circunstancias que inundaban cualquier hecho festivo de la Edad Moderna sin otro propósito que el conmemorativo o descriptivo. No obstante, y sin negar la mayor, los versos reseñados pueden analizarse desde una perspectiva más rica atendiendo a las cuestiones mencionadas antes sobre los sentidos y proyecciones de la arquitectura escurialense.

Es bien sabido que después de Trento, la fiesta del Corpus Christi se celebraba con solemnes procesiones en las iglesias y monasterios de todo el ámbito hispánico. Y si esto era así hasta en la más humilde capilla, cómo no sería en San Lorenzo de El Escorial, el mayor centro religioso de la Corona y lugar predilecto del rey para disfrutar de un día tan señalado. Muy elocuentes al respecto son las numerosas descripciones volcadas por el propio fray José en las páginas de su *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Valgan como botón de muestra las líneas que dedica al Corpus de 1583:

[Felipe II] confesó y comulgó el día de Pascua de Resurrección y ganó un jubileo plenísimo que había enviado el Papa Gregorio XIII, y pasada la fiesta se tornó luego a Madrid, porque en estas venidas a menudo no pretendía más de cobrar aliento y espíritu y ofrecerse a Dios para que le alumbrase en el gobierno de tantos reinos. Con esta misma consideración tornó aquí [El Escorial] para las fiestas del Ascen-

² Para la discusión de la cronología, véase García Aguilar (2014: 189).

sión, Pentecostés y Corpus Christi, y celebrábalas con muchos actos de devoción y oración, ocupándose algún ratillo después de comer y, para entretenimiento, en ver la fábrica y las trazas o salir por el convento. Y acabadas estas fiestas se tornó luego a los primeros de julio [de 1583] a Madrid, como quien volvía de *vacaciones santas* (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 612).

Se ha escogido este párrafo de entre todas las menciones que se hacen al Corpus en la tercera parte de la *Historia* seguntina porque trasluce con fina elocuencia cómo festejaba y vivía el monarca esta fiesta en El Escorial, hasta el extremo de que fuesen para él unas auténticas «vacaciones santas», de las que no era ajeno, como veremos, fray José de Sigüenza.

Aunque debe tenerse muy en cuenta lo que suponía el Corpus en esta época y en este espacio, conviene considerar que el poema no está escrito para dar cuenta de la circunstancia real, histórica y extraliteraria que propicia la creación de los versos, sino que más bien se articula como marco discursivo ideal en el que parangonar la excelsitud del monasterio con la perdurabilidad del linaje regio, teniendo la celebración eucarística como telón de fondo.

El soneto se construye como una reflexión categórica acerca de la inevitable «sombra oscura» de aniquilación que ejerce el tiempo sobre cualquier factura humana y también sobre la propia obra divina, cuyo efecto destructor únicamente puede sortearse a través de la memoria, que reside no tanto en las obras como en los hijos: el linaje. Para ello recurre fray José a un texto que se estructura como una oración comparativa de igualdad («cual... ansín»), perfectamente articulada en dos partes. Desde el comienzo de los cuartetos se introduce el cuantificador comparativo «cual» y los tercetos se abren paso mediante el nexa «ansín», que presenta al segundo término de la equiparación: las hazañas tanto de Dios como del rey Felipe. Pero este segundo término es matizado en el último terceto con la condicional «si el uno [...] y el otro», lo que ofrece una vía de esperanza a la inmutable ley universal sobre el efecto desolador del paso del tiempo.

Conforme a lo expuesto, se inicia la comparación señalando los dos términos puestos en liza: el conjunto de todo lo creado en el orbe celeste o «arquitectura del universo», debida a Dios, y la concreta edificación o «fábrica mundana» del monasterio escorialense, ejemplo máximo del poder regio, ya que es la «diestra mano soberana» de Felipe II quien «plantó con tanto ingenio y hermosura» la imponente figura de piedra que se alza sobre el perfil de Guadarrama. El empleo del déictico «esta» con que se abre el poema, justo después del cuantificador comparativo «cual», antecede a la descripción de una y otra («grande y bella»), poniendo ante los ojos del lector ambas realidades de manera clara, efectiva y directa. Presentadas en un mismo plano de igualdad las dos creaciones, se expresa el juicio inmutable sobre el fin último de ambas, que se verán irremediabilmente envueltas en «triste manto y sombra oscura» cuando

desaparezca la luz del sol y de la luna, los dos astros que iluminan perpetuamente el día y la noche, que son expresados discursivamente con las metáforas astrológico-mitológicas de «Apolo» y «Diana», las cuales se retomarán para la conclusión del poema.

Por tanto, «ansín» como la creación terrena de Dios y del monarca hispánico serán relegadas a la oscuridad del tiempo, «también» las «hazañas» divinas del «rey de gloria» y las gestas humanas del «visodiós del suelo» se verán abocadas a la misma suerte, que no es otra sino quedar «cubiertas [...] ya con sombra tanta». Pero existe una posible vía de escape a esta verdad absoluta, marcada por la condicional que introduce el último terceto: «si el uno [...] y el otro». Entonces, la salvación de las hazañas divinas estriba, singularmente, en el «amor» de Dios, cuya «gran memoria» se expresa de manera manifiesta el día del Corpus Christi, exaltación máxima del misterio eucarístico. Por parte del monarca, proyección de lo divino en la tierra o «visodiós del suelo», el alivio tranquilizador o «consuelo» se procura por la perpetuación del linaje, garantizado por sus dos hijos, «príncipe sol y luna infanta»; esto es, el futuro Felipe III e Isabel Clara Eugenia, respectivamente.

Sigüenza interpreta y fija con su testimonio poético la profunda importancia política e ideológica del Corpus Christi de 1586 (García Aguilar, 2014: 189), recién finalizadas las obras de la basílica. El poema se articula como elogio de la institución monárquica y de su divina inspiración, pues además de los paralelos entre las creaciones y hazañas de Dios y Felipe II, este último es manifiestamente definido como «visodiós del suelo». Pero sobre todo, el soneto supone un encomio exaltador de la perduración de la línea sucesoria, cifrada en los ya mencionados «príncipe sol» y «luna infanta».

Además de recuperar en el verso conclusivo las metáforas previas de «Apolo» y «Diana», equiparables a la acción creadora de Dios, la caracterización alude a la referencia bíblica de Isaías 30, 26, en virtud de la cual el «sol» (Felipe) y la «luna» (Isabel) se alzan como símbolos de prosperidad inmarcesible. No será ocioso recordar ahora que el mismo fray José, en su *Historia del Rey de los Reyes*, había explicado la eterna pervivencia del linaje del rey David señalando la importancia de estas imágenes astrológicas cuando habla de la eternidad del gobierno insuflado por la gracia divina:

Todo esto representa agora el ángel a la Virgen después de haber dicho que la dará la silla de David, su padre, que también reinará en la casa de Jacob para siempre [...] Y este bien de tan florido reino en los fines, aunque por de fuera tan trabajoso, no tendrá fin ni raya; sus cotos y sus mojones serán la eternidad, no se medirá con la duración de los siglos que corren, sino, después de todos ellos, comenzará él como de nuevo para nunca tener fin [...] Dicho lo tenía esto Dios por su Profeta a su reino de Jacob: *Non occidet ultra sol tuus et luna tua non minuetur: quia erit tibi Dominus in lucem sempiternam, et Deus tuus in gloriam tuam*. Piensan algunos

que los reinos y imperios y toda la demás gloria que estiman los hombres cuelga de las influencias de los planetas, estrellas, sol, luna; como crecen y menguan, salen y se ponen y se eclipsan, persuádense que estos mismos accidentes arrojan en los cuerpos inferiores. Sea, dice Dios, esto lo que fuere, hagan o no hagan, de una cosa está cierto tú, reino mío de Jacob, que cuando reinare este rey y este ungido, que yo pondré en ti, ninguna parte serán todos los astros para hacer en él mudanza; que ni se pondrá tu sol ni menguará tu luna, porque el mismo rey tuyo será tu luz firme constante, sin variación y entonces se acabarán los días de tu lloro y tus lágrimas, porque los frutos y cosechas de sus tiempos serán paz, gozo, júbilo inefable, porque no se pone el sol, ni crece ni mengua la luna (*Historia del Rey de los Reyes*, pp. 375-376).

Conforme a lo expuesto, el soneto de Sigüenza convierte a los infantes en luceros perpetuos que alumbrarán las gestas de Felipe II: pasado el tiempo, serán ellos los «Apolo» y «Diana» que iluminarán por siempre las hazañas del padre; del mismo modo que Jesucristo en la Eucaristía, como recuerda la celebración del Corpus, revivifica el amor inextinguible de Dios.

Se puede asumir que un poema como este funcionaría con gran efectividad entre sus potenciales lectores (u oidores) del cenáculo escorialense. En pocos sitios como allí se tendría presente la vital importancia de la perpetuación monárquica, considerando las pesarasas y complejas circunstancias en que se desarrolló la concepción, crianza y prematura defunción de una parte de la descendencia regia. Como se ha indicado, en el soneto se establece una clara analogía entre Felipe III y el astro rey, que conectaba con las referencias mitológicas y bíblicas asociadas a Apolo e Isaías; pero a ello se une la conexión con un símbolo tan definitorio de la Casa de Austria como el sol (Mínguez, 2001).

La exaltación del poder monárquico y del linaje regio, amparado por la plena legitimación divina, alcanza un acomodo poético óptimo cuando se acude al espacio discursivo de la celebración del Corpus Christi en un lugar tan cargado de simbolismo como el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En un contexto de esta índole, y a través de sus hijos respectivos, Dios recuerda su presencia omnipotente y eterna, en tanto que el rey —como institución monárquica— afirma plenipotenciariamente que trascenderá los efectos destructivos de cualquier sombra que se cierna sobre su linaje.

El segundo soneto al que prestaremos atención también se ubica discursivamente en el contexto de una celebración del Corpus Christi. A diferencia del anterior, este se articula como un diálogo en donde la voz poética de Felipe II ofrece a su hijo y heredero las claves y consejos para el ejercicio del gobierno óptimo. Y todo ello en un Escorial festivo que se regocija celebrando la grandeza del Santísimo Sacramento, según se refiere en el título:

Soneto en diálogo entre el rey don Felipe y su hijo, andando la procesión el día del Corpus en su casa de San Lorenzo

«Esta es, amado hijo, lección viva».

«Padre y señor, ¿en ella qué se aprende?».

«Un perfecto reinar, si bien se entiende».

«¿Y puede ser que yo tal bien perciba?».

«Con su muerte este rey su reino aviva».

«¿Y quién le mata?».

«Solo el que le ofende».

«¿Y qué hace de ese tal?».

«Su bien pretende».

«¿Quién tal le fuerza?».

«Su bondad nativa».

«Eso no es ser señor, mas ser sujeto».

«Antes así sujeta el orbe todo».

«Pues ¿qué recibe de ellos?».

«De ellos, nada».

«Y él, ¿qué les da?».

«Manjar y ser perfecto».

«Pues ¿quién podrá imitar tan alto modo?»

«El rey cuya alma a Dios fuere ajustada» (*Poesía castellana*, p. 191).

Dijimos antes que la exaltación eucarística era muy grata al monarca, tanto que se esforzaba denodadamente por vivirla cada año junto al edificio que tanto estimaba, para vivir sus particulares «vacaciones sacras». Pero esto no era únicamente una cuestión piadosa, sino también dinástica y de poder: además de la exaltación del linaje del soneto anterior, recuérdese que los Habsburgo expresan desde sus comienzos una importante devoción por la Eucaristía (Paredes González, 2003), hasta el punto de que convirtieron el episodio del devoto respeto del conde Rodolfo a la sagrada forma en un hito fundamental de su linaje. Como ya se indicó, el padre José de Sigüenza recoge varias noticias de estas celebraciones en su *Historia* (1605). Sin embargo, después de revisar las diferentes menciones, únicamente en un caso hemos localizado que se refiera una celebración del Corpus en la que se describa la coincidencia del padre y el hijo en la procesión devota. Se trata de la conmemorada el 21 de junio de 1590, que resultó particularmente importante porque ese verano sirvió para inaugurar el claustro del monasterio, que acababa de finalizarse. Son muy elocuentes al respecto las palabras que vuelca Sigüenza en la *Tercera parte de la Historia*:

se hizo la primera procesión por el claustro principal, que estaba ya de todo punto acabado de pintar al fresco y al olio y solado. Pareció hermosamente: llevó el rey una vara del palio y el príncipe otra; don Cristóbal de Mora, que ya se señalaba mucho su privanza, otra. Regocijaron los niños del seminario la fiesta con una danza artificiosa y de espíritu. Mandó el rey que ninguno se mezclase en la procesión con los religiosos, sino que o fuesen delante o se quedasen a la postre de todos, y así se hizo, tan amigo fue siempre de poner las cosas sagradas y de religión en su lugar (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 634).

Aunque es imposible asegurar con total certeza que el poema fuera redactado con motivo del Corpus de 1590, todos los indicios apuntan en esa dirección. No parece descabellado pensar que fray José redactara su soneto como digno homenaje para la inauguración del nuevo claustro escurialense, con la procesión del Corpus como telón de fondo. Máxime si se considera que de ser así la imagen dibujaría al monarca del presente caminando junto al monarca del futuro para rendir el debido respeto al rey vivificado de todos los tiempos; y todo ello en compañía de una figura como la de Cristóbal de Moura. El asunto no es baladí, pues Moura daba muestras evidentes de descollar en la política de su tiempo, como sugiere el propio Sigüenza en el texto de su *Historia* (1605), lo que podría influir en el tono de la pieza o incluso condicionar la elección temática de la misma. Además de ser el destinatario del primer soneto cortesano redactado por Góngora, Cristóbal de Moura (1538-1613) fue uno de los cinco miembros del Consejo de Portugal durante el reinado de Felipe II, se mantuvo como sumiller de Corps con Felipe III y alcanzó el virreinato de Portugal cuando el ya anciano Sigüenza redactaba el último volumen de su *Historia*.

Atendiendo a las condiciones del momento, descritas en la *Historia* de 1605 y recreadas previamente en el marco poético del soneto seguntino de 1590, la circunstancia festiva alcanza valores que superan el sentido de la celebración específica. Y lo mismo vale decir del espacio en el que todo ello tiene lugar, ya que la arquitectura escurialense y la educación del príncipe se manifiestan como asuntos colindantes: al fin y a la postre, la práctica totalidad de lo que alberga (y simboliza) la edificación se pone al servicio de la exaltación del rey y de la monarquía divina. A ello se suma que El Escorial constituía en sí mismo una efecacísimas herramientas para la instrucción del perfecto príncipe cristiano, pues las pinturas, frescos y esculturas que hacían del edificio un auténtico museo-palacio-monasterio proyectaban insistentemente una idea esencial: la continuación del linaje regio y el agradecimiento a la providencia divina.

Así las cosas, la referencia a la festividad del Corpus funciona como un perfecto marco discursivo para el mensaje que propaga el soneto, dado que en el ambiente escurialense la exaltación del Santísimo Sacramento ligaba perfectamente los dos planos expuestos en el poema: el gobierno del Imperio humano bajo la inspiración de lo divino; lo cual se plasmaba materialmente mediante la arquitectura de El Escorial y espiritualmente en la celebración del Corpus Cristi. Conforme a ello, este segundo soneto recurre a los deícticos con la misma efectividad que el primero para dejar claro, también desde el comienzo, que «Esta es, amado hijo, lección viva». La atención sobre el sentido del dogma eucarístico, en estrecha alianza con la visualización del monasterio y todo lo que ello significaba, funciona persuasivamente como una suerte de miniaturizada instrucción de príncipes o *Speculum Principum*, todo ello favorecido por la estructura dialógica de los versos.

La conversación entre el bisoño príncipe y el experimentado monarca va derivando hacia una conclusión inequívoca: el rey debe subordinar su acción de gobierno a la ética cristiana, de modo que siendo él virtuoso haría igualmente virtuosos a sus súbditos. La defensa de esta línea de pensamiento se resume y sintetiza en el verso conclusivo, en donde se define sin ambages quién será capaz de imitar esa recta manera de proceder: «el rey cuya alma a Dios fuere ajustada». Como explica Pascual Chenel (2013: 60),

el culto, devoción y defensa eucarística es una obligación dinástica que se hereda, se transmite de generación en generación como parte de la identidad del linaje de tal manera que es precisamente esto lo que sanciona, autoriza y legitima a cada sucesivo monarca en el ejercicio y aplicación del poder. De ahí la trascendental importancia de la sucesión.

La lección del monarca, por tanto, apunta hacia una realidad que es vocación y obligación regia, tanto que incluso será rubricada en el testamento de alguno de sus sucesores como emblema del linaje, caso de Felipe IV:

Mando y encargo a todos los sucesores de esta Corona que, por quanto en reconocimiento y obsequio de la suprema veneración que todo fiel christiano debe tener al soberano misterio de el Santísimo Sacramento, y yo en especial, por la más estrecha y singular que le reconozco y toda mi augustísima Casa de Austria; dispuse que para merecer mayor favor suio y consuelo mío, se colocase en la Real Capilla de Palacio, se continúe para siempre, como yo lo fío y espero de mis sucesores (*Testamento de Felipe IV*, cláusula 9).

Los dos sonetos estudiados hasta el momento alcanzarían su mayor efectividad pragmática, como es lógico, en el contexto originario de su escritura y recepción, por cuanto que estaban concebidos para difundirse en los cenáculos más cercanos al monarca, en donde se aunaban de manera natural la doble dimensión religiosa y política que define a las composiciones. Pero si se trata de conjugar monarquía, poder, religión y espacio escurialense, ningún poema seguntino lo consigue con tanta efectividad como el soneto ecrástico que redactó el jerónimo sobre el motivo de la Virgen de la Leche, a partir de una pintura que colgaba de uno de los muros de El Escorial:

Soneto a la Virgen o a su imagen pintada que da la teta al hijo

Fuente divina que el licor precioso
distilas en su origen y venero,
cordera madre virgen que al cordero
divino das el pecho caudaloso;
rinde el tributo al rey menestero
de tu socorro, al único heredero

del Padre eterno, de quien tú primero
recebiste caudal tan milagroso;
y en ti se esquite cuanto el mundo debe
a su criador, y suba a tanto punto
que el siervo a su señor en deuda eche:
con tu favor a tanto ya se atreve,
pues excede en valor al orbe junto,
puesta en labios de Dios, tu dulce leche
(*Poesía castellana*, p. 196).

Es muy conocido el interés del monarca y su familia por la pintura, lo que explica que se acumularan en El Escorial cientos de lienzos, de cuyo estudio se deduce que la sensibilidad estética de su propietario se inclinaba hacia las escuelas italiana y flamenca; lo cual tiene todo el sentido, si se considera el influjo que en la formación de su gusto pictórico debieron de ejercer las colecciones pictóricas de María de Hungría y Carlos V. Como explica Bassegoda (2002: 18-19), «parece claro que Felipe II supo apreciar la pintura», añadiendo que «su intensa relación juvenil con Tiziano es un hecho ya demostrado que no admite contradicción posible». A ello se suman «sus constantes intervenciones en los programas decorativos del Escorial, contratando a los mejores pintores italianos y españoles de su tiempo». Cuestión más complicada es saber si el monarca acumulaba por placer o tenía un verdadero criterio de colección, pues «tener gusto, afición y criterio acerca de la pintura no supone necesariamente ser coleccionista» (Bassegoda, 2002: 19).

Pero sea como fuere, estas circunstancias explican que dentro de El Escorial se arracimaran ejemplos palpables de la mejor pintura de los siglos xv y xvi, en consonancia con las nociones de espiritualidad y devoción implantadas por los antecesores regios. Varias de las más representativas obras de El Bosco (v. g. *La Adoración de los Magos*, *El carro de heno*, *La mesa de los pecados capitales* o *El jardín de las delicias*) pendían de las estancias del edificio al lado de pinturas como las de Roger van der Weyden, Robert Campin, Joachim Patinir, Gérard David, Jan Gossaert, El Greco o Durero.

No será ocioso recordar que las sesiones del Concilio de Trento habían establecido que las imágenes tenían que ubicarse en los sitios más adecuados para el culto; y para el caso concreto de las pinturas sobre Jesucristo, la Virgen y los protagonistas del santoral se estipulaba que su lugar óptimo era aquel en donde se les pudiese tributar la veneración y el respeto debidos.

Los versos seguntinos se manuscibieron dentro de los muros escurialenses, sin lugar a dudas, puesto que el soneto es una éfrasis que toma como punto de partida uno de los cuadros que adornaban esta arquitectura que, desde el punto de vista funcional, era «basílica, panteón, convento, seminario, colegio, biblioteca y palacio», además de «museo» (Bassegoda, 2003: 11).

No es fácil arriesgar a ciencia cierta la identificación del cuadro, por varios factores. En primer lugar, porque la colección escurialense ha sufrido muchísimos vaivenes a lo largo del tiempo. Sin salir del período más cercano a fray José, debió de ser muy otra de la que conoció Sigüenza tras la donación de Felipe IV y la remodelación llevada a cabo por Velázquez. A fin de cuentas, la organización de imágenes que vio y describió fray José forma parte de un «orden museográfico ya desaparecido» (Bassegoda, 2003: 14).

Con todo, hay noticias o fuentes que pueden servirnos para hacernos una idea aproximada del lugar que ocupaba el lienzo y, a partir de ahí, hilvanar alguna hipótesis interpretativa, pues no puede entenderse el soneto sin la imagen que lo suscita y dota de significado.

El erudito Villalba Muñoz (1916: 259) señalaba al margen de la descripción del manuscrito catalográfica del soneto que se trataba del «cuadro de la escuela de van Dyck, que está en la Sacristía de el R. Monasterio de El Escorial». Así aparecía también en el *Catálogo* (1837) de Fernando Álvarez, pues cuando se describe la sacristía se indica que «En el nicho» hay un cuadro de «Nuestra Señora dando el pecho al niño, escuela de Vandyk». No obstante, se había indicado con antelación que el listado era una actualización de cuadros producida después de los movimientos ocurridos en 1837:

Embellecían a esta pieza muchos cuadros al olio de célebres pintores que ahora han menguado de mucho en importancia por haberse trasladado el año 1837 26 originales de los mejores al Museo de Madrid, sustituidos hoy con otros de menor estimación por este orden (*Descripción del monasterio y palacio de San Lorenzo*, p. 93).

Por tanto, el cuadro que allí se conservó fue sustitución de uno previo, que bien podría versar sobre el mismo motivo, de manera que el de la escuela de Van Dyck habría sustituido a otra iconografía de la Virgen de la Leche que estuviese en la sacristía.

Sin embargo, no es este el único cuadro de la Virgen dando el pecho al niño que había en el monasterio, pues en algún momento de su dilatada historia como almacén —más o menos organizado— de pinturas y arte de todo tipo, El Escorial acogió asimismo una pintura de *La Virgen de la Leche* de Bernard van Orley, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado (Sala 057A) y que llegó allí desde el Oratorio de la enfermería del monasterio, donde se encontraba a la altura de 1839³. Allí compartía espacio y visualidad con otras pinturas como el *Paisaje de san Jerónimo* de Joachim Patinir (Sala 055A) o *La Anunciación* salida del Taller de Flémalle (Sala 058).

³ En otro lugar, siguiendo el juicio de Villalba Muñoz (1916: 259), identificamos este óleo con el descrito por fray José en su poema (García Aguilar, 2017), aunque a día de hoy no estamos tan persuadidos de poder asegurar la misma atribución.

Y todavía se pueden rastrear otras imágenes de esta iconografía de la Madre alimentando al Niño lactante si se acude, por ejemplo, al catálogo de Andrés Jiménez, quien en su descripción de los altares de los capítulos se regocija describiendo el motivo:

Junto al otro florero, corresponde al lado derecho otro cuadro del mismo tamaño, original de Rubens o Rubenes, que dicen otros. Es también de Nuestra Señora con el Niño, San José y Santa Ana, todo de mucha alegría. Está Nuestra Señora sentada, el Niño en pie y desnudo, sobre sus rodillas, tan galán, tan hermoso y risueño y con tanta ternera que arrebató el alma. La manecita derecha tiene sobre el pecho purísimo de su madre, que le tiene descubierto y parece le está diciendo: *Pulchiora sunt ubera tuo vino etc.* y con el otro bracito la abraza (*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pp. 87-88).

La dificultad estriba en que las pinturas se movieron mucho, de modo que cuanto más nos acerquemos a la contemporaneidad de fray José más cerca estaremos de atinar. En este sentido, puede resultar también útil la primera edición⁴ de la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (1657) del padre Francisco de los Santos, pues en su descripción de las pinturas del altar, se encuentra «una imagen de Nuestra Señora con el Niño al pecho, de Guido Boloñés» (*Descripción breve*, fol. 46v).

Así las cosas, sacristía o altar podrían ser dos lugares en los que disfrutar de estas pinturas. Sin embargo, la fuente seguntina por antonomasia para conocer la configuración pictórica del edificio es la descripción que traza la pluma del erudito jerónimo en su *Historia*. Hasta donde han llegado nuestras averiguaciones, allí únicamente encontramos una mención explícita a un cuadro de la virgen de la leche, localizada en su dibujo de los «cuatro patios o claustros pequeños del convento, con las piezas más pequeñas que hay en ellos»:

Están estos claustros adornados de varias pinturas, porque en todos los encuentros y testeros de paredes a cualquier parte que se camine lleven los religiosos algún objeto que recree la vista y despierte a devoción el alma y no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento. En una parte se ve una *imagen de Nuestra Señora con el mismo Dios* en los brazos, una vez dormido, otra *despierto colgado de sus pechos*, y otras recién nacido; acullá está san Jerónimo desnudo, dándose con un guijarro en los pechos, que con el vivo sentimiento que muestra parece faltan las centellas del amor de alma; aquí se ven los Magos llegar a adorar al rey nacido y le ofrecen dones misteriosos [...] y otros cien recuerdos de los tesoros de nuestras almas, donde vamos leyendo con los ojos y con el corazón lo que debemos a Dios,

⁴ Fue luego reeditado en 1667, 1681 y 1698, con indicación de los cambios de ubicación de los cuadros.

lo que ha hecho por los hombres; y todo no basta para despertar ni nuestro sueño ni nuestra tibieza (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 709).

El fragmento contiene dos informaciones de interés para el asunto que nos ocupa. En primer lugar, claro está, la alusión a la citada pintura —«imagen de Nuestra Señora con el mismo Dios [...] despierto colgado de sus pechos»—. El cuadro, además, se describe como parte de un conglomerado iconográfico en donde la Virgen de la Leche convive y dialoga con otras figuraciones religiosas, entre las que destaca llamativamente la penitencia de san Jerónimo. Pero unida a esta cuestión pictórica debe señalarse, asimismo, una cuestión hermenéutica o interpretativa, puesto que fray José explica las razones de este despliegue pictórico, que tiene como misión principal estimular la reflexión continua entre todos los viandantes del monasterio escurialense, que no serían pocos.

Si como explica Sigüenza el torrente de visualidad pictórica desplegado por los muros del monasterio perseguía conseguir que se «recree la vista» y «no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento», debe asumirse que cualquier tesela del inmenso mosaico pictórico que era esta pinacoteca se convertía *per se* en un objeto susceptible de ser visto e interpretado con la máxima atención y sumo cuidado. En caso de que la écfrasis se realizara a partir del cuadro situado en el claustro, el principal destinatario de la construcción de sentido poético o reinterpretación ecfrástica serían los religiosos, de manera genérica. No obstante, por la cercanía con el monarca y sus hijos, fácilmente se lo podría haber también transmitido a ellos.

Resulta imposible, al menos por ahora, identificar con exactitud el cuadro que sirvió de referente a fray José, aunque cabe pensar que debió ser un lienzo de enjundia y estar situado en un lugar de importancia. Pero la imposibilidad de ubicarlo con exactitud dentro del monasterio no impide analizar y explicar el sentido de la écfrasis, que se realiza a partir de un motivo muy conocido: la Virgen de la Leche.

Debe recordarse que esta iconografía tiene gran simbolismo en la cristiandad y que, enraizado hondamente en la Edad Media, perdura en proceso de secularización (Miles, 2008) hasta manifestaciones artísticas contemporáneas, presentando asimismo interesantes hibridaciones con otras figuras como las de María Magdalena. Junto con todo ello, no hay que olvidar que la leche comporta también un alto sentido simbólico en el proceso de aprendizaje de la doctrina cristiana. Valga recordar a este propósito las consideraciones vertidas por el propio fray José en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, cuando establece las diferencias entre la «leche» y el «manjar sólido» siguiendo a I Corintios 3, 1-2:

Y a esto también acude cuando dice a los corintios y a otros que les deba leche de doctrina como a niños, y no manjar fuerte y sólido, sinificando dos partes de dotri-

na y ciencia que se platican en la Iglesia y escritura santa. Una que se llama 'leche' y otra 'pan y manjar fuerte'; aquella para los pequeños, principiantes, imperfectos; y esta para los varones y perfectos; lenguaje que ellos solos, como el Apóstol dice, le entienden, lo que también repite otra vez a los Corintios (p. 649).

Otros lugares de la Sagrada Escritura se detienen en el particular —v. g. Hebreos 5, 12-13—, distinguiendo, como hace Sigüenza, entre «leche» y «manjar sólido» («lacte opus sit, non solido cibo»). El primero de estos alimentos y más fácilmente digerible —leche— sería el óptimo para los niños que se inician en la doctrina, en tanto que el segundo, para el que se requiere mayor masticación, estaría destinado a los «perfectos». Se trata de un motivo grato a fray José y que puede encontrarse en otros lugares de su extensa obra. Así, por ejemplo, cuando explica la vida de fray Jaime Colomer, se detiene a glosar la excelente educación que le dispensó su tío Saboya, señalando entonces que «con la *leche* de tan santo maestro y tío se crió fray Jaime» (*Tercera parte de la Historia*, p. 337). El asunto podría parecer baladí o anecdótico, de no ser porque se encuentra también en pasajes de verdadera enjundia, como la descripción de la primera misa celebrada en la basílica del Real Monasterio de El Escorial el 10 de agosto de 1586, cuyo sermón inaugural corrió a cargo del propio Sigüenza. En la descripción de un evento de tanta importancia y trascendencia expone fray José que Felipe II adoptó una actitud de lo más humilde, declinando sentarse en la silla del Prior u otra de especial ostentación. En lugar de eso, optó por apartarse «en el rincón de la mano derecha en una silla, que por hacerse allí ángulo es algo más ancha que las otras, y en ellas se pusieron padre e hijo, mandándole al Prior que no se mudase de su silla». De esa manera humilde y no de otra asistieron siempre a misa el monarca y sus hijos, según parece. A propósito de lo cual apostilla el fraile jerónimo que el primogénito, «su hijo Felipe III, el Rey nuestro, que hoy vive, pues no ha querido jamás otro asiento sino el mismo que le enseñó la piedad de tal padre; tanto importa la *primera leche* para las cosas de religión» (*Tercera parte de la Historia*, p. 620).

A tenor de lo visto, se comprueba que la leche, dentro del imaginario seguntino y también en el contexto de unas determinadas convenciones epocales, no solo era entendida como alimento para el cuerpo, sino muy singularmente como manjar para el alma y medio de maduración para el intelecto. En paralelo, se percibiría como signo de una formación correcta y adecuada a cada individuo. En virtud de todo ello, se puede asumir que quien ofrece leche —como la Virgen Madre— insufla alimento al cuerpo, pero también al entendimiento y a la propia alma; además de proporcionar consejo para conducirse en el itinerario vital y sabiduría para afrontar todo tipo de retos y decisiones.

Conforme a lo expuesto, es evidente que el poema puede interpretarse en su literalidad como una descripción encomiástica de la Virgen, por todo lo que

procura a su hijo. Sin embargo, a poco que se atiende mínimamente a esta literalidad, resulta llamativo el empleo de un léxico que dentro de El Escorial debía remitir indudablemente a un horizonte más terreno. Así ocurre, por ejemplo, en los versos 5-6: «rinde el tributo al rey menesteroso / de tu socorro, al único heredero». Es inobjetable que el primogénito divino, en los brazos de la Virgen, era un monarca que requería de asistencia, lo que encaja perfectamente con el nacimiento de Cristo. Pero no es menos cierto que esos versos vendrían como anillo al dedo para definir también a Felipe III: único heredero, después de amplias dificultades para asegurar la línea sucesoria, y necesitado, como todo monarca, del debido apoyo para ejercer su tarea. No será necesario recordar que Sigüenza fue consejero de Felipe II y aspiraría a serlo, asimismo, del siguiente monarca. Su cercanía con el rey y sus hijos se puede apreciar en muchos pasajes, pero valdrá aducir uno solo de 1589 que ilustra bien la relación estrecha que mantenían.

Subíase allí [relicario] desde su aposento el rey, unas veces solo, otras acompañado de sus hijos. Estando allí me pedía algunas y aun muchas veces (tenía yo entonces a mi cargo aquellos santos tesoros) que le mostrase tal o tal reliquia. Cuando la tomaba en mis manos, antes que me pudiese prevenir de algún tafetán o lienzo, se inclinaba el piísimo rey, y quitado su sombrero o gorra, la besaba con boca y con ojos en mis propias manos, que por ser algunas pequeñas era fuerza besármelas también mil veces. Y creo que con esto quería de un camino hacer dos obras santas, mostrando no estimar en menos las manos donde se consagra Iesu Christo que aquellos huesos, fundas un tiempo de almas que fueron aquí templo del Espíritu Santo. Tras él, imitándolo sus hijos, hacían lo mismo, donde muchas veces vía confundida mi poca devoción y tibieza, y aprendía en cuánto se ha de estimar lo uno y lo otro. Esto pasábamos a nuestras solas y en secreto en aquella santa cuadra (*Tercera parte de la Historia*, p. 636).

Como Sigüenza era el encargado de las reliquias, cuando el rey quería contemplar y besar alguna de estas lo hacía con tal fruición que en no pocas ocasiones besaba las propias manos del jerónimo, igual que hacían sus hijos a imitación del padre. ¿Se puede pensar en una estampa de mayor cercanía y complicidad entre Sigüenza, el monarca y sus hijos? La imagen no está muy alejada de la que se utiliza para concluir el soneto: «puesta en labios de Dios, tu dulce leche».

Teniendo esto en cuenta y volviendo al poema, resulta llamativo que la leche puesta a disposición del «rey menesteroso» le obligue a estar en deuda con quien le alimenta: «que *el siervo* a su *señor* en deuda eche». Pero si quien le nutre es la Virgen María, ¿por qué el poema alude a un ‘criado’ o ‘servidor’ y no a una ‘sierva’ o ‘doncella’?

Podría tratarse de una cuestión genérica o un desliz menor, pero más allá de eso, parece que el soneto alcanza una conclusión clara: quien comparte la leche que alberga en su pecho —sea esta nutricional o espiritual e intelectual—

merece una recompensa. Y parece que esta leche, en el contexto de El Escorial, no provendría tanto de la *Galactotrofusa* como del venero de sabiduría de un jerónimo que sirve de consejero, guía, acompañante, sermoneador y hasta dispensario de reliquias.

El soneto, apelando a una de las pinturas del edificio, obliga a interpretar los versos en íntimo diálogo con los sentidos de la arquitectura en que funciona. De ese modo, en la elucidación del poema se conjuga arte pictórico, técnica ecfrástica, paráfrasis interesada y, por qué no decirlo, un cierto afán de autoproyección por parte de fray José (García Aguilar, 2017). Resemantizada la pintura de acuerdo con las pautas seguntinas, la visión del cuadro habría de funcionar como eficaz herramienta nemotécnica de la obligada generosidad del rey hacia quien lo alimentan. Si el cuadro evocado estuvo en la sacristía o en un espacio más cercano al monarca, el mensaje iría directo hacia él. Si la pintura en cuestión se ubicaba en los claustros, donde los religiosos debían pasearse con la máxima atención en las pinturas, sería un efectivo recordatorio del lugar preeminente ocupado por fray José en el microuniverso de relaciones de poder que constituía este edificio, siendo un puntal y apoyo para el monarca, motivo por el que se le debía la merecida gratitud. Una y otra lectura son perfectamente posibles y hasta compatibles.

Con respecto a la primera, téngase en cuenta que, de acuerdo con Bassegoda (2002: 29), la propia publicación de la *Historia* en 1605 es «un intento por llamar la atención del joven Felipe III y de su valido el duque de Lerma respecto de los deberes dinásticos de mecenazgo en relación al monasterio». Cabe preguntarse, naturalmente, si una pieza como esta serviría a un propósito similar, como recordatorio poético-visual hacia el monarca.

Por otro lado, convendrá recordar que Felipe II estuvo haciendo generosas e ininterrumpidas entregas durante varios años para decorar el edificio. Una de estas entregas —datada el 31 de julio de 1586, día de san Ignacio— coincide prácticamente en el tiempo con la estabilización de fray José en El Escorial y con la cronología del primer soneto estudiado. En lo relativo a pintura, se cuentan en esa donación 61 lienzos, además de 34 tablas representando a la Virgen con el Niño, cuya finalidad es clara y se explicita en la documentación conservada: «son para las celdas de los religiosos de este dicho monasterio» (*apud* Bassegoda, 2002: 25).

Si cada jerónimo adornaba su celda con una imagen de la Virgen con el Niño, por graciosa donación del monarca, seguramente no serían impermeables a una interpretación *pro domo sua* como la del soneto en cuestión. Convendrá recordar que los jerónimos escorialenses habían puesto en la picota al propio fray José en el proceso inquisitorial que le orquestaron, debido a la envidia que les suscitaba la importante cuota de poder que este alcanzaba en el monasterio por su estrecha relación con el monarca (Andrés, 1975; García Aguilar, 2017

y 2018). ¿Sería el poema una forma de recordar cuál era el lugar de cada uno—familia real, consejero jerónimos y demás religiosos— dentro de El Escorial?

Sea como fuere, en los tres poemas seleccionados, El Escorial adopta sentidos que probablemente desbordan nuestras posibilidades de comprensión última, pues son piezas escritas en un lugar donde funcionaban múltiples referentes significativos y complicidades que se nos escapan. Con todo, parece que en el primer soneto El Escorial es signo de las gestas reales que no se olvidarán nunca y símbolo de la eterna perduración del linaje regio.

En el segundo poema, la obra erigida por la Corona se convierte en marco de una conversación ficticia entre el monarca y su futuro sucesor, funcionando como arquitectura de poder en un contexto marcado por la política; algo que seguramente sabrían interpretar sus lectores como una miniatura programática de la razón de estado que regía las decisiones de Felipe II y que habría de proseguir su heredero.

Por último, en el tercer poema, El Escorial no aparece como referencia explícita, pero es un elemento implícito fundamental para entender el sentido con que se escribe esta ékfrasis. De hecho, supone una clave interpretativa que necesariamente deberían manejar los lectores selectos de estos versos, ya que en esta pieza la arquitectura de la sacristía, claustro u otro lugar de señalada importancia, permite reinterpretar el cuadro como recordatorio a los religiosos del *statu quo* intramuros o del agradecimiento que el monarca debe a quien le alimenta intelectual y moralmente, si no de ambas cosas.

Fray José vivió en El Escorial y se movió allí como pez en el agua, logrando convertirse en prior de una de las sedes de poder más importante del imperio hispánico. Sin duda entendió bien los entresijos y el funcionamiento de esa arquitectura de poder, que instrumentalizó *pro domo sua* en el espacio de sus versos; pues de ellos se sirvió para reinterpretar los espacios y las vivencias acaecidas en el seno de esta arquitectura imponente en aras de crear un relato inmortalizador del edificio y su dinastía fundante, pero también de sí mismo como fiel y necesario servidor de los reyes.

VI. EL VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO DE LOPE DE VEGA: RAZONES Y FUENTES DE UNA FURIA LÉXICA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Entre los tecnicismos de diverso género que solía frecuentar Lope de Vega, la crítica ha prestado particular atención a uno de orden arquitectónico: «intercolunio». Concretamente, los estudiosos se han fijado en su aparición en «La desdicha por la honra», donde sirve para reflexionar sobre la estética digresiva propia de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 220).

Fernández Gómez (1971-1972: II, 1543) localiza el término en comedias como *El robo de Dina* y *La corona de Hungría*, así como en dos poemas narrativos en octavas: la *Jerusalén conquistada* y *La Filomena*. Además, lo incluye en una impresionante lista de 263 vocablos arquitectónicos que aparecen en el corpus lopesco y que se extiende desde «acrótera», «adarve» y «adove» hasta «zaquizamí», «zócalo» y «zoco» (1971-1972: I, lxxx-lxxxi). Este corpus contiene palabras de uso común («apósito», «teatro»), pero también tecnicismos más o menos abstrusos, como «anaglifo», «escocia», «pitipié» o «tresdós», así como el mencionado «intercolunio», que un lexicógrafo especializado en tecnicismos como Terreros define como «intermedio de las columnas o de una serie de ellas» (s. v.).

Como hemos adelantado, la palabra es conocida entre los lopistas, interesados por su sentido metaliterario¹. Sin embargo, otras parecidas se amontonan en los textos del Fénix, y no solo en textos ricos en descripciones de edificios, como *La octava maravilla*, que incluye una de El Escorial (vv. 256-347), o *El amante agradecido*, que trae otra del monumento que erigió Sevilla a la muerte de Felipe II (vv. 1544-1717). Esta insistencia debería llamar nuestra atención no solo sobre el sentido recto o metafórico de vocablos aislados como «intercolunio», sino sobre el gusto de Lope por los tecnicismos arquitectónicos en general, y por las listas de vocablos arquitectónicos en particular.

En el presente capítulo, nos centramos en un aspecto esencial en la retórica de la *descriptio*, que tanto marcó el papel de la arquitectura en la literatura del Siglo de Oro. Concretamente, analizamos cómo usaba Lope los tecnicismos arquitectónicos contrastando dos digresiones sobre la Jerusalén celeste que escribió en un corto intervalo e insertó, respectivamente, en *Jerusalén conquistada* (1609) y *Barlaán y Josafat* (1611). Estudiaremos cómo la primera combina un lapidario y tecnicismos arquitectónicos para describir la Jerusalén celeste, y cómo la segunda prescinde de los términos de arquitectura, pero reúne tres listas de vocablos (sobre mujeres fuertes, sobre enfermedades, sobre gemas y piedras) que nos permitirán reflexionar sobre la pasión lexicográfica del poeta en los dos textos que hemos señalado, pero también en otras obras cultas o comedias en las que Lope practica un estilo amplificativo y virtuosístico que podemos denominar «poética de la lista».

JERUSALÉN CELESTE: UNA DIGRESIÓN ARQUITECTÓNICA EN LA *JERUSALÉN CONQUISTADA* (1609)

La extensa descripción de la Jerusalén celeste que nos interesa aparece a comienzos del libro IV de la *Jerusalén conquistada*. Antes, los tres primeros han contado cómo Saladino tomó la ciudad santa, destruyó templos y expulsó a los cristianos latinos. Los libros segundo y tercero comenzaban con un rasgo estilístico común: una apelación a Jerusalén. Concretamente, el segundo se abría con una invocación luctuosa:

¿Quién dará un mar a mi llorosa frente?
¿Quién a mis ojos tristes, sacra Elía,
de lágrimas amargas una fuente
para llorar tus muertos noche y día? (p. 67, estr. 1, vv. 1-4).

¹ Véanse, al respecto, Bataillon (1947: 14-15), Scordilis Brownlee (1981: 3), Sobejano (1983: 489), Rabell (1992: 44-48), Carreño (2002: 41-44), Lee (2003: 16), Bonilla Cerezo (2007: 121), Presotto (2007: 3), Montero Reguera (2008: 227-229), Sánchez Jiménez (2013) y López Lorenzo (2023: 82-112).

Por su parte, el tercero prepara la despedida del patriarca Heraclio y los cristianos latinos, quienes también invocan a la ciudad:

«Adiós, santa ciudad» —dice llorando
la miserable gente fugitiva—,
«Jerusalén hermosa y fuerte, cuando
ciñó tus blancos muros verde oliva,
ya te vimos pacífica triunfando
—segura, humilde; vencedora, altiva—,
y ya, por nuestras culpas derribada,
vaina de sangre a la persiana espada.

»Adiós, Sión, alcázar davideo,
suprema, ínclita, insigne y alta cumbre,
por cuyo extremo el resplandor febeo
daba lustre a los rayos de su lumbre;
adiós, siempre glorioso templo hebreo,
de cuya generosa pesadumbre
al santo Adán segundo el ángel fiero
pensó precipitar como al primero.

»Adiós, divino claustro soberano
donde la vil naturaleza nuestra
perficionó su humilde ser humano,
eterno Dios, con la divina vuestra;
y tú, Belén, donde se vio tan llano
como la siempre Virgen nos lo muestra
estar Dios y hombre (tan distantes puntos)
y la virginidad y el parto juntos»²
(pp. 104-105, estrs. 6-8).

*Non crediderunt reges terræ, et
universi habitatores orbis, quoniam
ingrederetur hostis, et inimicus per
portas Ierusalem, Thren. 4.*

Por Nazaret.

*Ut aucta amplius ipsa tuo numine
perficiat, Arias Mont., Ode 38.*

Se trata de una versión del motivo de los adioses, célebre por el *Viaje del Parnaso* cervantino, pero presente antes en textos como la *Jerusalén*³. En esta epopeya, tiene un indudable sentido elegíaco que prepara los horrores que narrará el libro III, y además anuncia la aparición de Jerusalén personificada a comienzos del IV, que es la que nos interesa.

Ahí, y antes de presentar al personaje, el Fénix realiza una *descriptio loci* de la Jerusalén celeste donde encontraremos nuestros términos arquitectónicos. La descripción comienza con una octava inicial apoyada en apostillas que remiten

² Citamos por la edición de Carreño, cuya puntuación alteramos ligeramente en algunas ocasiones (2003b: 104, 137, 137-138, 138, 845).

³ Sobre el tema de los adioses, véanse Montero Reguera (2004), Sáez (2023) y Sánchez Jiménez y Gerber (2025).

a las *Metamorfosis* y el Apocalipsis, fuente esta que va a aparecer con frecuencia en las octavas siguientes.

Está sobre las diez celestes cumbres
la gran Jerusalén, en aquel monte
del cual las siete partes de sus lumbres
llevó tras sí Luzbel, mayor Faetonte,
cuyas siempre gloriosas pesadumbres
(por más que el pensamiento se remonte)
¿quién las podrá medir, si de su coro
no baja el ángel con la vara de oro?
(p. 137, estr. 1).

*Si verbis audacia detur, haud
timeam magnidixisse palatia cæli,
Ovid. Metam., libr. I.
Et mensus est civitatem de
arundine aurea, Apocal., cap. 21.*

Conviene detenernos en la palabra «pesadumbres», ya que parecería anunciar una topografía de estirpe garcilasiana (Sánchez Jiménez y Gerber, 2025), aunque lo que sigue es algo muy alejado de Garcilaso, pues se trata más bien de una especie de lapidario con base en la Vulgata (Apocalipsis, 21):

Sus doce fundamentos son lucientes
jaspes, zafiros, calcedonias, cristas,
crisólitos, sardónicas ardientes,
jacintos, esmeraldas y amatistas;
topacios y berilos transparentes,
con crisoprasas de diversas listas,
margaritas sus puertas, y sus velas,
ángeles sobre nichos de espinelas
(p. 137, estr. 2).

*Et fundamentum primum jaspis, etc.
Idem.
Crista es lo mismo que ónix y sardio.
Berilo es piedra preciosa transparente
que tira a verde.
Crisopasa, una piedra preciosa verde.*

La enumeración de piedras preciosas ya había aparecido en otras obras lo-pescas, como en la *Arcadia* (el episodio de la cueva de Alasto) (pp. 313-314), pero en esta octava de la *Jerusalén* presenta una peculiaridad: es una sucesión pura de nombres propios más bien abstrusos y, claro está, difíciles de combinar en el endecasílabo, pese a lo cual se agolpan durante cuatro versos sin casi dejar lugar a otras palabras. Otra peculiaridad con respecto a la *Arcadia* es que Lope dispone sus piedras en una estructura arquitectónica que sigue bastante de cerca el Apocalipsis (21, 18-21): así, encontramos «fundamentos» ('cimientos', los «fundamenta» de la Vulgata), «puertas» («portae») y luego, y un tanto misteriosamente, «velas» ('centinelas'), donde la Vulgata trae «platea» ('plaza').

La octava siguiente, que no vamos a citar, solo incluye una piedra preciosa (la «esmeralda») y unos pocos términos arquitectónicos repartidos por los versos: «cópula» ('cúpula'), «guirnalda» y, finalmente, «arquitectura» (p. 137, estr. 3). Esta última palabra cierra la octava y da pie para la éfrasis detallada del palacio de Jehová, ya repleta de los tecnicismos que estamos estudiando:

Es, a la entrada de esta regia casa
y áurea ciudad, toda columna liso
electro, desde el plinto de su basa
al arquitrabe, capitel y friso;
sobre los canes la cornisa pasa,
y las fajas, más cándidas que el viso,
de lustroso marfil, donde sutiles
relumbran los bocelos y perfiles
(pp. 137-138, estr. 4).

Ipsa vero civitas aurum. Idem.

Viso es un género de lino
candidísimo.

La apostilla revela que la inspiración bíblica es mínima: solo el hecho de que la Jerusalén celeste esté hecha principalmente de oro (21, 18). Más bien, y en la línea del lapidario poético que hemos visto arriba, esta octava se construye con versos que acumulan términos técnicos, ahora arquitectónicos. Primero, encontramos los relativos a las columnas («columna», «plinto», «basa», «capitel») y entablamiento que en ellas se apoya («arquitrabe», «friso»). Luego, los que atañen al «friso» y «cornisa», donde encontramos «fajas» ('cintas que guarnecen algunos cuerpos y resaltan en ellos', Terreros, *Diccionario*, s. v. *faja*)⁴, «bocelos» ('molduras en forma de media caña', *Aut.*, s. v. *bocel*) y «canes», término que no aparece en las listas de tecnicismos arquitectónicos de Salembien (1933: 373) o Fernández Gómez (1971-1972), pero que, como su más usado diminutivo («caneclillo»)⁵, denomina un tipo de ménsula que sale de una viga (o da la impresión de salir de una viga) y sostiene la cornisa (Terreros, *Diccionario*, s. v. *canes*; *DLE*, s. v. *can*; *DÍCTER*, s. v. *can*).

La avalancha de tecnicismos continúa en la estrofa siguiente, donde la enumeración arquitectónica se une a una musical, pues las virtudes personificadas que aparecen en los intercolumnios portan instrumentos:

En los intercolumnios mil Virtudes,
coronadas de palmas y laureles,
suenan cítaras, arpas y laúdes
al Dios de los ejércitos fieles;
a racimos, celestes beatitudes
encubren los tresdoses y linteles,
y en los arcos que salen de las jambas
se están Justicia y Paz besando entrambas
(p. 138, estr. 5).

⁴ Véase también la definición del *DÍCTER*: «Banda delgada y plana que aparece como elemento ornamental en fachadas y arquitrabes» (s. v. *faja*).

⁵ De hecho, s. v. *canecillo*, Terreros remite a «can pequeño» (*Diccionario*), aunque no trae la acepción arquitectónica para esa voz, y sí solamente para *canes*.

Amén de ya citado intercolumnio, tenemos aquí el trasdós («tresdoses»), la ‘cara exterior o superior de un muro, arco, bóveda o cúpula’ (*DLE*, s. v. *trasdós*; *DÍCTER*, s. v.), el dintel («linteles»), los «arcos» y las «jambas».

En estos componentes de la puerta, adornados por unas «pilastras», se centra la octava siguiente:

En las pilastras de la hermosa puerta
los principados con la guarda asisten,
desde que entró la Cruz por ella abierta,
que a nadie que la sigue la resisten;
el frontispicio de que está cubierta
acróteras y tímpano le visten,
donde con diferentes arreboles
están venciendo al sol los girasoles
(p. 138, estr. 5).

Qui vicerit possidebit hæc. Idem.

Solo encontramos aquí el «frontispicio», las «acróteras» («cada uno de los pedestales que sirven de remate a los frontones, y sobre los cuales suelen colocarse estatuas, macetones u otros adornos», *DLE*, s. v.) y, finalmente, el tímpano del frontón («tímpano»). Con estos elementos se cierra una digresión arquitectónica que el verso siguiente revela como tal, al añadir una fórmula de cierre («pues»): «Al Trono trino, pues, al santo Solio» (p. 138). Ahí, al «celestial impíreo capitolino» donde habita Dios, acude para quejarse de su suerte Jerusalén cautiva («cautiva Elía», p. 136).

La digresión tiene indudables ecos bíblicos que sirven para ligar la suerte de la ciudad terrestre con las intenciones de la Providencia, y también para preparar el terreno de la cruzada que van a lanzar los cristianos latinos y que narrará el resto de la epopeya. El subtexto bíblico más evidente, el que se cita en las apostillas, es el Apocalipsis, con la visión de la Jerusalén celeste, pero el afán arquitectónico también recuerda la descripción más pormenorizada de un edificio que encontramos en la Biblia, la del templo de Salomón (I Reyes, 7)⁶, aunque no hay nada concreto de ese pasaje que trasluzca en el texto de Lope. En cualquier caso, lo preciso (y abstruso) del vocabulario de las octavas que hemos estado analizando le sirve al Fénix para elevar el estilo y mostrar virtuosismo técnico, así como para ostentar conocimientos variados.

Descartada, pues, la Biblia, no es fácil determinar qué fuente o fuentes pudo haber empleado Lope para obtener esos conocimientos y documentarse sobre el vocabulario arquitectónico. En algunas apostillas a la *Jerusalén* cita la obra de Vitrubio (VIII, 61, p. 312; XVI, 8, p. 641), autor a quien también remi-

⁶ Lope hace que un personaje describa una recreación de este edificio en *La octava maravilla* (vv. 111-164).

te al describir la casa de la Muerte, en una octava que asimismo acumula algunos tecnicismos. Se trata de nombres de órdenes (dórico y corintio) y de diversos elementos arquitectónicos («remates, frontispicios y acroteras»):

En medio de este mar estaba sola
una casa de huesos, tan distinta
que ignoraran Vitruvio y el Viñola
si era dórica el orden o corinta;
persa, griega, romana y española,
y arquitectura universal la pinta,
fabricados de varias calaveras
remates, frontispicios y acroteras
(*Jerusalén*, p. 845, XX, estr. 140).

Lope ya había citado a Vitrubio en otros lugares de su obra (*La boba para todos*, v. 633; *La hermosa Alfrede*, v. 2501; *El lacayo fingido*, p. 80), incluyendo este pasaje de la temprana *El príncipe inocente* (1590)⁷ donde Alejandro y Tacio llegan a Cleves (Cléveris), comentan la arquitectura de un palacio y sacan a colación la fuente clásica que nos interesa:

ALEJANDRO Triunfe el suecio arrogante
 que me ha quitado mi reino,
 que en mí mismo valor reino
 al que perdí semejante;
 que mientras el corazón
 aqueste valor sustenta,
 el cobrar está a su cuenta
 lo que ha perdido a traición.
 ¿Hemos llegado a palacio?
TACIO El edificio es indicio.
ALEJANDRO Pues a fe que es edificio
 para mirarse despacio.
TACIO Coríntica es la portada
 y dóricas las columnas.
ALEJANDRO Y del ventanaje algunas.
TACIO El fron[t]ispicio me agrada.
ALEJANDRO ¿Sabes tú de arquitectura?
TACIO Lo que Vitrubio no sabe.
ALEJANDRO ¿Cuál es de estos arquitrabe? (vv. 21-39).

⁷ Para la fecha de esta comedia, copiada en el apógrafo Gálvez, véase Morley y Bruerton (1968: 42).

Encontramos aquí dos de los órdenes arquitectónicos de la *Jerusalén*, amén del frontispicio, el arquitrabe y columnas, aunque lo más llamativo es no solo el amor de los personajes por la arquitectura y su asociación a edificios lujosos (un palacio), sino sobre todo la mención explícita a una fuente tan afamada como Vitrubio.

En época de Lope, Vitrubio traducido al castellano, el único válido para encontrar estas palabras de la *Jerusalén* (y *El príncipe inocente*), había uno: el de Miguel de Urrea (*M. Vitruvio Pollion de architectura*). Además, Urrea trae al final un «Vocabulario con los nombres oscuros y dificultosos que en Vitruvio se contienen, según los arquitectos los declaran en lengua castellana» (s. f.), lo que hace del volumen un excelente candidato para fuente de la *Jerusalén*. Sin embargo, este glosario no da cuenta de todos los vocablos que aparecen en las octavas que hemos venido comentando: están «acroterias» (*sic*, y en esa forma aparece también en el texto de Urrea), «arquitrabe», «bocel», «columna», «frontispicio» y «plinto», pero no los demás. Aunque algunos de ellos aparecen en el cuerpo del volumen *passim* (es el caso de «basa», «capitel», «cornisa», «faja», «friso», «jamba» y «tímpano», que no «témpano»), y aunque encontramos en Urrea el tan lopesco «intercolumnio» (fol. 51v), no están «can», «lintel» o «dintel» ni el muy peculiar «tresdós», que no aparece ni en esa forma —que podría ser una *lectio faciliior* por confusión con los números cardinales— ni en las habituales «trasdós» o «tardós» (*DÍCTER*, s. v. *trasdós*).

En cuanto al otro arquitecto que cita Lope junto a Vitrubio, «Viñola», es Giacomo Barozzi da Vignola, autor de la célebre *Regola delli cinque ordine d'architettura* (1562). Este libro tiene una traducción castellana obra de Patricio Cajés, padre del pintor Eugenio Cajés, buen amigo de Lope (Sánchez Jiménez, 2011: 15 y 106) y alabado, junto a otros pintores del momento, en el *Laurel de Apolo* (IX, 165). Es muy probable, pues, que Lope manejara este hermoso volumen, que también incluye muchos de los tecnicismos que nos interesan: «arquitrabe», «columna», «cornisa», «friso», «entrecolumnio», «viso» (que aquí es el término arquitectónico, y no el lino que glosa la *Jerusalén*), «plinto», «listello» (el «lintel» de Lope), «basa», «capitel», «lista» y «canatillos» (los «canes» de Lope) (Vignola, *Regla*, láms. IV, VII, VIII, X, XIII), amén de, obviamente, los nombres de los órdenes arquitectónicos. No encontramos, sin embargo, algunos de los términos más abstrusos, como «bocel» o «tresdós». Y tampoco hallamos estas peregrinas voces en otros libros de arquitectura que no aparecen citados en las apostillas, pero que podría haber consultado el Fénix, como el Alberti traducido por Francisco Lozano (*Los diez*), o un vocabulario que sí cita Lope en las apostillas, el *Nomenclator* de Adriano Junio, por más que en él encontremos «témpano» (p. 271), la forma que usa la *Jerusalén*.

Podríamos concluir que tal vez Lope acudió en primer lugar al Vitrubio y Viñola que hemos señalado y que citan algunas apostillas, pero que luego hubo de complementarlos con otras fuentes, o incluso con conocimientos absorbidos

del ambiente artístico en que se movía (Sánchez Jiménez, 2011). Sin embargo, podemos ser un poco más precisos, pues hay una comedia de 1609, *La octava maravilla* (Morley y Bruerton, 1968: 62), en la que resulta evidente que el Fénix consultó un volumen de gran importancia para la historia de la arquitectura española (Valdés Gázquez y Nogués, 2010: 895) y para solucionar el problema que tenemos entre manos: la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), de José de Sigüenza, que contiene una detallada descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En ella, y en el espacio de unas páginas, encontramos todas las palabras de la *Jerusalén*: «acróteras», «arquitrahe», «bocel», «columna», «frontispicio», «plinto», «basa», «capitel», «cornisa», «faja», «friso», «jamba», «témpano», «intercolumnio», «can», «lintel» y «trasdós» (*Tercera*, pp. 692-695). Además, vienen acompañadas de otro tecnicismo que usaba el Fénix y que veremos abajo, «montea» (*Tercera*, p. 696), así como de «pitipié» (*Tercera*, p. 696), tecnicismo que encontramos en *Los ramilletes de Madrid* (vv. 1150-1152). Particularmente interesante resulta constatar que Sigüenza no solo usa las palabras para describir la fábrica del monasterio, sino que incluso se complace en acumularlas, como tendía a hacer el propio Lope en los textos que estamos estudiando:

Las basas de estas columnas, chapiteles, architrahe, friso, triglifos, metopas y canes, cornija y corona, labrado todo como en plata (*Tercera*, p. 699).

Esta acumulación de tecnicismos es una de las prácticas lopescas que ilustra la digresión de la *Jerusalén*, que también sirve para ilustrar las funciones de este peculiar estilo de abundancia léxica (elevar el decoro y hacer alarde de virtuosismo poético y conocimientos especializados). Además, las octavas en cuestión nos permiten identificar de qué fuentes se sirvió Lope para documentarse al respecto. Las apostillas de la *Jerusalén* han dado claves a la crítica para determinar qué libros consultó el Fénix para obtener su erudición hebrea (Gómez Canseco, 2005, 2013, 2017) o clásica en general y mitológica en particular (Conde Parrado, 2017). Sin embargo, en lo relativo a la arquitectura Lope juega en ellas al despiste, pues no cita su fuente, y sí el Vitrubio, que probablemente no consultó y que, por otra parte, encontró citado en textos como precisamente el de Sigüenza. No son las apostillas, pero sí la jerga arquitectónica de los versos, lo que nos permite afirmar que al escribir la *Jerusalén* el Fénix consultó la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*.

OTRAS OBRAS CULTAS

Aparte de en la *Jerusalén*, las enumeraciones arquitectónicas aparecen en otras muchas obras de Lope. Para dar algunos ejemplos al azar, las podemos en-

contrar en su prosa historial, esto es, en la panegírica y casi hagiográfica *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618):

Y aunque por la distancia no pueda la devoción labrarte de mármoles y jaspes, cuyas colores dividan diferentes venas, levantados sarcófagos y obeliscos, el afecto, la veneración y la voluntad siempre digna de alabanza imaginados pórfidos te erijan, y estampen en cartelas y anaglifos de oro ingeniosas descripciones y elegías (p. 80).

Aquí, la enumeración es un monumento literario de orden elegíaco donde los tecnicismos sirven para elevar el estilo a la altura de los homenajeados. Asimismo, un epilio en octavas como «La Circe» (1624) acumula algunos de estos mismos tecnicismos para dar una impresión elevada y suntuaria que corresponda con el objeto descrito. En este caso, se trata del palacio de Circe, que estos vocablos describen como tan sofisticado y tentador como la propia diosa:

Sobre mármoles blancos, que al indiano
marfil en lustre vencen, oro esmalta
la insigne puerta dórica, y de plano
perfil el claro pedestal resalta;
cuanto permite el arte en diestra mano,
en él levantan proporción tan alta
dos columnas de jaspe de Corinto,
de bronce y oro el capitel y el plinto
(*La Circe*, p. 370, II, 39).

De modo semejante, en otro epilio cortesano en octavas como *La Filomena* (1621) (López Lorenzo, 2023), hallamos análogos tecnicismos arquitectónicos en situaciones semejantes a las de *La Circe* (descripciones de palacios). En primer lugar, encontramos tanto el nombre del arte como el célebre «intercolumnio» en la descripción del palacio del rey de Atenas:

los dorados balcones de palacio
—donde fue la hermosura arquitetura,
pues en cualquiera intelcolumnio espacio
estaba, en vez de estatuas, la hermosura—
laureado pasea el joven tracio,
no fugitiva ya, sino segura,
Dafnes en su cabeza, por la parte
que Venus deja a Apolo y sigue a Marte⁸
(*La Filomena*, p. 14, I, 12).

⁸ Citamos por la edición de Carreño en la colección de la poesía completa de la Biblioteca Castro, aunque en ocasiones modificamos levemente la puntuación (2003a: 14 y 18).

Luego, tras la boda de Tereo y Progne, el palacio se llena de unas «funestas aves» que le permiten a Lope introducir nuevos términos arquitectónicos:

En vez de musas, las funestas aves
cantaron por los frisos y acroteras,
por las pizarras altas y arquitrabes,
fúnebres himnos alternando fieras.
Manda Tereo prevenir las naves,
rimbomba el bronce herido las riberas
y sale del metal la voz fingida,
alma del viento y ley de la partida (p. 18, I, 30).

Más adelante en *La Filomena*, en la «Descripción de La Tapada», aparecen los vocablos en una *recusatio*, pues este poema descriptivo se centra en la labor de la naturaleza, y no en la humana, por lo que la arquitectura que pinta es la del campo:

Los dioses de las aguas, que Vulcano
puso con artificio, peces y aves
aquí se ven en río, monte y llano,
si no en columnas, frisos y arquitrabes;
los doce signos, de valiente mano,
las selvas siendo eclípticas süaves,
pues por un Aries tantos ven los prados
vivos del cielo signos en ganados⁹
(*Descripción*, IV, 289-296).

Algo parecido ocurre en la «Epístola octava» de *La Filomena*, «El jardín de Lope de Vega», de nuevo un poema descriptivo que en principio parece seguir la estela de la «Descripción del Abadía», en las *Rimas* (n.º 206), y de la citada «Descripción de La Tapada». En efecto, tras un preámbulo con el encabezamiento propio de una epístola, Lope describe en detalle un jardín metapoético (está adornado con bustos de poetas, en una especie de Parnaso) cuyo cercado pinta con estos tercetos preñados de terminología arquitectónica:

La puerta, firme en sólidos cimientos,
de rústica se viste arquitectura,
y la adornan también mis pensamientos.

No trato aquí la griega compostura,
la montea y perfil del edificio,
clara en el arte y en la lengua oscura.

⁹ Citamos por la edición crítica y anotada de Fadón, cuya puntuación retocamos ligeramente (2020: 111).

Pudiera el oriental polo ser quicio,
donde jambas, linteles y tresdoses
sustenta en jasper el terso frontispicio.

¡Oh, Apolo, aquí te ruego que reposes,
pues consagré tus hechos a sus nichos,
pudiendo dedicarlos a otros dioses!

Dos pilastras cuadradas a los dichos
mármoles van subiendo, y la cornisa
adornan jeroglíficos caprichos (p. 257, vv. 37-51).

Destacan los ya vistos «linteles» y «tresdoses», a los que hay que añadir un nuevo término que tampoco aparece en Alberti (Lozano, *Los diez*) o Vignola (Cajés, *Regla*), pero sí en el citado volumen de Sigüenza (*Tercera*). Se trata de «montea», palabra que *Autoridades* define y señala como vocablo propio del mundo de la arquitectura («llaman también los arquitectos»): en su segunda acepción, es una «descripción o planta de alguna obra, dibujado el cuerpo de la fábrica con sus alturas» y, en su tercera, «la vuelta del arco, o semicírculo por la parte convexa» (s. v.). Aunque los tercetos que hemos citado rechazan la oscuridad (vv. 40-42), conviene aclarar que no se refieren a la resultante de acudir a tecnicismos, sino a la de la lengua griega, que Lope no dominaba y asociaba con la pedantería y la poesía cultista (Sánchez Jiménez, 2018: 363).

Para entender por qué usa esta jerga arquitectónica tenemos que considerar el esquema general de esta epístola octava en que se insertan. En ella, tras los versos citados Lope prosigue describiendo varias fuentes con bustos, y luego diversos cuadros de plantas, hasta llegar a la galería de poetas (vv. 178-375). Sigue una digresión contra la oscuridad en poesía (vv. 376-396) y la descripción de unas estatuas de diosas, un sátiro y un perro acosado por gozques (vv. 397-420)¹⁰, tras lo que continúa pintando las estatuas del jardín antes de la revelación final: «todo cuanto he dicho es fabuloso» (v. 499), pues el verdadero jardín del poeta es mucho más humilde:

que mi jardín, más breve que cometa,
tiene solos dos árboles, diez flores,
dos parras, un naranjo, una mosqueta (vv. 511-513).

Este contraste subraya la posición casi estoica del poeta, obviamente identificado con la persona de Lope de Vega a partir del título de la epístola. Los versos

¹⁰ Véase, sobre este emblema que Lope usaba para figurarse como genio acosado por los envidiosos, Sánchez Jiménez (2016).

oponen la rica vida interior del escritor con la simplicidad y *aurea mediocritas* de su casa, y la modestia de esta con el lujo aristocrático imaginado y tal vez merecido por el Fénix. En este contexto, los tecnicismos arquitectónicos pintan un paisaje grandioso, refinado y sublime que subraya el contraste final.

Los cuatro textos que hemos mencionado comparten esa asociación de vocablos arquitectónicos y estilo elevado. Sin embargo, presentan notables diferencias de estilo: ni en *La Circe* ni en *La Filomena* («La Tapada» y «El jardín de Lope de Vega») estamos ante enumeraciones tan intensas como las de la *Jerusalén*, pues no encontramos en ellas las características series de versos con listas de tecnicismos y fonética más bien áspera del poema de 1609.

TRES COMEDIAS DE 1610 Y 1611: *EL CABALLERO DEL SACRAMENTO*, *BARLAÁN Y JOSAFAT*, *LA DISCORDIA EN LOS CASADOS*

Según una estudiosa del vocabulario lopesco como Salembien, los tecnicismos arquitectónicos no aparecen en las comedias del Fénix, que solo darían cabida a términos más familiares: el poeta los emplearía casi exclusivamente en géneros cuyo estilo exigía cierta elevación (1933: 375). Aunque el volumen del corpus no nos permite más que un método de calas, podemos confirmar con ellas que el análisis de Salembien es en gran parte correcto, pues la obra dramática de Lope no presenta tanta concentración de tecnicismos, o al menos no en comedias urbanas. En cambio, sí aparecen en algunas obras genealógicas y hagiográficas escritas al poco de publicar la *Jerusalén*, en los años de 1610 y 1611.

La primera de la que nos vamos a ocupar es *El caballero del sacramento* (1610) (Presotto, 2000: 127). Se trata de una comedia genealógica sobre la casa de Moncada que tiene algunos rasgos de comedia de santos (Dixon, 1982: 403) y también rastros de la devoción sacramental de la que hacía gala Lope al abrirse la segunda década del reinado de Felipe III (Dixon, 1982: 399-400; López Martínez, 2017). En el acto tercero de la comedia, presenciemos el cortejo fúnebre de don Gastón de Moncada, hijo del conde de Barcelona. Entonces, don Luis de Moncada trata de consolar al viejo por su pérdida comparándole con Jefté, juez de Israel, pidiéndole que no lllore y dando paso a una lista de vocablos técnicos:

No le debes humilde sentimiento;
mira aquel griego príncipe que estaba
sacrificando y, dándole la nueva
que era muerto su hijo en la batalla,
no dejó el sacrificio; antes le debes
pirámides egipcias, jaspes varios,
dorados bronce, mausoleos carios.
Corona de laurel sus altas piras

y cubre en dulces versos, si le amas,
mil blancos anaglifos de epigramas (vv. 2076-2085).

La enumeración arquitectónica se centra en monumentos funerales, que se reúnen en dos versos bimembres (vv. 2081-2082), y en un elemento decorativo final («anaglifos»). Como se puede observar, el metro elegido para la enumeración es la octava real, el de la *Jerusalén* y el apropiado para materia solemne, que subraya además la adjetivación relativamente abstrusa, aunque tópica («carios»).

También tiene elementos hagiográficos una peculiar comedia cuya primera versión, manuscrita, Lope escribió en 1611, y luego refundió en fecha desconocida (Morley y Bruerton, 1968: 89): *Barlaán y Josafat*, editada y estudiada recientemente (Crivellari, 2015, 2016 y 2021)¹¹. En esta adaptación de la leyenda de Buda (Crivellari, 2021: 18-38), hallamos varios pasajes relacionados con los de la *Jerusalén* que hemos estudiado arriba: una mención de la Jerusalén celeste y tres enumeraciones eruditas (de piedras, de enfermedades y de mujeres bíblicas) cuya función conviene comparar con la de las listas de tecnicismos arquitectónicos.

Comencemos por la Jerusalén celeste, que en *Barlaán y Josafat* es muy diferente de la que encontramos en la *Jerusalén*:

Allí vi la ciudad que aquellos días
vio Juan bajar del cielo a desposarse,
imposible de verse y de pintarse.
Toda era de oro y de diamantes bellos,
de topacios, jacintos y esmeraldas,
con árboles fructíferos y fuentes
donde el sol se miraba los cabellos,
con tantas aves en sus verdes faldas
que admiraban sus voces diferentes.
Aquí dijeron, padre, que vivía
quien peleando con valor vencía (vv. 2368-2378).

De nuevo, Lope revela aquí su fuente: si en la *Jerusalén* lo indicaba en la apostilla, aquí lo hace mencionando al evangelista san Juan, a quien se atribuía el Apocalipsis. Además, encontramos también un pequeño lapidario (vv. 2371-2372), del que están ausentes las piedras más abstrusas, que el Fénix sí se complace en enumerar en la *Jerusalén*. De modo semejante, brilla por su ausencia el vocabulario arquitectónico, hecho que revela hasta qué punto resulta accesorio para describir la Jerusalén celeste y, por tanto, hasta qué punto su inclusión y

¹¹ Contaba ya con una edición de Montesinos (1935) que mejora considerablemente Crivellari (2021).

desarrollo en la *Jerusalén* responde menos a necesidades argumentales que a una decisión estética. Decisión que ni *El caballero del sacramento* ni *Barlaán y Josafat* presentan de modo tan marcado como la *Jerusalén*.

En cuanto a los otros pasajes que hemos señalado, conviene destacar en primer lugar el lapidario, precisamente relacionado con la octava que acabamos de analizar. A comienzos del segundo acto de la comedia, Barlaán, ermitaño cristiano, se disfraza de mercader y se presenta en el palacio del príncipe Josafat. Allí muestra su mercancía al preceptor de Josafat, Zardán, a quien enumera y glosa las piedras que aporta:

ZARDÁN ¿Piedras traes?
BARLAÁN No ha nacido
 tan famoso mercader.

ZARDÁN Harto bien se echa de ver
 en tu persona y vestido.

BARLAÁN Diamantes traigo notables:
 su fondo, luz y limpieza
 compuso naturaleza
 para ser inestimables.

 No hay rubíes en Ceilán
 que igualen con mis rubíes,
 cuyas almas carmesíes
 dentro como fuego están.

 De mis castas esmeraldas,
 mis safiros y amatistas,
 mayores no han sido vistas
 en las cesáreas guirnaldas.

 Crisólitos y balajes,
 calcedonias y jacintos,
 con girasoles distintos
 en olores y en linajes;
 sardónicas y topacios,
 carbuncos y margaritas,
 crisopasos y infinitas
 piedras de ardientes espacios
 traigo de grande valor,
 y un egotalmos entre ellas
 que es reina de las más bellas;
 y *aún no es esta la mejor*,
 que una tengo reservada
 que vence al sol su hermosura.

ZARDÁN ¿*Al sol?*

BARLAÁN Es cosa segura,
 y hasta del cielo aprobada.

ZARDÁN Muéstramela.
 BARLAÁN No la ven
 sino los que castos son
 y limpios de corazón (vv. 876-910).

El pasaje tiene una intención didáctica, pues Barlaán pretende despertar la curiosidad del príncipe y comunicarle su enseñanza cristiana. Antes, llama la atención de Zardán y del público mediante esta impresionante lista de dieciséis piedras, ocho de las cuales coinciden con la lista de trece que traía la *Jerusalén* («esmeraldas», «safiros», «amatistas», «crisólitos», «calcedonias», «jacintos», «margaritas», «crisopasos»). Según Montesinos (1935: 283-284), Lope debió de encontrar estos nombres en Plinio (*Historia natural*, libro XXXVII, cap. 72)¹², adonde conducen palabras como «egotalmos», que aparte de en Plinio tan solo hemos documentado en los coloquios de Erasmo (*Familiarum*, p. 397), donde ni la lista ni los datos coinciden con los lopescos, y en un lapidario de 1602 (Arnobio, *Tesoro*, p. 137) que tampoco pudo ser la fuente de Lope, pues el Fénix ya había usado este vocablo en *La hermosura de Angélica* (X, 321)¹³. En *Barlaán y Josafat*, la lista es extensísima, y destaca por una acumulación de términos abstrusos de fonética peculiar que tendría varios efectos: en primer lugar, y para centrarnos en el sentido dramático del pasaje, subrayaría la sabiduría y capacidad persuasiva de Barlaán, así como la perplejidad e interés de Zardán; en segundo lugar, enfatizaría el exotismo de la obra en términos de tiempo y espacio; en tercer lugar, exhibiría la erudición y virtuosismo poético del autor. En cualquier caso, la lista está en una comedia y en un diálogo en redondillas, pero el lapidario tiene una complicación y unas asociaciones suntuarias paralelas a las acumulaciones de vocablos arquitectónicos.

Muy diferente parece la lista de enfermedades que presenta la comedia unos versos antes. En esta escena, Zardán se encuentra con unos pobres y, para preservar a Josafat, trata de expulsarlos, no sin antes verse obligado a escuchar una impresionante lista de desgracias:

ZARDÁN Tu alteza no se entretenga
 en oír estas mentiras.
 POBRE ¿Mentiras? ¡Mal corrimiento

¹² La primera traducción española de este libro es la *Historia* de Jerónimo de Huerta, de 1629 (menciona el «egophtalmo» en la p. 718). Por tanto, si fue Plinio la fuente que usó Lope, la consultó en latín, y no en español.

¹³ De hecho, encontramos otras de estas piedras repartidas por las octavas de *La hermosura de Angélica*, pero no en una acumulación comparable a la que estamos examinando en *Barlaán y Josafat* o la *Jerusalén*. Concretamente, en *La hermosura de Angélica* aparecen el «carbunco», la «perla», el «egotalmos», el «safiro» y los «topacios» (X, 314, 321, 324, 327, 330).

te venga a ti, si yo miento!
 Y tú lo ves, pues lo miras;
 Señor, ello hay cojedades,
 anginas, apoplejías,
 catocas, disenterías,
 grangenas, sarnalidades,
 podragas, fiebres y tisis,
 estangurrias, ramicosis,
 lepras, gotas, poliposis,
 garrotillos, parálisis,
 estrumas y teriomas,
 flemas, hidrocefaleas,
 licantropías y nauseas,
 tabardillos, escrotomas,
 toses y melancolías,
 reumas y gotas corales,
 fimeras y comiciales,
 verminas y hidropesías,
 hipocondríaca, alfón,
 cáncer, tercianas, harpés,
 sabañones, mal francés...
 ZARDÁN ¡Callad, con la maldición!
 Echad ese hombre de ahí.
 POBRE Pues esto no es comenzar;
 Dios os libre de enfermar,
 que os acordaréis de mí (vv. 670-698).

En esta ocasión, los críticos han examinado el pasaje, aunque discrepan acerca de su sentido. Así, Montesinos (1935: 280) y Morrison (2000: 226) consideran que la tirada tiene carácter cómico. Sin embargo, Crivellari, aunque concede que «la acumulación de nombres es, en efecto, un recurso empleado en la poesía cómico-burlesca», sostiene que «aquí el listado de enfermedades sirve más bien para crear tensión en lo relativo al paulatino descubrimiento, por parte del príncipe, de la triste realidad de la vida» (2021: 181). No nos parece que haya que inclinarse de modo exclusivo por una de estas dos lecturas. Por una parte, la enumeración resulta cómica si nos fijamos no solo en quien la enuncia (un pobre, y por tanto un personaje potencialmente cercano al mundo del gracioso y la comicidad), sino en quién y cómo la recibe: Zardán, quien va a ser luego sometido a otra enumeración análoga (el lapidario) y quien aquí replica con jocosa impaciencia. Por otra, la enumeración puede resultar seria si tenemos en cuenta que en el universo de la comedia de santos la pobreza no solo está asociada a la comicidad, sino a la enseñanza moral, y las enfermedades aquí enumeradas son esenciales para preparar la conversión de Josafat.

En cuanto a la tercera enumeración de la comedia, aparece precisamente en el primer acto que las concentra todas, y tiene un evidente sentido moral. En esta ocasión, quien la enuncia es el luego atribulado Zardán, en el contexto de una lección de ginofilia al príncipe:

ZARDÁN	Naturaleza no se conservara sin las mujeres.
JOSAFAT	Con honesto celo,
ZARDÁN,	mi vista en su valor repara. ¿Han hecho algunas cosas?
ZARDÁN	Todo el suelo la fortaleza celebró por rara de Délbora y la gran Pantasilea, Tomiris, Artemisa y Sicratea. Doctas fueron Erina, Safo y Pola, Anastasia, Cornelia y Damofila, Nicostrata, Minerva y Fabiola, las sibilas Casandra y Telesila; castas la griega, en las ausencias sola, y la que en Roma lágrimas destila de sangre por su honor; y este es proceso tan infinito que es pensarlo exceso (vv. 587-602).

La reacción de los personajes nos da una pista acerca de la intención central del pasaje, pues enseguida Josafat recompensa este despliegue de erudición (y de virtuosismo métrico) regalando un anillo a Zardán (vv. 603-612): la acumulación de nombres es una demostración de destreza y sabiduría digna de recompensa.

La tercera comedia que vamos a examinar, *La discordia en los casados*, entra también en la horquilla cronológica que hemos abierto con la *Jerusalén* (1609) y en la que se encuentran *El caballero del sacramento* (1610) y *Barlaán y Josafat* (1611): concretamente, *La discordia en los casados* se conserva en un manuscrito autógrafo fechado en 1611 (Presotto, 2000: 89). Y en ella, en el primer acto, aparece un pasaje que no solo nos devuelve a las descripciones arquitectónicas, sino a dos lugares que ya vimos en *El príncipe inocente*: Cléveris y su palacio. En este espacio, Pinabelo pretende desbaratar el enlace de la duquesa con el extranjero Albano, rey de Frisia, y asesinar a este en unas festividades pródigas en arquitectura efímera. Los versos que nos interesan son, precisamente, los endecasílabos que la describen:

Yo lo tengo trazado de esta suerte:
fabricaré en la plaza de palacio
un arco insigne que en madera y lienzo

imita la pintura al bronce y mármol,
 engañando la vista desde lejos.
 Levántanse en cuadrados pedestales
 seis columnas hermosas, de a cincuenta
 pies desde el zoco de la basa a lo alto
 de la cornisa, atando el arquitrabe,
 friso y triglifo el orden, que se arrima
 a los extremos de las dos paredes
 por donde se entra en la famosa plaza.
 Encima de los claros de los arcos,
 en unos vanos, forma de ventanas,
 se ven varios retratos de los duques
 que gobernaron la dichosa Cleves.
 Tras el orden que digo se levanta
 otro con no menor gracia y belleza
 adonde se relievan seis pilastras
 con sus ventanas a nivel, que tienen
 los reyes felicísimos de Frisia,
 todos con sus laureles y epigramas¹⁴ (vv. 540-561).

El pasaje comparte mucho vocabulario arquitectónico con los textos que hemos venido analizando («columnas», «basa», «cornisa», «arquitrabe», «friso», «pilastras»), aunque también añade otras palabras nuevas («zoco», «vanos»), incluyendo la relativamente rara «triglifo» (un adorno del friso, normalmente alternado con las metopas). Asimismo, se asemeja a los otros textos del corpus porque usa los términos en un ambiente palaciego y suntuario: Pinabelo idea unas construcciones efímeras para celebrar la entrada de un soberano. Por último, y como corresponde con el estilo sublime en el que encontramos las descripciones arquitectónicas, el extracto se encuentra en endecasílabos.

CONCLUSIÓN

Examinando las descripciones de la Jerusalén celeste en dos obras casi contemporáneas, la «epopeya trágica» en octavas de la *Jerusalén conquistada* (1609) y la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat* (1611), hemos podido estudiar cómo usaba Lope los tecnicismos arquitectónicos, que, partiendo de estas dos obras, hemos localizado en otras que son representativas tanto de su poesía no dramática (*La Filomena* y *La Circe*) como de sus comedias en fechas cercanas a *Barlaán y Josafat* (*El caballero del sacramento*, *La discordia en los casados*).

¹⁴ Solventamos las erratas y modificamos la puntuación de la edición de Artelope.

En primer lugar, hemos comprobado la amplitud y precisión del vocabulario arquitectónico de Lope, que incluye numerosos y muy variados tecnicismos y que, de hecho, justifica que dispongamos de tres trabajos dedicados exclusivamente al tema: los de Salembien (1933), Montoto (1949) y Fernández Gómez (1971-1972). Asimismo, hemos detectado cuál debió de ser la fuente del poeta en lo relativo al léxico arquitectónico: más que al Vitrubio que cita en las apostillas y texto de la *Jerusalén* y menciona de pasada en otras comedias, Lope recurrió a la descripción de El Escorial que ofrece Sigüenza en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), donde están todos los términos que nos interesan, incluso los más abstrusos, en espacio de unas pocas páginas y acompañados de una reflexión léxica que debió de interesar enormemente al Fénix.

En segundo lugar, y en relación con esta reflexión, hemos visto que el vocabulario arquitectónico da fe de un rasgo del estilo de Lope, quien trae estos tecnicismos en diversas obras y momentos de su carrera, con independencia de la materia que trate: lo hemos mostrado contrastando su descripción de la Jerusalén celeste en la *Jerusalén*, donde viene acompañada de enumeraciones arquitectónicas, y en *Barlaán y Josafat*, donde aparece sin ellas. Es más, el contraste con el *Barlaán* sirve para comprobar que lo característico de Lope era la enumeración técnica, que no tenía por qué ceñirse a los términos arquitectónicos. De hecho, en el *Barlaán* encontramos tres enumeraciones que recorren otros campos semánticos y acuden a otros tecnicismos: una lista de mujeres fuertes, una de enfermedades y una de piedras y gemas. Los contemporáneos del Fénix notaron esta tendencia a los vocablos abstrusos, y no dudaron en recriminársela cuando trataban de herirle: una prueba de ello la da Jáuregui, quien en su *Carta del licenciado Claros de la Plaza* recurre a la lista de serpientes de la *Jerusalén* para ridiculizar el amor de Lope por los términos peregrinos, pero también le recrimina algunos de los tecnicismos como los que hemos enumerado, como «acróteras» y «témpano» (296).

En tercer lugar, hemos mostrado qué valor veía el Fénix en estas listas, pues la de mujeres fuertes de *Barlaán* suscita una reacción clara en uno de los personajes, el príncipe Josafat, quien recompensa agradecido al que se la ha recitado. En efecto, estamos ante muestras de erudición, cualidad que Lope consideraba valiosa e incluso indispensable en un poeta, como explica por medio de uno de sus personajes en la *Arcadia* (1598):

Pues quien se pusiese a considerar lo que ha menester saber el que este género de ciencia profesa, tengo para mí que la dejaría, por muy buen natural que para ello tuviese, aunque algunos ignorantes se persuaden que basta con él solo, como si las obras de los antiguos Virgilio, Homero y otros no estuviesen llenas de moral y natural filosofía, que ésta es la principal maestra de los concetos y bellas invenciones, y llenas también de mil discreciones de tiempos y lugares en que se les conoce ser

grandísimos cosmógrafos y astrólogos. No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto [no] le vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato [fol. 165r] y manera de vivir y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive, porque ninguna hay hoy en el mundo tan alta o ínfima de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstro de la tierra (pp. 439-440).

Parte de ese «saber el poeta todas las ciencias» consistía en dominar el vocabulario técnico, dentro del que incluía el relativo a la arquitectura. Como los textos que nos ocupan son, además, poéticos, su exhibición de conocimientos técnicos viene acompañada de gran virtuosismo métrico, particularmente evidente en las enumeraciones de vocablos abstrusos. Si a esta demostración de capacidad erudita y métrica sumamos las connotaciones refinadas y suntuarias de algunos de estos campos semánticos (ciertamente el arquitectónico y el de las gemas), tenemos el último ingrediente que explica las razones del Fénix: estos pasajes nimbaban el texto de un aura cortesana. Así lo sugieren, de hecho, los contextos palaciegos de las enumeraciones, así como el hecho de que estén en metros italianos, y no en octosílabos.

En cuarto lugar, hemos visto que Lope cultivó la erudición arquitectónica en diversos géneros, y no exclusivamente en los más elevados, como la epopeya (la *Jerusalén*), los epilios mitológicos u otros textos en libros pensados para un público cortesano (*La Filomena*, *La Circe*). También la encontramos en sus comedias, donde no duda en introducir términos desde luego nada familiares, como arquitrabe, frontispicio o triglifo. Esto no quiere decir que el Fénix no tuviera en cuenta las reglas del decoro: la concentración de tecnicismos es mayor en la *Jerusalén*, y en cualquier caso las comedias que hemos citado son palatinas, y por tanto transcurren en entornos palaciegos, o tienen elementos hagiográficos, y por tanto son dignas de un estilo más elevado. Como adelantamos arriba, las comedias urbanas no presentan este léxico, o al menos no concentrado o con frecuencia, pues siempre hay excepciones a la regla, como muestra el extrañísimo y arriba mencionado «pitipié» de *Los ramilletes de Madrid* (v. 1151).

En quinto lugar, hemos distinguido entre descripciones con tecnicismos y enumeraciones propiamente dichas, donde la concentración de vocablos especializados es altísima y supone una exhibición de virtuosismo léxico y métrico. Estas enumeraciones aparecen constantemente en la poesía lopesca, tanto dramática como no dramática, y reúnen todo tipo de vocablos, desde los arquitectónicos a los ofídicos que ridiculizaba Jáuregui. Examinar los orígenes, desarrollo y motivo de esta furia lexicográfica y «poética de la lista» es una de las tareas pendientes de la crítica lopesca.

En sexto lugar, hemos identificado cómo se documentó Lope en temas arquitectónicos. Tal vez lo hizo consultando a Vitrubio y Vignola, que cita, o incluso conversando con los artistas y pintores de su círculo, a quienes también cita. Además, y con certeza, podemos señalar que usó la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* de Sigüenza, que no cita. Es más, en ese texto el jerónimo incluye disquisiciones que debieron de interesar sobremanera a Lope, porque se referían al estilo y a los tecnicismos. Nos referimos a esta reflexión sobre la novedad de su lenguaje arquitectónico, que Sigüenza disculpa porque la determina su tema:

También será menester que desde luego me perdonen los vocablos desusados, nuevos en nuestra lengua, que, por ser tomados de la propiedad del arte, ni se escusan ni tenemos otros con que decirlos, aunque no soy yo el primero. No es mucho padezca esta falta nuestra lengua castellana, pues la padece la latina o romana, que es como la madre, de donde se llamó «romance», y así le fue forzoso al maestro de la arquitectura Vitrubio Polión usar a cada paso de voces griegas o bárbaras, de donde esta arte trae su origen (negocio largo de averiguar) y escusarse en Roma de lo mismo que yo me escuso en Castilla. Y aunque supo también el arte y la lengua latina, que en aquel género ninguno le iguala, con todo es uno de los libros difíciles que nos ha dejado la venerable Antigüedad, por la razón del arte y de los nombres. Procuraré con todas mis fuerzas ablandar la dureza de lo uno y de lo otro, y humillaré con los vocablos nuestros caseros, cuando los hallare, la novedad o grandeza de los griegos y latinos, para que todos los entiendan (*Tercera*, p. 692).

No de otra manera debió de comprender Lope sus razones para emplear los «vocablos desusados» que hemos examinado en este trabajo.

VII. RUINAS Y RETÓRICA DE LA DERROTA EN EL CERVANTES DE SENECTUD: DE LA GOLETA A TROYA (*DON QUIJOTE* I, 40; II, 66)

CLEA GERBER

*Universidad Nacional de General Sarmiento /
Universidad de Buenos Aires*

En el capítulo 66 del *Quijote* de 1615, don Quijote, ya en su camino de vuelta tras haber sido vencido por el caballero de la Blanca Luna, pasa nuevamente por la playa barcelonesa donde tuvo lugar la derrota (II, 64, p. 1267). Allí, contemplando el lugar, lamenta lo ocurrido:

Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído y dijo:

—¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse! (II, 66, p. 1275).

El repetido deíctico en anáfora (Aquí... Aquí... aquí... aquí... aquí...) y, sobre todo, la frase hecha, remiten al paradigma de la poesía de ruinas, como explica Covarrubias al glosar el «Aquí fue Troya», expresión que se emplea «para significar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza» (*Tesoro*, s. v. Troia). A su vez, el tema de las ruinas presupone la reflexión sobre el paso del tiempo (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019; Gregorio González, 2022; Cataldo Sanguinetti, 2023), asunto esencial en un libro como el *Quijote*, donde el protagonista es un anciano que casi al final de su vida decide devenir caballero andante, supuesto dueño de un fuerte brazo. Esa reflexión es

más importante aún en el volumen de 1615, obra de senectud del autor, y resulta particularmente central en los capítulos finales, en los que don Quijote se siente impotente y vencido, y se pregunta sobre el legado de sus «hazañas». En el pasaje que nos interesa, Cervantes toma de la literatura de ruinas elementos esenciales como el deíctico y la conciencia dolorosa del transcurrir del tiempo para construir una retórica de la derrota.

Este trabajo compara el «Aquí fue Troya» de 1615 con otros pasajes sobre derrota del *Quijote* de 1605 en los que Cervantes construye una retórica semejante, igualmente basada sobre el paradigma de la literatura de ruinas y conectada con la reflexión sobre el paso del tiempo, que el alcalaíno relaciona con uno de sus temas preferidos: el de las armas y las letras. Para mostrarlo, examinaremos los sonetos a la pérdida de la Goleta (I, 40): estudiaremos el segundo de ellos no solamente como epitafio, sino también como poesía de ruinas cuya conexión con Garcilaso de la Vega y Virgilio remite al tópico de las armas y las letras. A continuación, mostraremos tanto las concomitancias como las diferencias entre el soneto y el «Aquí fue Troya», lo que nos permitirá entender cómo Cervantes fue construyendo su retórica de la derrota con elementos que cristalizarían en su estilo de senectud, como son la vuelta a Garcilaso, la preocupación por la fama póstuma y las letras, y la reflexión sobre el paso del tiempo.

LOS SONETOS A LA GOLETA Y LA POESÍA DE RUINAS

Los sonetos que nos interesan aparecen en el relato del capitán cautivo, Ruy Pérez de Viedma, quien al contar la derrota de las fuerzas españolas en la Goleta decide recitar «dos sonetos a manera de epitafios, el uno a la Goleta y el otro al fuerte» (I, 39, p. 502)¹. En efecto, la crítica los ha estudiado en el ámbito genérico de la poesía funeral (Sáez, 2016), en el que insisten Mata Induráin (2007), Moner (2015: 126) y Sáez (2019: 184), quienes los relacionan con el marco narrativo del relato del cautivo. Montero Reguera y Romo Feito (2016: 151) reafirman su carácter de epitafios, y Montero Reguera examina la trayectoria cervantina de este género en el que sin duda se insertan estos dos sonetos, pese a que, advierte, «aparentemente no contengan algunos de los elementos característicos de ese tipo de composiciones» (2012: 396). Este aspecto lo retoma Ponce Cárdenas, quien explica que los dos poemas pertenecen a una variedad singular de epitafio, el heroico², y que concretamente imitan unos que Luigi Tansillo

¹ Sobre historia de la Goleta, véanse Mata Induráin (2007: 170-171) y Ponce Cárdenas (2016: 146-147).

² Ponce Cárdenas sigue aquí una propuesta de Garrote Bernal, quien los denomina «sonetos heroicos, a manera de epitafios por los defensores de La Goleta» (1996: 120).

compuso a la muerte de otros españoles que defendían un presidio mediterráneo contra los turcos (el de Castelnuovo), textos a los que Cervantes pudo llegar ya de modo directo, ya a través de dos poetas sevillanos que emularon el díptico de Tansillo: Gutierre de Cetina y Fernando de Herrera (2016: 155; 156-157).

Como explica Mata Induráin,

La idea de fondo que se desarrolla en ambos textos es la de la inmortalidad alcanzada por esos soldados que han caído heroicamente en defensa de la cristiandad: han sido vencidos en combate, pero en última instancia resultan vencedores porque su recuerdo perdurará en el mundo; han muerto, vivirán eternamente porque han alcanzado la gloria en el cielo (2007: 170).

Aunque el tema es, en efecto, el mismo, y aunque Cervantes lo expresa subrayando la paradójica derrota de los defensores de la Goleta (fue precisamente esa derrota lo que los hace victoriosos) (Sáez, 2019: 185), el tono de los sonetos es diverso. El primero resulta más optimista ya desde la primera imagen, que pinta a las almas de los soldados libres de la cárcel del cuerpo:

Almas dichosas, que del mortal velo
libres y esentas, por el bien que obrastes,
desde la baja tierra os levantastes
a lo más alto y lo mejor del cielo (I, 40, p. 503).

En los versos siguientes, esta celebración atraviesa la dificultad del momento de fracaso militar («cansados brazos», «muriendo», «ver vencidos», «mortal, triste caída») para regresar a la aspiración ascensional y a la victoria en los versos finales:

os va adquiriendo
fama que el mundo os da, y el cielo gloria (I, 40, p. 504).

En contraste, el segundo soneto, dedicado al fuerte, comienza contemplando el escenario de la derrota, en un movimiento que alterna dos impulsos diversos: describir las ruinas de la fortaleza e imaginar la suerte de los ahora bienaventurados defensores:

De entre esta tierra estéril, derribada,
destos torreones por el suelo echados,
las almas santas de tres mil soldados
subieron vivas a mejor morada,

siendo primero en vano ejercitada
la fuerza de sus brazos esforzados,

hasta que al fin, de pocos y cansados,
dieron la vida al filo de la espada.

Y este es el suelo que continuo ha sido
de mil memorias lamentables lleno
en los pasados siglos y presentes.

Mas no más justas de su duro seno
habrán al claro cielo almas subido,
ni aun él sostuvo cuerpos tan valientes (I, 40, p. 504).

Los dos primeros versos se centran en contemplar lo que en poesía de ruinas se llaman *vestigia*, esto es, restos arquitectónicos esparcidos por una tierra otrora distinta sobre la que la imaginación observa lo que había ahí en el pasado. El esquema se repite en el primer terceto, que también se centra en el «suelo» para notar los cambios en él habidos y reflexionar sobre el paso del tiempo («memorias», «pasados siglos y presentes»). De hecho, ya Montero Reguera señala de pasada esta adscripción genérica al subrayar que el soneto

no deja de ser, en fin, otro ejemplo de la llamada poesía de ruinas, aquí concebida no como evocación de un pasado glorioso, o del poder demoledor del paso del tiempo, que en España tiene en las de Itálica y Sagunto sus expresiones más reiteradas, sino como consecuencia de las tácticas militares modernas donde las nuevas armas —la artillería— están cambiando el arte de la guerra (2012: 400).

Para confirmar esta hipótesis, podemos señalar la presencia de aspectos determinantes de la poesía de ruinas como son los *vestigia*, por una parte, y el deíctico que pretende hacer vívida la descripción, por otra, elementos sobre los que se basa un tercer rasgo, también esencial: la reflexión sobre el «poder demoledor del paso del tiempo» a que alude Montero Reguera.

Además de remitir a la poesía de ruinas, el deíctico es un estilema propio del género del epitafio que hay que sumar a los dos que señala Ponce Cárdenas: descripción de las causas de la muerte y ponderación de la fama de los valientes (2016: 153). Es más, el deíctico que aparece en este soneto («Esta», «destos», «este») no solo es habitual en el epitafio en general (*Hic iacet, Hic situs est*), sino en el epitafio cervantino en particular: así, en el corpus de trece epitafios que recoge Montero Reguera (2012)³, siete incluyen un deíctico en la primera o segunda palabra del texto: «Aquí el valor de la española tierra» (*Viaje*, p. 149); «Yace aquí de un amador» (*Don Quijote*, I, 14), «De entre esta tierra estéril, derribada» (*Don Quijote*, I, 40), «Esta que veis de rostro amondongado» (*Don*

³ Véanse asimismo los matices que aporta Sáez (2019).

Quijote, I, 52), «Aquí yace el caballero» (*Don Quijote*, I, 52), «Reposa aquí Dulcinea» (*Don Quijote*, I, 52) y «Yace aquí el hidalgo fuerte» (*Don Quijote*, II, 74), a los que hay que añadir un octavo, el epitafio en prosa a Sosa Coutiño en el *Persiles*:

AQUÍ YACE VIVA LA MEMORIA DEL YA
MUERTO MANUEL DE SOSA COITIÑO,
caballero portugués, que, a no ser portugués, aún fuera vivo.
No murió a las manos de ningún castellano, sino a las de amor, que
todo lo puede; procura saber su vida y envidiarás
su muerte, pasajero (III, 1, p. 238).

En consecuencia, el soneto del *Quijote* que nos interesa reúne rasgos de dos géneros poéticos que, como señala Gherardi (2019), era habitual combinar en la poesía del momento: por una parte, es un epitafio con los tonos heroicos a imitación de Tansillo que nota Ponce Cárdenas; por otra, es un poema de ruinas con *vestigia*. El nexo entre los dos géneros es el deíctico descriptivo que también encontramos en la frase con que don Quijote evoca su derrota («Aquí fue Troya»), elemento propio tanto de poesía de ruinas como de epitafio, y en muchas ocasiones puerta de acceso a otro aspecto que pueden compartir estas dos modalidades poéticas: la reflexión sobre el paso del tiempo (Navarro Durán, 1983).

Al respecto, los críticos han señalado hasta qué punto el soneto del *Quijote* evoca el tópico horaciano de la inmortalidad de la poesía: el célebre «exegi monumentum aere perennius» (*Odas*, III, 30, 1). Lo resalta Lorenzo en un reciente artículo que subraya el artificio de este soneto y su compañero, así como, dentro del marco novelesco en el que se insertan, la pervivencia de estos textos a partir del recuerdo de los personajes: cuando el capitán cautivo se dispone a decirlos, uno de los caballeros que acompañan a don Fernando se declara hermano del autor y manifiesta saberlos también, y es quien de hecho los recita ante el auditorio de la venta (I, 39, p. 503). Así pues, los sonetos sobreviven a los castillos, pues cobran en la memoria una vida que resulta más longeva que las piedras de la fortaleza (Lorenzo, 2021: 142). Añadamos que el poema recalca este mensaje mediante la alusión literaria del primer terceto, que pone de relieve el hecho de que la Goleta se alzaba en la bahía de Cartago y, por tanto, remite a las ruinas de esa ciudad y a un célebre episodio de la *Eneida*. Como explica Ponce Cárdenas (2016: 163-164), las «memorias lamentables» que evoca la Goleta en los «siglos [...] presentes» serían la toma del fuerte por los turcos, pero las de los «pasados siglos» remiten a la ruina de Cartago, en una conexión que Cervantes hace explícita en la *Epístola a Mateo Vázquez*, donde, al tratar la caída de la Goleta, la voz lírica recuerda

al reino tan antiguo y celebrado
 a do la hermosa Dido fue rendida
 al querer del troyano desterrado
 (*Viaje*, p. 171, vv. 151-153).

Esta conexión entre la Goleta y Cartago aparece en otros contemporáneos (Herrera, *Anotaciones*, p. 473), por lo que debió de ser evidente, tanto como la que unía estos lugares con el célebre soneto XXXIII de Garcilaso «A Boscán desde la Goleta» («Boscán, las armas y el furor de Marte») (Ponce Cárdenas, 2016: 163), que también liga la Goleta y Cartago:

Aquí donde el romano encendimiento,
 donde el fuego y la llama licenciosa
 solo el nombre dejaron a Cartago,

 vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
 hiere y enciende el alma temerosa,
 y en llanto y en ceniza me deshago
 (*Poesía*, p. 240, vv. 9-14).

Tenemos aquí un doble subtexto literario: por una parte, el soneto XXXIII de Garcilaso (que une la Goleta y Cartago)⁴; por otra, el libro IV de la *Eneida* de Virgilio (que explica cómo la llama del amor acabó por destruir Cartago). Los dos textos se conjugan para subrayar el horaciano mensaje del soneto, esto es, que las letras perduran y permiten obtener, incluso en la derrota, una paradójica victoria: la de alcanzar la eternidad. De hecho, esta idea está presente en todo el comienzo de la *Eneida*, el que lleva al libro IV y a las razones de la destrucción de Cartago: la estancia de Eneas en la ciudad de Dido se inicia cuando, en el libro I, los troyanos comprueban que los cartagineses están construyendo a Juno un templo en cuyos relieves se muestra la caída de la ya destruida Troya (I, 446-493); luego, en el libro II, y a petición de la fascinada reina, Eneas transforma la derrota y aniquilación de su ciudad en un atractivo relato: Troya, vencida, ha desaparecido, pero el arte sobre el desastre está presente en esculturas y hexámetros. De modo semejante, en el poema de Garcilaso comprobamos que tras la derrota a manos de los romanos a Cartago solo le queda «el nombre», esto es, su fama, que es lo que hace perdurar la *Eneida*. Los españoles de Felipe II, los cartagineses de Dido y los troyanos de Príamo han sido derrotados, pero los versos

⁴ Como he estudiado en otro lugar, Cervantes aprovecha también el soneto XXXIII de Garcilaso para plantear otra conexión propia de su época: la que une Cartago y Lepanto (cfr. Gerber, en prensa).

de Cervantes, Garcilaso-Virgilio y Virgilio los mantienen vivos y triunfantes, más duraderos que el bronce.

AQUÍ FUE TROYA: ARMAS Y LETRAS EN LA POÉTICA DE LA DERROTA

En el *Quijote* de 1615, don Quijote también ha sufrido una derrota por las armas y se pregunta sobre su fama futura acudiendo precisamente al deíctico y al paradigma de las ruinas que hemos visto operar en el soneto a la Goleta. Además, esta no es la única conexión que liga los dos pasajes que nos interesan. En primer lugar, tanto en 1605 como en 1615 estamos inmersos en el movimiento conclusivo de una trama que comienza a acabarse, pero que dilata el final. En 1605, don Quijote inicia su vuelta a casa en el capítulo 30, supuestamente para acompañar a la princesa Micomicona a su reino, y tras una larga estancia en la venta es encerrado en una jaula sobre una carreta en el capítulo 47, antes de llegar finalmente a su lugar y dar cierre al libro en el capítulo 52. Por consiguiente, la historia del cautivo, la Goleta y el soneto que hemos examinado ocurre cuando se han solucionado ya las historias de Sierra Morena, en el largo movimiento hacia el final. En cuanto al texto de 1615, la conclusión se abre en el capítulo 64, cuando Sansón Carrasco derrota al protagonista en la playa de Barcelona. En el 66 don Quijote, ya de camino a casa, pasa por el lugar fatídico y exclama su «Aquí fue Troya». Tras diversas aventuras que dilatan aún la trama, el caballero muere en el capítulo 74.

En segundo lugar, los dos pasajes reflexionan sobre la relación entre armas y letras, un tópico de presencia destacada en la obra de Cervantes (Ruiz Pérez, 2018), y particularmente en el *Quijote*, donde el propio protagonista encarna esta dicotomía: recordemos que en principio se inclinaba hacia las letras, pues en el capítulo 1 de 1605 se nos dice que su plan primigenio era escribir una continuación de sus amados libros de caballerías, proyecto que abandona para decantarse finalmente por las armas y salir a buscar renombre y fama como caballero andante (una fama que terminará adquiriendo en 1615, paradójicamente, merced a la circulación del libro impreso de la primera parte, es decir: por las letras). En 1605, toda la historia del cautivo está marcada por este binomio, que atañe incluso a la propia autofiguración de Cervantes, dados los cruces entre la materia narrada y ciertos datos biográficos del autor, explicitados por la mención a «un soldado español llamado tal de Saavedra» (p. 507)⁵. Para empezar, don Quijote pronuncia el célebre discurso de las armas y las letras en los capítulos

⁵ La crítica ha abordado estos cruces desde variadas perspectivas. Pueden consultarse los trabajos de Márquez Villanueva (1975 y 2010), Canavaggio (2000 y 2014), Garcés (2005), Ohanna (2011), López Baralt (2013) y Sáez (2024), entre otros.

37-38, en parte inspirado por la llegada del capitán cautivo y Zoraida a la venta. Inmediatamente después, el cautivo comienza su relato, y lo hace presentando opciones vitales para un caballero, entre las que contempla las letras (que siguió su hermano, el oidor) y las armas (que cultivó él mismo). Además, en medio de su relato se recita el soneto a las ruinas de la Goleta, que también pone en juego esos dos polos: como indica Lorenzo, el poema opone armas y arte, pues este triunfa donde fracasaron aquellas (2021). Asimismo, y como hemos explicado con los subtextos de Garcilaso y Virgilio, el soneto subraya cómo las letras consiguen preservar la memoria de ciudades derrotadas.

En cuanto al *Quijote* de 1615, el «Aquí fue Troya» se inserta en un contexto en que, ya en el camino de vuelta al hogar, los personajes se preocupan por su fama y por cómo obtenerla. Así, en el capítulo 71, don Quijote y Sancho llegan a un mesón donde encuentran unas sargas con —de nuevo— las historias de Troya y Cartago, el rapto de Elena y abandono de Dido. Las sargas hacen que Sancho considere que pronto «no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (p. 1315), y añade que «querría yo que la pintasen las manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas», a lo que don Quijote responde comparando al artista con «el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido», en una nueva remisión al libro de Avellaneda (aparecido explícitamente en la trama en el capítulo 59 y uno de cuyos personajes, don Álvaro Tarfe, entra en escena en el 72). Si esta fama llega a través de las letras (malas o buenas), don Quijote preferiría alcanzarla con las armas. Así, cuando profiere el «Aquí fue Troya» que nos interesa, Sancho reflexiona sobre la fortuna y don Quijote responde ponderando su sabiduría y glosando su derrota, que achaca a la fuerza del caballo de su oponente:

Atrevíme, en fin; hice lo que pude, derribáronme, y, aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa (p. 1276).

El caballero lamenta haber fallado en las armas («con mis obras y con mis manos») y verse limitado a «mis palabras», que en este caso no se refieren tan solo a sus discursos, sino a sus promesas. En cualquier caso, pronto renuncia a ellas, y se decide a colgar las armas de un árbol a modo de trofeo (p. 1277). Este giro hacia lo literario (por el abandono de las armas y por la referencia libresca a Troya que abre la secuencia) se confirma en el capítulo 67, en un pasaje paralelo al del «Aquí fue Troya»:

En estas pláticas iban siguiendo su camino, cuando llegaron al mismo sitio y lugar donde fueron atropellados de los toros. Reconoció don Quijote y dijo a Sancho:

—Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo «el pastor Quijótiz» y tú «el pastor Pancino», nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos (pp. 257-258).

De nuevo, don Quijote llega a un lugar donde ya no hay nada y, mediante la fuerza de su imaginación, convoca hechos pasados (en este caso, la «pastoral Arcadia») y los presenta ante los oyentes recurriendo al deíctico. Ahora, sin embargo, el personaje, forzado a alejarse de las armas, se inclina por las letras: aquí fue la Arcadia, que don Quijote se propone renovar.

Finalmente, los pasajes que nos interesan de 1605 y 1615 tienen en común el uso del deíctico: en el soneto que recita el cautivo, merced a la conexión entre epitafio y poesía de ruinas; en el «Aquí fue Troya», por la alusión a la literatura de ruinas. En ambos casos, se trata de deícticos evocadores mediante los cuales el texto hace presente algo ya desaparecido: el fuerte destruido, el hecho de armas pasado. Además, también en ambos casos estamos ante desapariciones que no se deben meramente al paso del tiempo, sino a la fuerza de las armas: la ruina, literal o metafórica, es lo que queda de un hecho de armas, y solo permanece si se canta, como ocurrió con Troya, Cartago o la Goleta, y como ocurrirá con la historia de don Quijote.

CONCLUSIÓN: VICTORIA EN LA DERROTA Y REFLEXIÓN SOBRE LA POSTERIDAD

En suma, hemos puesto de relieve que hay en el *Quijote* de 1615 un pasaje que resulta paralelo a otro de 1605: el «Aquí fue Troya» de don Quijote derrotado remite, como el soneto sobre la Goleta, a la poesía de ruinas. En este estilo, y en particular en su deíctico característico, hemos identificado los rasgos de una retórica de la derrota que relacionamos con uno de los temas centrales de Cervantes: las armas y las letras.

Sobre esta base, conviene ahora precisar que la conexión entre estos dos pasajes también permite observar la trayectoria del alcaíno en el largo intervalo que separa la escritura de los sonetos a la Goleta (probablemente muy anteriores a 1605) y los capítulos finales del *Quijote* de 1615. Este desarrollo también se puede relacionar con la actitud de Cervantes hacia armas y letras, pues hay un

matiz importante al respecto que distingue los dos pasajes que hemos conectado. Es cierto que en los dos el equilibrio entre armas y letras parece inclinarse hacia las segundas, pero esto no es explícito en 1605: los sonetos, de hecho, forman parte de toda una secuencia orientada a enaltecer las vidas soldadescas, tal como atestigua el periplo del capitán cautivo en el que estos se insertan, o el propio discurso de don Quijote, que dictamina la condición superior de las armas, en tanto su fin último es preservar la paz. Asimismo, en 1605 la paradójica victoria de las letras en el soneto analizado viene acompañada de unos ecos religiosos que no encontramos en el «Aquí fue Troya» de 1615. Así, los versos 3-4 del soneto contrastan las ruinas con «las almas santas de tres mil soldados» que «subieron vivas a mejor morada», y el v. 13 declara que esas almas habrán subido «al claro cielo», asociándolas al martirio cristiano (Sáez, 2019: 184)⁶. En 1615, por supuesto, don Quijote no muere a manos del caballero de la Blanca Luna, y su final, en su casa y cama, es una muerte cristiana. Sin embargo, lo cierto es que el pasaje de «Aquí fue Troya» no remite la inmortalidad a la fama en letras y a la gloria ultraterrena, sino solamente a la primera: son las letras las que mantienen viva la imagen de Troya y también las que asegurarán la posteridad de las aventuras de don Quijote. No hay gloria en los hechos de armas del caballero, y esto realza la fama alcanzada por las letras.

Este tema de la posteridad, y cómo alcanzarla, es esencial en 1615, y particularmente en los capítulos finales del libro (Gerber, 2018: 268-288). En ellos, Cervantes multiplica reflexiones sobre la fama de su personaje, llegue esta de manos del pintor de las sargas, de escritorzuelos como Avellaneda o de buenos autores. La aparición del apócrifo, pero sobre todo la derrota del caballero, permite este giro, un tanto melancólico, de búsqueda de posteridad y de victoria desde la derrota. Tras la batalla con el de la Blanca Luna, don Quijote, vencido, está obligado a dejar de blandir las armas, y por tanto el personaje y el libro entero se vuelven con mayor determinación hacia las letras. Y, repetimos, lo harán desde la derrota, más evidente en la victoria ajena, como le ocurrió al capitán cautivo (el único que en el día de la victoria de Lepanto sufrió cautiverio) o al

⁶ Esta paradójica victoria en la derrota es explícita en el otro soneto dedicado a la Goleta, que celebra a las «almas dichosas» que tras la «mortal, triste caída» se elevan desde la «baja tierra» hacia la fama y gloria eterna, y «con ser vencidos, llevan la vitoria». El par conceptual *victa-victrix*, asociado a la poesía de ruinas a partir del epigrama de Janus Vitalis a las ruinas de Roma, de gran repercusión en la lírica del xvi y xvii (Lara Garrido 1980: 388-389 y 1983: 226), aparece asimismo reelaborado por Sancho al final del capítulo 72, al anunciar el retorno de su amo a su lugar de la Mancha: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede» (p. 1322).

melancólico Garcilaso que, en medio de la victoria de Carlos V en la Goleta, piensa en su mal de amores y en la derrota de Cartago.

De hecho, las alusiones a Garcilaso se multiplican en 1615, y particularmente en los capítulos finales (Gerber, 2021), y serán una importante referencia a las letras y a su poder para conceder la inmortalidad. En este contexto de melancolía y de reflexión sobre la posteridad se entiende la cita de toda una octava de la égloga III en la resurrección de Altisidora (p. 1297): amén de ocasionar un jocoso debate sobre los manoseos que sufren los textos que han de convertirse en clásicos —tiro por elevación al *Quijote* de Avellaneda—, la estancia garcilasiana introduce emocionantes referencias a la capacidad de perpetuar la voz de los muertos («con lengua muerta y fría en la boca»; «por el estigio lago conducida»). Una nigromancia tal solo pueden obtenerla las letras, que permiten que permanezca la memoria de una ciudad destruida y cantada, y que sus muros vuelvan a erguirse ante nuestros ojos a la hora de la derrota.

VIII. EL TÚMULO Y LA RUINA: APUNTES SOBRE LA CONSCIENCIA ARQUITECTÓNICA EN LA POESÍA FUNERARIA DEL SIGLO XVII

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO
Université de Neuchâtel

La idea de que la elegía barroca es por antonomasia una elegía funeraria parece ampliamente aceptada en nuestro campo de estudio (Ruiz Pérez, 1996; Martínez Ruiz, 1996), pero quizás no se ha prestado igual atención a esta otra obviedad expresada por Camacho Guizado (1969: 14) hace más de medio siglo: no todo poema funeral es, por fuerza, una elegía. Justamente, lo que nos interesa en esta ocasión es examinar algunos poemas funerarios del siglo XVII, escritos en castellano, en los que el componente elegíaco es desplazado por un elemento externo, santo y seña de las exequias reales y de altos cargos eclesiásticos desde mediados del siglo XVI: el túmulo funerario¹. Para abrir boca y contextualizar

¹ *Túmulo, catafalco, pira, mausoleo, pirámide...* hablamos de arquitecturas efímeras construidas con madera, tela, papelón y pasta, en cuyo interior reposaba el sepulcro 'ficticio' (Melgosa Oter, 2014: 241) del monarca o potentado de turno. Se erigían y exhibían durante algunos días en el interior de catedrales y otros templos, dentro de las exequias programadas y según las posibilidades financieras de cada cabildo (Soto Caba, 1991). A lo largo de los siglos XVI y XVII su cuerpo pudo adoptar una estructura turriforme, otra más próxima al baldaquino o una más simple en forma de gradería (Allo Manero y Lorente, 2004) sobre la que se ejecutaban infinitud de pinturas y colocaban el resto de elementos decorativos: doseles, estatuas, escudos, barandillas, velas y, cómo no, lemas, coplas y extensos poemas en latín y castellano. Las reconstrucciones virtuales a partir de grabados permiten acercarnos a estos objetos de arte con nuevos ojos; véase la propuesta de Revenga Domínguez y Cejas Rivas (2021) para el túmulo levantado en el convento de la Encarnación de Madrid en 1689.

bien el asunto podemos echar mano de estas palabras de Poggi (1993: 788): «no es la muerte en su poder destructor, ni tampoco la muerte como entidad abstracta y categoría filosófica la que inspira los sonetos fúnebres del Siglo de Oro, sino los aparatos exteriores y las ceremonias de una determinada muerte». Pues bien, dentro de esos aparatos y ceremonias el túmulo acaparó la *admiratio* de todos cuantos se acercaban al templo a rendir tributo al difunto (Ruiz Pérez, 2014: 350) y se configuró en un eje central en torno al cual gravitó la literatura compuesta *ad hoc*, física e intelectualmente, pues los poetas, conscientes de que sus creaciones quedarían fijadas a la arquitectura y enmarcadas en un cuidado programa iconográfico, no pudieron eludir tal circunstancia en el proceso de escritura.

En el libro de exequias hispánico es casi inexcusable la descripción en prosa del túmulo erigido al difunto, e incluso bastante común ver cómo esos lienzos de palabras saltan a un extenso romance adjunto, en el que podía haber ocasionalmente un relato de los actos celebrados. Quizás por contagio de las relaciones de sucesos —género al que se adscriben estos libros de exequias (Allo Manero y Lorente, 2004: 48)—, el túmulo quedó retratado en múltiples octosílabos, desde sus plantas y basas hasta sus telas y efectos jaspeados². No obstante, el desarrollo del artefacto y su progresivo protagonismo acabaron filtrándose de igual modo en los poemas epigramáticos —breves y agudos (Socas y Escobar Borrego, 2005: 159)—, con el epitafio a la cabeza, provocando en ellos un desplazamiento de la herencia lapidaria clásica hacia una nueva consciencia arquitectónica. La tendencia se corrobora en el deseo del poeta por emular el catafalco a través de la écfrasis y la hipotiposis (Posada, 2020) o bien al ponerlo en el punto de mira de sus censuras morales. Aunque el elogio o el demérito al túmulo desembocan en una loa o una pulla encubierta al propio fallecido —pormenor que atestigua Llamas Martínez (2012) en algunos sonetos fúnebres de Góngora³—, el discur-

² El trasvase poético puede ilustrarse con un buen puñado de romances sevillanos del siglo xvii, entre ellos el que el capellán Juan de Robles incluye en su *Carta para la excelentísima señora doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos* (Sevilla, 1635), compuesto tras los actos celebrados al deceso de doña Catalina Francisca Antonia de Portugal, duquesa de Veraguas y sobrina de la condesa. Entre los folios 34r y 35r se leen varias coplas dedicadas al «levantado obelisco», que prestan especial atención a su tamaño, a los brocados con que se engalanó o a las luces de las velas. Mucho más puntillosa y extensa es la «Descripción del túmulo que erigió la ciudad de Sevilla en las honras de la señora doña María Luisa de Borbón, reina de España», incluida en la *Breve relación* (Sevilla, 1689). El poeta anónimo, oculto tras la voz de la Fama, delinea cada uno de los cuerpos que conformaban la estructura turriorme que se levantó en la catedral hispalense, así como sus principales elementos arquitectónicos.

³ «El poeta suele realizar este encomio sin apelar a los logros del difunto, sino a procedimientos indirectos de la tradición funeral; así, la suntuosidad de la tumba o el sepulcro atestiguan la magnificencia en vida del fallecido y recuerdan a los vivos de paso su condición mortal» (Llamas Martínez, 2012: 120-121).

so de estos textos se hila con los ojos muy puestos en la estructura efímera, de modo que la composición da poco o nulo espacio a los estratos o movimientos típicos del *epicedion* —*laudatio*, *lamentatio* y *consolatio*— y termina abultando su dialogismo, absorbiendo no pocos tecnicismos arquitectónicos y transitando, en fin, por una nueva *elocutio* que revitaliza el género y lo ancla en las coordenadas propias de los fastos barrocos. De esta misma cuestión ya se percató, entre otros, Mercedes Blanco (2010: 104) a partir de cuatro epigramas fúnebres de Góngora, con los que llegó a la misma conclusión recién expuesta: en estas composiciones la «ficción epigramática se sustituye por una ficción de índole ecfrástica». El objetivo en nuestro caso no es solo refrendar que esa ficción alternativa fue una veta regular en otros poemas funerarios del siglo xvii, sino asomarnos a la polifonía de tales textos y a los lazos que tienden entre sí, debatir si sobre esos hipotéticos ecos se ha ido gestando una suerte de poética compartida en torno al túmulo y su simbología, y dar cuenta, en suma, del impacto de esta construcción en el imaginario arquitectónico y las *mirabilia* del Barroco. Para ilustrar este abanico de fenómenos partiremos de dos poemas sevillanos⁴, uno de 1689 y otro de 1624, los cuales nos llevarán a preguntarnos sobre los tonos en los que se despliega la voz poética, los límites entre referencialidad y pura fantasía, y los lugares comunes en los que el autor se detiene para alcanzar sus propósitos. Seguidamente, pasaremos revista a las metáforas y alegorías arquitectónicas empleadas para revelar el cadáver, y, a la luz de nuestro rastreo, expondremos cuán poco fueron cultivadas a pesar del continuo contacto entre la poesía funeraria y la denominada *poesía de ruinas*.

¿HACIA UNA POÉTICA ‘TUMULAR’?

Si bien cuando hablamos de un túmulo sevillano a la muerte de María Luisa de Borbón-Orleans, ocurrida en 1689, solemos pensar en aquel levantado dentro de la catedral hispalense, del que se conserva el «único grabado de la época sobre un túmulo erigido en la Catedral de Sevilla con motivo de unas exequias reales en el siglo xvii» (Baena Gallé, 1992: [152]), lo cierto es que hubo

⁴ Los poemas impresos en la periferia pueden ser representativos de una tendencia nacional. No debe olvidarse que Sevilla jugó un destacado papel en la historia del túmulo funerario barroco: el túmulo torre apareció por primera vez en España con motivo de las exequias que Sevilla organizó para María Manuela de Portugal, en 1545 (Allo Manero y Lorente, 2004: 68); en Sevilla se construyó el túmulo más alto conocido, el de 1598 en honor de Felipe II, de más de treinta metros de altura (Pérez Escolano, 1977: 161); los modelos hispalenses inspiraron a los construidos en Lima y México (Allo Manero, 1989); y fue en Sevilla, entre 1671 y 1689, donde se inició la deriva estética de los túmulos hacia tendencias que arraigaron luego en el siglo xviii (Baena Gallé, 1995: 388).

otro con una envergadura igual de imponente levantado pocos días después en el sevillano templo de San José y costeadado por el Tribunal de Contratación de las Indias, bajo la presidencia de D. Juan de Chaves Chacón y Mendoza, conde de la Calzada. El doblete constituye un caso poco común, que sepamos, pues la organización de tales eventos solía recaer exclusivamente sobre las comisiones señaladas por el cabildo municipal una vez recibidas las notificaciones oportunas desde la corte (Allo Manero y Lorente, 2004: 60-64). Sin querer perdernos ahora en los motivos de tal singularidad, sabemos que el ramillete poético con que los cisnes del Betis engalanaron el catafalco catedralicio se recogió en la *Breve relación de las exequias que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla dedicó a su reina la señora doña María Luisa de Borbón, que sea en gloria, en el día 30 de marzo de 1689* (Sevilla, 1689), mientras que las poesías que adornaron el de San José acabaron agavilladas en la *Sucinta descripción de las exequias que a su reina la señora doña María Luisa de Borbón consagró el regio Tribunal de la Contratación de las Indias de esta muy noble y muy leal ciudad de Sevilla el día primero de abril del año de 1689* (Sevilla, 1689)⁵. Es entre las páginas del segundo libro de exequias donde queremos detenernos para nuestro propósito; concretamente, en cuatro curiosas octavas que honraron los «ángulos intercolumnios» del monumento, seguidas de un par de líneas de la relación en prosa en que se engastan. Enseguida se apreciará que estas cuatro estrofas recuerdan a uno de los sonetos que Luis de Góngora compuso a raíz del óbito de la reina Margarita y que acabó estampado en la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios haya* (Córdoba, 1612, fols. 5r-5v), por lo que transcribimos ambos poemas juntos en aras de un mejor análisis:

[Octavas anónimas más la prosa que le sigue]

Máquina funeral, que polvo sellas
 en urna de cristal con fuego amante,
 y a introducir tus llamas por estrellas
 te elevas hasta el globo cintilante,
 lámina siendo a tus ardientes huellas,
 en que imprimas fineza relumbrante,
 más allá has de ascender si osada intentas
 descansar en lo mismo que lamentas.

⁵ Para un mejor conocimiento de la poesía fúnebre generada en España por las exequias a la reina María Luisa de Borbón (1689), recomendamos el excelente estudio de Inmaculada Osuna Rodríguez (2013), en cuyo censo bibliográfico se acopia una asombrosa cantidad y diversidad de títulos. También puede consultarse, en relación con las exequias segovianas, el trabajo de Borgognoni (2023), que incluye una breve semblanza de la reina y varios títulos de exequias.

Elevada, brillante arquitectura,
 en cuya construcción el arte pudo
 dibujar todo el bulto a la hermosura
 con pincel blando, aun sobre lienzo rudo:
 las llamas con que adornas tu estructura
 son lenguas que produce el mármol mudo,
 y aun más allá, elocuente, nuestro espanto
 cláusulas forma de perenne llanto.

Fúnebre hoguera, pira misteriosa,
 constelación de artificiales luces
 que en la materia celas luminosa
 los funestos influjos que introduces:
 aunque de fuego y sombras pavorosa,
 funesta imagen al terror produces,
 más allá de su esfera está la llama
 que con su ausencia nuestro amor inflama.

Tú, que, sobre las metas que el Tebano
 con heroica fatiga puso al orbe
 en el confín del ponto gaditano,
 haces que la tarea arcos encorve
 por sostener el cenotafio en vano,
 que Euripo es de las lágrimas que sorbe,
 si más espacios en tu emblema explicas,
 más allá en mi dolor los significas.

Inundaba el plano el lacrimoso océano, cuyas ondas encrespadas del viento de los suspiros recibían en los brazos de sus reverentes espumas regia nave de veinte pies de longitud, organizados sus miembros con la más puntual simetría y artillada de 24 cañones (*Sucinta descripción*, fols. [15]v-[16]r).

[Soneto CXXXVIII de Góngora]

Máquina funeral, que desta vida
 nos decís la mudanza estando queda,
 pira, no de aromática arboleda,
 si a más gloriosa Fénix construida;
 bajel en cuya gavia esclarecida
 estrellas, hijas de otra mejor Leda,
 serenan la fortuna, de su rueda
 la volubilidad reconocida:
 farol luciente sois, que solicita
 la razón, entre escollos naufragante,
 al puerto, y a pesar de lo luciente,

obscura concha de una Margarita,
que rubí en caridad, en fe diamante,
renace a nuevo sol en nuevo Oriente
(Góngora, 2000: 322).

La estructura dialógica articulada por una voz autorial que se dirige directamente al túmulo —«sellas», «tu estructura», «Tú»— bloquea toda alusión a la reina y el desarrollo, por tanto, de un verdadero canto elegíaco. De entrada, no solo se difumina el sujeto fallecido, sino también el observador peregrino del epitafio clásico, aquel ante cuyos ojos se exponía el sepulcro con ayuda de insistentes deícticos. El poema es ahora una conversación con un interlocutor mudo, que se nomina una y otra vez en cada estrofa con sintagmas variopintos y en torno a los cuales se trenza, acto seguido, una écfrasis muy pendiente del aparato lumínico: «máquina funeral», en la octava primera, «elevada, brillante arquitectura», en la segunda, o «fúnebre hoguera, pira misteriosa, / constelación de artificiales luces», en la tercera⁶. Por otro lado, los esfuerzos por conceptualizar la arquitectura sin menoscabo de una conveniente *variatio* evidencian que tales epitafios, al igual que en el siglo anterior (López Poza, 2008: 824), seguían siendo auténticos ejercicios retóricos que hacían sudar a los propios autores, como deja caer con una pizca de humor el romance de don Martín Leandro de Costa y Lugo folios más adelante: «Aquel presidente, conde / de la Calzada, consulta / con su obligación su afecto, / volumen que siempre estudia [...]. / Artes e ingenios convida / a exaltar la arquitectura, / y en alta mental tarea / las artes e ingenios sudan» (vv. 37-40, 49-52). Estos rasgos también se observan en el soneto de Góngora, que se estructura alrededor de imágenes que buscan aprehender y reensamblar en palabras el catafalco de madera: «máquina funeral», en el primer cuarteto, «bajel», en el segundo, o «farol luciente» y «obscura concha» al inicio de sendos tercetos. Ciertamente es el soneto desliza unas breves *laudatio* y

⁶ La nominación literaria es causa y reflejo de la diversidad de nombres que recibió el túmulo en la época: «Estos túmulos fueron conocidos con diversos nombres: piras, máquinas de espanto o de pavor, fúnebres aparatos, máquinas luminarias, estufas, mausoleos, capillas ardientes o, simplemente, monumentos» (Bazarte y Malvido, 1991: 70). Como recurso literario hay que ponerlo en relación con las estrategias y fines de cada autor: «Estos términos tienen en los diversos autores una importancia relevante pues quieren indicar parte del contenido y aspecto simbólico. Capelardente (capilla ardiente) o pira aluden directamente a su aspecto, un conjunto de luces de vela tal que deslumbraba y apenas dejaba ver las estructuras arquitectónicas, y a su vez nos recordaban la pira funeraria u hoguera en la que eran incinerados los antiguos emperadores, como César o Augusto. Mausoleo, obelisco o pirámide se refieren al aspecto suntuoso y piramidal de la arquitectura, también a su especial altura (obelisco), es el recordatorio, también a la romana, de los monumentos funerarios más importantes, el Mausoleo de Halicarnaso y las Pirámides de Egipto, por lo tanto, monumentos imperecederos y que proclaman el triunfo y la gloria eterna del difunto» (Allo Manero y Lorente, 2004: 66-67).

consolatio al cierre (Ramajo Caño, 1993), incluyendo el nombre de la reina, pero es igualmente innegable que su foco incide mucho más en el túmulo que en la propia difunta. Repárese, además, que el segundo cuarteto gongorino identifica la construcción con un «bajel», y que los versos finales de las octavas anónimas más las líneas que siguen nos informaban de que el cenotafio sevillano era una suerte de estrecho marino —«Euripo»— sobre el que viajaría el sarcófago regio de María Luisa de Borbón, que se presenta como una nave dotada de una veintena de cañones⁷. Desde luego, el grabado anónimo que se conserva de este túmulo de 1689 ratifica la referencialidad del poema y la veracidad de la relación: entre las columnas se aprecian ondas sobre las que reposa el sarcófago, tallado a modo de barco con dos cañones despuntando por su proa (Allo Manero, 1989: 135) (fig. 1). Así pues, es probable que ese peculiar sepulcro de la iglesia de San José y su contexto, exequias a una reina, hayan traído el epitafio de Góngora a la mente del poeta, y que este haya decidido homenajearlo con un idéntico íncipit y una plasticidad pareja, pues a las octavas también le encaja este comentario de Fiadino al hilo del poema de don Luis:

Alrededor de la palabra no enunciada, túmulo, que es sustituida por metáforas de distintos órdenes que remiten tanto a la mitología grecolatina como a los topoe [sic] mortuorios de larga tradición en la lírica española, el yo lírico, convertido en portavoz del lenguaje humano, erige un monumento verbal a la reina muerta, construido a partir de enunciados que producen sucesivos efectos de luz y sombras (1994: 184).

Ahora bien, si el grabado confirma el relato de la *Sucinta descripción*, ¿es el «bajel» de Góngora un reflejo del sepulcro cordobés a la reina Margarita o una expresión más del manido tema iconográfico de la nao⁸? Ni en el dibujo que se conserva de ese túmulo (fig. 2), ni en la descripción en prosa de la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina, señora nuestra, doña Margarita de Austria* (1612) se aprecian motivos navales.

⁷ No podemos abordar aquí el éxito que tuvo esta alegoría marina en la poesía fúnebre en honor de la reina a lo largo del territorio peninsular, pero la cuestión merecería un análisis a partir del cual valorar cuándo su empleo estuvo motivado por la arquitectura efímera o cuándo por meras convenciones literarias. Sorprendentemente, Montaner López no analiza esta imagen en su estudio sobre los símbolos en las exequias de María Luisa de Orleans (2011), en las que pesó, principalmente, la alegoría floral.

⁸ Dentro de la «retórica funeral», Varela distingue muchos temas iconográficos que se repiten hasta la saciedad en los emblemas que visten el túmulo, como «[e]l de la nave, asociada con las postrimerías del hombre desde la Antigüedad —recordemos la barca de Caronte—, que tanto significa el viaje del rey al seguro puerto del cielo como la inestabilidad de una existencia siempre en peligro de naufragar hasta su ineluctable término en el inevitable puerto de la muerte» (Varela, 1990: 111).

Concretamente, el sepulcro cordobés estuvo cubierto «con un paño de brocado» sobre el que se colocaron dos cojines, la corona, el cetro y una cruz de «oro finísimo» (*Relación*, 1612: 3r). Las isotopías marinas de Góngora, pues, no son una transposición fiel del diseño funerario de 1611, sino un hallazgo poético, según las interpretó Toledano Molina (2005: 188).

Sin embargo, en la retórica funeraria el túmulo no siempre gusta de ocupar un rol pasivo, el de un mamotreto que responde mudo al ingenio parlanchín. En los versos que enseguida comentaremos el monumento toma la palabra y se defiende de un interlocutor que lo desacredita y ningunea, generándose así un cuadro teatral marcado por la tensión entre uno y otro personaje. Nos referimos al soneto de Pedro de Oviedo impreso en los *Epitafios a los excelsos túmulos que la ínclita familia de Redentores en su bética provincia de la orden de la Santísima Trinidad erigió en las solemnes exequias del excelentísimo señor don Enrique de Guzmán, conde de Olivares, embajador de Francia y Roma, del Consejo de Estado y Guerra de su majestad, y su presidente en el Real de Hacienda, virrey de Sicilia y Nápoles... celebradas domingo infra octavo de todos santos, 3 de noviembre de 1624*, recopilados por fray Francisco de Rojas (Sevilla, 1624)⁹. En la primera mitad del libro leemos este texto de Oviedo, familiar del Santo Oficio, ideado en forma de diálogo entre un soldado y el túmulo. La situación comunicativa que ahí se plantea, el tono satírico y la figura del militar nos devuelven ecos cervantinos provenientes del archiconocido soneto «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza», escrito en 1598 para las exequias sevillanas al tránsito de Felipe II¹⁰. Con el ánimo de abordar mejor los principales aciertos y concomitancias los copiamos aquí abajo:

*De Pedro de Oviedo, familiar del Santo Oficio.
Diálogo entre un soldado y el túmulo. Soneto.*

<i>Sol.</i>	Bayetoso obelisco, ¿dónde vuelas? ¹¹
<i>Túm.</i>	Emulación espero ser al cielo.

⁹ No quedan claros los motivos por los que la provincia de Andalucía de la orden trinitaria entregaba este florilegio a don Gaspar de Guzmán diecisiete años después de la defunción de su padre, pero es posible que alguna merced reciente por parte del valido de Felipe IV hubiera azuzado a la comunidad «porque no la calumnien de retardada al debido agradecimiento de tan honroso patrocinio» (Rojas, 1624: 3v).

¹⁰ De este túmulo sevillano también contamos con una éfrasis en la comedia *El amante agradecido*, de Lope de Vega (Sanz, 2012). Sobre la apariencia de este complejo arquitectónico puede leerse el trabajo de Pérez Escolano (1977), en el que se presenta una reconstrucción moderna de su alzado y planta a partir del grabado holandés de 1741 y las descripciones de Collado.

¹¹ La imagen de un obelisco con telas recuerda, en un sentido no figurado, a los obeliscos egipcios diseminados en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII, y rodeados a veces de paños y cartelas, como el presente en el folio 3r de los *Emblemas morales* de Horozco (Segovia,

Sol. En precipicio parará tu vuelo.
Túm. Amor son alas, y deseo, espuelas.
Sol. Argos pareces lleno de candelas.
Túm. Es la esfera del fuego el paralelo.
Sol. ¿Lloroso al fin? *Túm.* Mayor es el consuelo.
Sol. Viudo al uso estás, pues te consuelas.
Túm. Bastante es la ocasión.
Sol. La causa agrado¹².
Túm. Cubre mi luto gloria en mis pesares:
 cenizas de un cesáreo mayordomo,
 reliquias de Guzmán. *Sol.* Ya me ha sobrado
 túmulo, ¡adiós!, y, si esos Olivares
 frías cenizas son, *memento, homo*
 (Rojas, 1624: 21 [*i.e.* 22]v).
 [Miguel de Cervantes]

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
 y que diera un doblón por describilla!,
 porque ¿a quién no suspende y maravilla
 esta máquina insigne, esta riqueza?
 ¡Por Jesucristo vivo, cada pieza
 vale más que un millón, y que es mancilla
 que esto no dure un siglo, oh, gran Sevilla,
 Roma triunfante en ánimo y nobleza!
 ¡Apostaré que la ánima del muerto
 por gozar este sitio hoy ha dejado
 el cielo, de que goza eternamente!».
 Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
 lo que dice voacé, seor soldado,
 y quien dijere lo contrario, miente».
 Y luego encontinentemente
 caló el chapeo, requirió la espada,
 miró al soslayo, fuese y no hubo nada.
 (Cervantes, 2016: 203-204)¹³.

1589). Para más información sobre esos obeliscos en el humanismo hispánico léase el capítulo de Emilio Blanco en este mismo volumen.

¹² *agrado*: la *princeps* lee «aguardo», pero esta voz no rima con «sobrado». Enmendamos, pues, el verso, que interpretamos así: «Es motivo de agrado lo que provoca la ocasión».

¹³ Añadimos de nuestra cosecha la apertura del signo de exclamación en el verso 9, olvidada por el editor. Puede consultarse igualmente la edición crítica de este soneto propuesta por Solís de los Santos (2004: 255).

A diferencia de las octavas arriba vistas, el soneto de Oviedo trama un discurso menos benévolo con el catafalco y se aparta del estilo grandilocuente para recalcar en su lugar la fugacidad de la vida y la *vanitas* de tal arquitectura. Su acidez se palpa desde el adjetivo «bayetoso» del primer verso: antes que dejarse seducir por su apariencia pétrea —su acabado con efecto jaspeado o mármoleo—, prefiere recordar al lector que el obelisco está recubierto de humilde paño. En ese mismo detalle reparará folios más adelante el romance de don Antonio de Bracamonte: «Dígame qué monte es este / de bayeta en que le ponen» (Rojas, 1624: 36v). Además, el soldado le anuncia un fin fatuo y trágico («en precipicio parará tu vuelo»), equiparándolo así a un nuevo Ícaro presuntuoso. Versos después, el religioso cree ver en las llamas del túmulo un centenar de ojos, percepción que lo anima a comparar las candelas con los ojos del gigante Argos. Se trata de una visión similar a la que subyace en el verso gongorino que reza «prudente pavón hoy con ojos ciento» (Góngora, 2000: 321), de uno de los sonetos fúnebres a las exequias cordobesas por el fallecimiento de la reina Margarita¹⁴, y similar también a la de la canción de fray Pedro de la Cruz, trinitario de Málaga, incrustada en esos mismos *Epitafios* de 1624: «Aquí suspenso el Argos firmamento / émulas en su número ve luces, / pavón del sueño, o de la muerte espejos, / que al sol alabardea con reflejos» (Rojas, 1624: 44r). Finalmente, con el recordatorio «memento, homo» ('Recuerda, hombre'), de la locución litúrgica «Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris», construida parcialmente a partir del génesis bíblico (*Génesis* 3, 19), se consuma el tratamiento satírico del túmulo y su reajuste en aviso espiritual. Este opúsculo impreso de 1624 recoge un buen puñado de codas aleccionadoras que armonizan con la de Pedro de Oviedo, entre las que se lee esta de una canción compuesta por Rodrigo Bustillos de Vargas:

una torre levanta,
que, despoblando el mundo, el aire espanta,
si bien su intento loco
para llegar al cielo corre poco,
que no ha de ser lactea
la máquina soberbia, si licea¹⁵.
[...]
y junto al fuego ya sube la tierra,
de donde, ya arrogantes,

¹⁴ A este verso de Góngora habría que sumarle esta otra capa interpretativa sobre la ambición humana: «Al final, con un sentido exclamativo y exhortativo, el poeta se dirige a la ambición humana que debe actuar como el prudente pavón o pavo real, el cual, orgulloso con cien ojos que circundan su hermosa cola, la repliega cuando mira sus pies imperfectos, imagen con frecuencia utilizada en la poesía de la época» (Toledano Molina, 2005: 187).

¹⁵ *licea*: en relación con el monte Liceo.

esgrimen los alfanjes los gigantes:
 cual soberbia abrasada,
 no conservando el ser, volvió a ser nada
 (Rojas, 1624: 18v-19r, vv. 14-19, 34-38).

Por su parte, el soneto de Cervantes comienza haciéndonos creer que se encamina hacia el elogio hiperbólico del cenotafio, el cual se instaura en el poema disfrazado de «máquina insigne». Pero rápidamente vemos que el tono toma otros derroteros: la puntada a lo efímero («que esto no dure un siglo»), las voces de taberna, y el dardo final con que denostar la actitud de los personajes y sus palabras, así como las riquezas y el túmulo expuestos, que quedan resumidos en ese «no hubo nada» final. Mientras que Oviedo se permite un par de detalles descriptivos —altura e iluminación del túmulo—, Cervantes nunca entra en la práctica real de la *écfrasis* (Gaylord, 1996: 138); y mientras que el primero abre un mínimo resquicio a la elegía del conde de Olivares en los tercetos, el segundo excluye cualquier homenaje al monarca, reducido en el poema a «la ánima del muerto»:

Es en este momento cuando llega Cervantes, recita su soneto como si se tratara de un veterano militar atónito y exclama algunas trivialidades aparentemente ridículas. Ni una palabra sobre las supuestas virtudes del rey: prudencia, valentía y generosidad, proclamadas en los encomios altisonantes de los poetas (Reichenberger, 2005: 9).

A pesar de que ambos sonetos son exponentes de «un texto que tematiza el consumo estético y la interacción del público con un artefacto artístico» (D'Onofrio, 2014: 161), Oviedo matiza su recelo y desengaño, especialmente con esa reacción ambigua del soldado, «Ya me ha sobrado / túmulo, ¡adiós!», que lo mismo insinuaría la insignificancia del monumento en relación con la grandeza del muerto, que el sinsentido de fabricar tales máquinas. El humor de Cervantes afirma a las claras una postura descreída, inapropiada, incluso, toda vez que se sostiene que el autor leyó su poema en la catedral durante las ceremonias (Reichenberger, 2005: 8)¹⁶. En todo caso, tanto el «memento, homo» como el «no hubo nada» de sendos remates conducen a una lectura moral del túmulo a base de rebajar su popular transcendencia. Así, «los poemas se resuelven en un mensaje moral, desengañado, que afecta también al lector, al receptor formal de la composición, y que se transforman en avisos cristianos y ejemplares» (Tolentino Molina, 2005: 602). Huelga decir que el personaje del soldado es uno de los puntos comunes más sugerentes entre los dos sonetos e ingrediente vital en

¹⁶ Vale la pena leer este soneto cervantino en contraste con las quintillas que también le dedicó a Felipe II en aquellos festejos, «cara y cruz» de su *laudatio* funeraria (Sáez, 2018a: 45).

sus cargas satíricas. En el de Oviedo esa primera persona ajena como sujeto de la enunciación (Pérez Bowie, 1993) bien puede encarnar el súbdito desengañado y enemistado con las políticas del imperio, que le paga tarde o nunca; en el de Cervantes, la polifonía —soldado, valentón, voz lírica e incluso el autor veterano de guerra— podría apuntar en esa misma dirección, pues está urdida sobre la sorna, sobre intenciones diametralmente opuestas a sus expresiones lingüísticas¹⁷.

Recapitulando un poco, las octavas anónimas de 1689 y el soneto dialogado de 1624 son ejemplos de los dos principales tonos en que discurrió el epitafio hispánico desde sus inicios (Ponce Cárdenas, 2014 y 2016: 152-154): el serio o elevado, aliñado de cierto *pathos* (Estévez Molinero, 1996: 291), o bien el satírico-burlesco¹⁸. Ambos tonos casan a su vez con las dos funciones medulares que cumplían estos túmulos en su ámbito social: propaganda de la institución a la que representa el difunto y *memento mori* (Bazarte y Malvido, 1991: 67-68). Rara vez, de entrar en juego una tercera vía, los poemas resultan en un ejercicio puramente burlesco o paródico con el que se pone en descrédito directo el catafalco y su entorno. Este de Góngora al túmulo que elevó Écija tras la muerte de la reina Margarita (1611) figura dentro de esa excepcionalidad:

Ícaro de bayeta, si de pino
cíclope no, tamaño como el rollo,
¿volar quieres con alas a lo pollo,
estando en cuatro pies a lo pollino?
¿Qué Dédalo te induce, peregrino,
a coronar de nubes el meollo,
si las ondas que el Betis de su escollo
desata ha de infamar tu desatino?
No des más cera al sol, que es bobería,
funeral avestruz, máquina alada,
ni alimentos gacetas en Europa.
Aguarda a la Ciudad, que a mediodía,

¹⁷ Sería interesante estudiar asimismo el modo en que estos soldados confluyen con otras muestras literarias donde la figura sirve de canal para expresar un discurso incisivo o disconforme mientras platica/monologa con un símbolo regio. Valdrían al caso el romance «Mirando estaba un retrato», de principios del siglo xvii y conservado en diversas compilaciones posteriores —la *Primavera y flor de los mejores romances* (1626) o *El maestro de leer* (1786)—; y el *Soliloquio político moral que hace un soldado al ver un retrato de Carlos II*, de José Román de la Torre y Peralta (1666 y 1681) (López Lorenzo y Sánchez Jiménez, 2022: 149-155). En uno y otro romance un viejo militar interpela un retrato del monarca para encarecer sus sufrimientos al servicio del rey y, entre loas y reproches, solicitar recompensas y mejoras en las condiciones laborales de las tropas.

¹⁸ Para advertir con mayor contraste los dos tonos, compárese el soneto de Cervantes con uno que compuso Miguel de Herrera para esas mismas exequias («¿Es este el mausoleo, por ventura»), magnífica muestra del tono serio y grandilocuente (Jerónimo Collado, 1869: 221).

si mase Duelo no en capirota,
la servirá mase Bochorno en sopa
(Góngora, 2000: 322-323).

Junto con los que el cordobés dedicó a los túmulos de Jaén y Baeza, este soneto hay que analizarlo dentro de la «dinámica de ‘piques y competencias’ propuesta por Dámaso Alonso, fenómeno que es contemporáneo al auge de las propagandísticas corografías que los ayuntamientos encargaban para fomentar el orgullo local» (Terukina-Yamauchi, 2009: 721). Es decir, es un ataque a la arquitectura y su ciudad. Lo que interesa para nuestro caso es que sus versos se alejan de todo estilo grandilocuente o satírico-moral hasta caer en una tercera solución: la mera burla, una especie de vejamen a una ofrenda pretenciosa que acabará deshecha a causa de sus endeble materiales y el calor astigitano. En este sentido, Góngora se sostiene sobre una retórica muy parecida a la del poema de Oviedo para orquestar su parodia: interpelación directa al túmulo, ausencia de terceros sujetos, alusión a los componentes humildes y perecederos («Bayetoso obelisco», en Oviedo, frente a «Ícaro de bayeta», en Góngora), crítica a la altura en clave de vuelo infructuoso («¿dónde vuelas?» frente a «¿volar quieres con alas a lo pollo» o «funeral avestruz») y el vaticinio de la tragedia («En precipicio parará tu vuelo» frente a «¿Qué Dédalo te induce, peregrino, / a coronar de nubes el meollo»), solo que tales lugares comunes no catapultan su voz lírica hacia el *memento mori*, sino hacia la caricatura de la villa vecina. En su edición de la *Antología poética* de Góngora, Carreira comenta al pie del soneto: «A juzgar por el poema, el catafalco de Écija tenía alas y estaba rodeado de nubes; de ahí las burlas de Góngora» (Góngora, 2009: 349), nota de la que también se hizo eco Matas Caballero (2021: 369-370). Sabemos que era común el adorno del túmulo con plumas, pero en el boceto que conservamos de este catafalco (García León y Martín Ojeda, 2018: 369) no se observan penachos ni nubes, ni tan siquiera una mención a esos elementos en las notas manuscritas al margen del documento¹⁹. No queda claro, pues, si esas imágenes gongorinas son referenciales o si pertenecen a ese bagaje poético común que estamos debatiendo: *ave* en relación con la talla del artefacto o su plumaje, y *nube* en alusión al humo de

¹⁹ Según la descripción de García León y Martín Ojeda (2018: 367): «Se trataba de construir un túmulo que mediría 10,30 m de altura, formado por cuatro cuerpos ochavados decrecientes, adornados con columnas, balastradas y 21 escudos de armas. El túmulo estaría iluminado con candeleros y hachas de cera, y quedaría rematado con el cenotafio o tumba simulada, cubierta con la corona y las insignias reales [...] [E]l trabajo fue adjudicado al carpintero Juan de Mesa por 988 reales». No obstante, hay que tener en cuenta que el dibujo original del arquitecto podía sufrir innumerables intervenciones hasta su exposición pública final: «La intervención de criterios ajenos a la voluntad del arquitecto prosigue durante la construcción del capelardente» (Varela, 1990: 118).

los cirios²⁰. Por otro lado, la imagen de las alas podía asimismo estar dibujando la disposición de las velas sobre el cuerpo del túmulo, a tenor de este inicio de canción de Juan Fernández Treviño, impresa en los *Epitafios* sevillanos de 1624: «¡Oh, tú, de humo risco, / que con alas de antorchas / al viento esparces noches!» (Rojas, 1624: 16r). En cualquier caso, el texto de Góngora destila una malicia y una procacidad que no se atestiguan entre los epigramas fúnebres consultados, quizá por la censura religiosa²¹ o precisamente porque, para sortearla, tuvo una difusión más próspera a través de manuscritos dentro de sociabilidades restringidas. Sea cual fuere el motivo, no hemos dado con más ejemplos de un poema túmulo vejatorio en el siglo XVII.

Resumiendo, nos encontramos con un discurso, ya sea elevado o burlesco, que pivota alrededor de una estructura con la que se dialoga/monologa hasta silenciarse la debida elegía al difunto o desplazar su recuerdo a zonas muy marginales de la composición. Frente a los epitafios de regusto anticuario, donde la presentación de la lápida, losa o pira de mármol al peregrino es solo un punto de partida para acometer la *laudatio* del muerto, estos poemas que ponemos sobre el tapete invierten la práctica y prefieren recrearse en el elemento arquitectónico. Elemento que, según hemos visto, no se corresponde ya con el sólido sepulcro de la Antigüedad clásica, sino con el catafalco de la temprana edad moderna, perecedero y de talla formidable. Es un poema túmulo, sí, pero no es el mismo túmulo. El poema, consecuentemente, trueca su identidad de inscripción o canto entonado junto al muerto por un encomio o una sátira *a* y *para* el objeto efímero, sinécdoque vacía del cadáver. Este es, en definitiva, el deslizamiento hacia una nueva consciencia arquitectónica que anunciamos al principio. A través de ese corrimiento progresivo penetran en el texto tecnicismos, neologismos derivados de *túmulo*²² y una atenuada écfrasis fascinada por tres aspectos del

²⁰ Es interesante advertir que, en su edición de 1986, Carreira pensaba que las «nubes» eran alusión al «humo de los cirios» (Góngora, 1986: 167). El cambio en la anotación es sintomático de esa ambigüedad propia de la écfrasis a la que nos enfrentamos los investigadores. Para reforzar la imagen de las nubes de humo formadas por las velas léanse estos versos incluidos en la *Carta para la excelentísima señora doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos*, compuesta por Juan Robles: «El concurso de las luces / la suya a Febo ofuscó, / ocultando en nubes de humo / menguas de su resplandor» (Robles, 1635: 34v).

²¹ La censura del padre Juan de Pineda a la edición que López Vicuña publicó en 1628 es muy severa con estos sonetos burlescos. La edición fue prohibida ese mismo año y autorizada con expurgos en 1633 (Góngora, 1963: 32; Horio y Pineda, 2020).

²² La presencia de mares y bajeles combinados con la arquitectura turriforme llegó a generar neologismos que reflejan la importancia del túmulo. Así se lee en estos versos de Andrés de Benavides, recogidos en los *Epitafios* sevillanos de 1624: «No ingrata alfombra ostenta / agradecido aliento en muda pompa, / cuando en urna sedienta / vido su espumalenta, sin que rompa / muros de lirios rojos / el tumultento mar con sus enojos» (fol. 49r, vv. 7-12), donde «tumultento»

monumento: altura, iluminación²³ y ornato externo. Ahora bien, no siempre acertamos a deslindar lo referencial de la mera ficción en el poema, según hemos desgranado en estas páginas. Debemos suponer que hubo pasajes que claramente aludirían a detalles reales y concretos del túmulo y otros, en cambio, a convenciones que se irían instalando en una capa retórica desvinculada del objeto externo. En los sonetos de Góngora transcritos parece predominar más bien lo segundo, por ejemplo. Ciertamente es que la reiteración de tales motivos literarios pudo venir determinada por la repetición de los modelos arquitectónicos y sus programas iconográficos, por la recurrencia de las mismas manos constructoras con sus constantes limitaciones presupuestarias (Baena Gallé, 1995: 389), o por el conservadurismo del gusto oficial y su etiqueta protocolaria (Varela, 1990: 119-120). Nada es descartable. Sin embargo, más allá de esos factores, habría que abrirse a la posibilidad de que los elementos descritos en la literatura hayan sido filtrados por convenciones que se han ido formalizando con la práctica poética y que difuminan casi todo rasgo individualizador. Así, la verticalidad se resuelve habitualmente en metáforas que identifican el cuerpo turriforme con un ave que alza el vuelo, o sus llamas con ojos instigadores, mientras que sus componentes y pompa desencadenan variadas referencias a mitos clásicos: Dédalo e Ícaro, las columnas hercúleas, Atlante y la bóveda celeste, el monte Liceo, Euripo, etc. Además, la ausencia de terceros sujetos —el peregrino/lector— orbitando alrededor de la voz lírica y el catafalco provoca una preferencia de la nominación sobre la deíxis, así como que se vuelquen pocos esfuerzos en la hipotiposis y la *enargeia*. La *écfrasis*, en este punto, más que describir y representar, resignifica (Pimentel, 2003: 214), y el resultado es la reconstrucción plástica de una imagen mental del túmulo funerario, antes que la descripción minuciosa de uno en particular, visto o leído²⁴. Todo ello facilita que el poema recale en lugares comunes y tienda lazos intertextuales con otros célebres epitafios de la pluma de Cervantes o Góngora, que pudieron pasar por dechados de esta, acaso, poética ‘tumular’.

no parece deturpación de *temulento* o *turbulento*, sino un adjetivo derivado de *túmulo* que dialoga con «espumalenta».

²³ «El túmulo iluminaba la oscuridad del acto y del templo. Su luz era pretexto para todo tipo de metáforas: Volcán, Etna y Vesubio, Ocaso del Sol, Pyra de Afectos, Babel de Antorchas, Pirámide de Resplandor... otros sinónimos utilizados para identificar la falsa construcción del catafalco. Entre ellos será el “Sol” la imagen literaria preferida para las digresiones laudatorias en torno al difunto» (Soto Caba, 1988: 126).

²⁴ No podemos olvidar aquellos poemas en los que el autor inyecta el elemento referencial a partir de la lectura de descripciones que otros hicieron del túmulo. Véase el caso del soneto de Quevedo «Las aves del imperio, coronadas» (Sáez, 2015).

UNA ARQUITECTURA DESMORONADA

Tras estas consideraciones, intentamos localizar otros elementos arquitectónicos dentro de la poesía funeraria que expresaran esa nueva consciencia de la que hablábamos, pero desde otro punto de vista. Pensábamos, por ejemplo, en la posibilidad de que los despojos del difunto se transformaran en las ruinas de un pasado edificio o fortaleza, a sabiendas de que los trasvases entre la poesía funeraria y la poesía de ruinas han sido constantes en la literatura española, tanto que en ocasiones «la ruina se percibe como un sepulcro; el poema se concibe como un epitafio» (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019: 24). No es nuestra intención esbozar aquí una genealogía de tal *contaminatio*, pero sí recordar que hubo fórmulas retóricas —el *Hic iacet* (Aquí yace), el apóstrofe al peregrino o la déixis— que se cultivaron con igual éxito en una y otra tradición. Es más, conocemos casos de transferencias léxicas entre ambas: unas ruinas romanas rebautizadas como «tumba/s» en un par de sonetos de Villamediana (Gherardi, 2019: 148) o una fortaleza ruinosa que es ya «cadáver», puro «esqueleto informe», en un romance de Quevedo (Sáez, 2019: 167), por caso. Si en estos dos subgéneros, pues, la reflexión sobre la muerte es consustancial y el préstamo de imágenes tan fluido, ¿por qué no pensar en un poema funerario donde el cadáver regio sea claramente una ruina, un vestigio o un fuste abatido? Además, el acoplamiento de la metáfora sobre el catafalco erguido crearía una impactante figura especular de estructuras verticales: una que asciende y otra que cae desmoronada a sus pies²⁵.

Pues bien, en cuanto se deja hablar a los textos la hipótesis se sostiene por la mínima: hay muy escasos ejemplos de metáforas arquitectónicas para el cuerpo inánime más allá de los tradicionales «cenizas», «polvo», «humo» y «nada» de la herencia clásica y de la ubicua pira. Sin duda, la mejor «alegoría arquitectónica» (Llamas Martínez, 2016: 77 y 176; Sáez, 2018b) con que ilustrar este fenómeno que andamos buscando es el «Túmulo del duque de Lerma» (ca. 1625), de Quevedo, donde se comparan los huesos del valido con «columnas» o su calavera con una «cavidad»:

²⁵ Las liras de don Cristóbal Báñez de Salcedo recogidas en la *Sucinta descripción* de 1689 proponen una imagen especular similar en torno al fin terrenal de la reina y su nacimiento en el reino de los cielos: «Cuna y tumba describe / igual forma, que, vuelta al cielo, aclama / cuna la que recibe, / y la tumba se infama, / vuelta a la tierra, como que derrama» (p. 124). También puede leerse el emblema que cierra las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo desde su primera edición en 1640 (1988: 683): «Ludibria mortis», cuya imagen es una calavera sobre fustes caídos y otras ruinas.

*Túmulo de don Francisco de Sandoval y Rojas,
duque de Lerma y cardenal de Roma*

Columnas fueron los que miras huesos
en que estribó la ibera monarquía,
cuando vivieron fábrica y regía
ánima generosa sus progresos.
De los dos mundos congojosos pesos
descansó la que ves ceniza fría;
el seso que esta cavidad vivía
calificaron prósperos sucesos.
De Filipe Tercero fue valido,
y murió de su gracia retirado,
porque en su falta fuese conocido.
Dejó de ser dichoso, mas no amado;
mucho más fue no siendo que había sido:
esto al duque de Lerma te ha nombrado
(Quevedo, 1995: 292-293).

Otros hallazgos son el soneto del padre fray Agustín Muñoz, incluido entre los *Epitafios* de 1624 y dedicado a las armas de los condes de Guzmán y la Orden de la Santísima Trinidad, que se cierra con este terceto en el que el difunto es una columna que solo puede caer en el cielo: «Columnas faltan de estas casa bellas, / mas pues tantas sustentan su edificio, / nunca en tierra darán, sino en cielo» (Rojas, 1624: 52v); o estos otros pasajes que hemos rescatado de los *Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina doña María Luisa de Borbón* (Madrid, 1689) y de las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega, en los que cuaja abiertamente la idea de una «humana arquitectura»:

*Carta en que avisa D. Antonio de Zamora a su amigo
don Francisco Candamo de la muerte de la reina nuestra
señora, que Dios haya*

¿En qué firme basa estriba
esta humana arquitectura
si con dorados cimientos
aun las coronas caducan?
(*Cantos fúnebres*, 1689: 8).

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo
(Vega Carpio, 2006: 188).

Claro que la columna caída, la basa rota y el edificio derribado son imágenes que circularon asiduamente entre los jeroglíficos fúnebres al hilo de las posesiones terrenales ya perdidas. Se pueden invocar múltiples fragmentos al respecto; valgan al caso estos versos de un tarjetón dispuesto junto al sepulcro de María Luisa de Borbón en las exequias sevillanas celebradas en la iglesia de San José (1689): «Juventud, hermosura, poder regio / parecían firmísimas columnas / a edificio que el mundo veneraba, / ¡y un soplo desvanece su estatura!» (*Sucinta descripción*, 1689: 69). O estas coplas de la endecha real que compuso José Pardo de Figueroa *A la acelerada muerte de la reina N. S. doña María Luisa de Borbón*, impresa en forma de pliego suelto hacia 1689 y también recogida entre los *Cantos fúnebres* madrileños (1689: III, 54), donde la mención a las ruinas coronadas y los edificios inestables fundados en lo volátil traen de vuelta la parábola de los dos cimientos referida en San Mateo 7, 24-27:

Las altas dignidades,
que cerca de los reyes
ya vieron el estrago,
en coronadas ruinas escarmienten
de soberbias lisonjas,
de vanas altiveces:
¡inestables edificios,
que no han de conservar lo que mantienen!
¡Ay, ambición humana,
por cuyos intereses
los avaros deseos
fundaron la riqueza en lo más tenue!
(Pardo de Figueroa, 1689: [1]v-[2]r).

En general, estos símiles y tropos aplicados a los despojos *in absentia* son difíciles de localizar. Ni siquiera *vestigio* o *reliquia*, sustantivos menos marcados en un orden arquitectónico, se dan cita con tal función en los poemas fúnebres de la centuria. Da la impresión de que, mientras que la poesía de ruinas se abrió al imaginario fúnebre, la poesía funeraria no dio señales de ser igual de permeable a ella. De hecho, las definiciones que el *Diccionario de Autoridades* da para *cadáver* y *ruina* ponen de manifiesto que las metáforas funcionaron mejor en un sentido que en otro²⁶. Por el contrario, y para concluir esta reflexión, sí que nos

²⁶ Compárese la segunda acepción para *cadáver*: «Metafóricamente se toma y dice de las reliquias de alguna cosa, que fue suntuosa y célebre, y especialmente de los edificios grandes. [...] GONG. Rom. lyric. 19: “Y a ver tu Albaicín castillo / de rebeldes voluntades, / cuerpo vivo en otro tiempo, / ya lastimoso cadáver”» (*Aut.*, s. v. cadáver); con esta otra que da para *ruina*: «Se toma también por caída o destrozo de alguna fábrica, edificio, o cuerpo» (*Aut.*, s. v. ruina), donde «cuerpo» es sustantivo referido al ámbito arquitectónico.

hemos topado con muestras de una ‘arquitectura interiorizada’ o expresiones de esa «humana arquitectura» de líneas arriba. Varios poemas escenifican un proceso introspectivo por el que el recuerdo del difunto levanta edificios funerarios en los cuerpos y órganos de los súbditos. Así, en el pecho viviente surge un panteón; en la memoria, una urna; y en el corazón, un monumento²⁷:

«Nadie se libra del fatal tributo»:
dígalo mudo ese cadáver regio,
que persuade eficaz, mueve elocuente
con un semblante de sentidos yermo.
La lástima común de los vivientes
la erija un panteón en cada pecho,
y las cenizas de tan noble bulto
las guarde la memoria para ejemplo
(*Sucinta descripción*, 1689: 95).

Erija a reina tal el sentimiento
en cada corazón un monumento
(*Cantos fúnebres*, 1689: 23).

Concluye así este tirabuzón por el que el objeto funerario ha ido accediendo a los sujetos que lo contemplan: primero, transfiriéndose al poema y, luego, pasando del poema al organismo del lector, que a través del recuerdo lo acomoda en su interior para el lamento y el duelo.

CONCLUSIONES

Tenía toda la razón Camacho Guizado: no todo poema funerario es una elegía. Alternado con los epitafios de raigambre clásica, atestiguamos un nuevo poema que prima la arquitectura efímera de las ceremonias y que olvida o arrinconas al difunto. Sus características esbozan una constelación de recursos compartidos que nos animan a hablar de una poética ‘tumular’ en el siglo xvii. No obstante, los apuntes que ofrecemos aquí son exactamente eso: meros apuntes. Todavía echamos en falta un corpus amplio y exhaustivo a partir del cual enmarcar, matizar y corroborar las ideas propuestas. Los estudios en torno a las exequias y su rendimiento literario siguen atomizados y muy apegados aún al localismo, pero es evidente que un proyecto global en torno a la poesía funeraria hispánica va siendo necesario. Hasta que llegue ese momento, no se puede

²⁷ De hecho, el término *monumento* aún guarda aquí su acepción etimológica latina de ‘instrumento para el recuerdo’.

negar el impacto visual que generó el túmulo y su cada vez mayor complejidad artística. Su ingreso en la esfera literaria era cosa esperable; de hecho, el propio término *túmulo* acabó filtrándose a modo de una nueva torre de tres cuerpos: el túmulo arquitectónico, el poema túmulo y, finalmente, el túmulo editorial, voz que ya titula algunos libros de exequias en el siglo *xvii*²⁸. Centrándonos en el ámbito del poema, estos se desenvuelven en tonos que pueden resultarnos disonantes, pero lo cierto es que el encomio y el *memento mori* que hemos apuntado son las trayectorias de un único movimiento pendular basado en la memoria. Ni son polos excluyentes, ni brotan de orígenes diferentes. En efecto, la memoria es la verdadera piedra angular que despliega la retrospectiva del pasado al mismo tiempo que nos susurra el irremediable porvenir. Su importancia queda patente en este romance de arte mayor de Antonio Dongo y Barnuevo, que concluye de la siguiente manera: «Monumento indeleble, religioso, / será nuestra memoria» (*Breve relación*, 1689: [72]v). Estos versos, una bella versión romance del *topos* horaciano *exegi monumentum aere perennius*, junto con los ejemplos espigados más arriba nos recuerdan, además, que solo la arquitectura interiorizada a través de la memoria puede sobrevivir al paso del tiempo (Ruiz Pérez, 1996: 350-351). Así, por encima de objetos perecederos y ruinas ya insalvables, lo que le queda al poeta y al lector es el discurso posibilitador de la memoria compartida, «nuestra memoria», aquella que rescata al difunto del olvido, aquella que se yergue en verdadero «monumento indeleble».

²⁸ Tras la muerte de Carlos V, el toledano Francisco Cervantes de Salazar dio al libro de exequias institucional el título de *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (1560) (Sanchis Amat, 2017: 245).

ANEXO

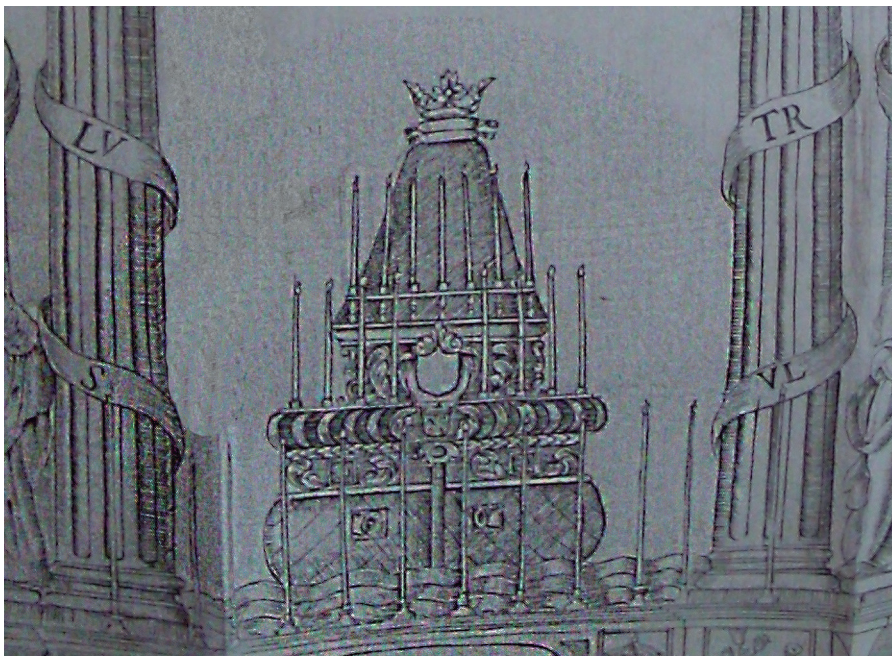


Fig. 1. Detalle del túmulo erigido en el templo de San José de Sevilla a la reina María Luisa de Borbón, 1689. Ejemplar BUS Ra/194

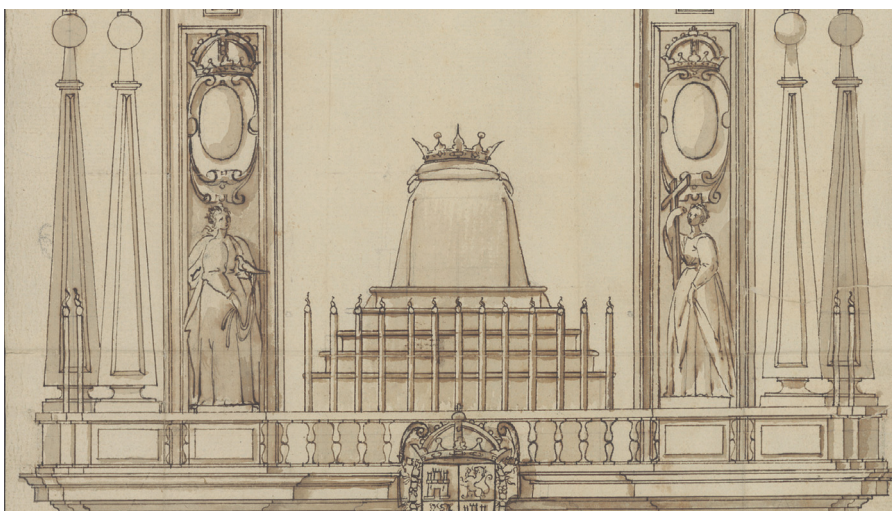


Fig. 2. Detalle del túmulo erigido en la catedral de Córdoba a la reina Margarita de Austria, 1612. Ejemplar BNE R/11699(1).

IX. «LOS EDIFICIOS TIENEN SU FUNDAMENTO EN LAS PRIMERAS PIEDRAS»: EL OBELISCO, ENTRE LA ÉTICA Y LA POLÍTICA

EMILIO BLANCO

Universidad Complutense de Madrid

Propongo en este artículo una primera aproximación a un tema complejo desde el punto de vista historiográfico e iconográfico: la utilización literaria del obelisco en distintos géneros literarios, todos ellos englobables bajo el marbete tradicional de prosa didáctica o prosa de ideas. En primer lugar, señalaré que la voz fue desconocida para el hombre medieval, y que van a ser primero los humanistas italianos del siglo xv quienes pongan en circulación esta imagen, seguidos de cerca por otros autores españoles que, mediada la centuria siguiente, explican y difunden qué sea un obelisco entre los lectores legos en latín. En segundo lugar, explicaré que la popularidad del obelisco sufre un impulso extraordinario a fines del Renacimiento, en paralelo con la campaña político-religiosa emprendida por el papa Sixto V, que concluye en 1586 con la publicación de varias monografías que celebran el traslado del monumento desde la vieja iglesia de San Pedro hasta la plaza del Vaticano, en Roma. Tal vez como resultado de toda esa campaña publicitaria, se aprecian dos consecuencias claras en el campo de la literatura: en el ámbito hispánico, la aparición de libros que se acogen a la metáfora de esta piedra para dar título a la obra, así como la difusión ya en un contexto más europeo del motivo iconográfico del obelisco en la literatura emblemática a partir de 1600, que se abre en un amplio abanico de significados, casi todos ellos relacionados con la virtud y la fama, entre los que sobresale el inteligente tratamiento dado al motivo por Saavedra Fajardo, que lo convertirá en una de las bases de la teoría política de su *príncipe cristiano*.

En todo este panorama, sobresale el tratamiento específico que dio al obelisco egipcio el jesuita alemán Athanasius Kircher, quien en 1666 publicó una amplia monografía en latín sobre esta construcción, con una especial atención a los jeroglíficos egipcios, un asunto al que dedicó tres décadas de su vida. Este volumen requiere un tratamiento específico, pues supone un avance cualitativo en el tratamiento de la materia: puede decirse que la aproximación kircheriana ya no se hace desde los presupuestos propios del mundo antiguo, desde las humanidades puras, sino que el jesuita alemán manejó ya criterios precientíficos, como demuestran no pocas páginas del texto latino. Por todo ello, renunciaré en esta ocasión al análisis de esta obra, que es importantísima para la comprensión de la materia, pero que se publica con posterioridad a todos los textos manejados en este artículo, por lo que difícilmente pudo influir sobre ellos¹.

* * *

La Edad Media hispánica desconoció la palabra obelisco, con la honrosa salvedad del cronista Alfonso de Palencia, quien tal vez pudo verlos durante su estancia en Italia en la década que pasó al servicio —como siempre en su vida— de distintos nobles o en misión diplomática. Lo cierto es que recoge la voz en su *Universal vocabulario en latín y en romance*, donde lo identifica con una saeta y sitúa su invención en Egipto, como monumento funerario en honor del sol (Palencia, 1992: s. v. *obnubilat*).

Es en ese momento, entre finales del siglo xv y comienzos del xvi, cuando el obelisco comienza a aparecer en diccionarios y misceláneas. El agustino italiano Ambrosio Calepino trae ya la voz en su *Diccionario*, en donde recoge lo fundamental que encontraremos durante el Renacimiento, esto es, que se trata de un diminutivo de la voz *obelus*, y que el monumento consiste en una piedra cuadrada en la base y que termina en punta, y añade que se cuenta que hubo muchos de ellos en Roma en tiempos antiguos, dado que algunos con forma de pirámide estaban dedicados al dios del sol (Calepino, 1510: s. v. *obeliscus*). Creo que, en el quicio entre los dos siglos, es Virgilio Polidoro uno de los autores que más hará por la difusión de esta construcción, en su *De inventoribus rerum*, ya desde las primeras versiones de la obra². A partir del capítulo VII del libro III, el de Urbino enuncia la ruta de lo que será el desarrollo arquitectónico de esa parte, dedicando un capítulo inicial genérico a la arquitectura, seguido de otros va-

¹ Remito al lector interesado en el volumen de Kircher sobre el obelisco a la traducción anotada del texto que seguirá a este artículo de carácter general.

² Como es sabido, este humanista publicó una primera redacción de la obra en 1499, dividida en tres libros, que se incrementaron hasta ocho partes en las ediciones posteriores. El dato es aquí irrelevante por cuanto los pasajes que citaré se encuentran ya en 1499. Me serviré, pues, de la traducción inglesa de la versión inicial.

rios que explanan la forma en que se comenzaron a construir las casas, así como otras distintas invenciones, como las columnas, o cuándo se usó por primera vez el mármol en Roma (Polydore Vergil, 2002: cap. VIII), junto con otras aportaciones arquitectónicas como muros, torres o pozos (Polydore Vergil, 2002: cap. IX). Como sucede en otros casos en esta obra, se va desde lo general a lo particular, por lo que el repaso de las construcciones termina con el estudio histórico de pirámides y laberintos, lo que da pie al autor para tratar de las costumbres funerarias de los antiguos (Polydore Vergil, 2002: cap. X). Es entonces cuando Virgilio Polidoro emprende el tratamiento del obelisco, en el análisis diacrónico más completo conocido hasta entonces: en el capítulo XI de ese libro repasa el origen histórico de estas piedras, desde los aspectos etimológicos hasta quiénes fueron los primeros reyes que los erigieron en el Antiguo Egipto, con leyenda incluida. A partir de ahí, los romanos importarán varios de ellos hasta Roma. El humanista italiano menciona tres en concreto: Augusto mandó transportar dos —recuerda—, que se fijaron en el Circo Máximo y en el Campo Marcio, a los que el emperador Gayo sumó un tercero que se alojó en el Vaticano y que, en el momento de redactar la obra, aún permanecía allí: «Tertius in Vaticano erat, a Gaio principe in vectus, qui etiam nunc eo loci stat» (Polydore Vergil, 2002: 440). Es entonces cuando el humanismo arqueológico deja paso a la filología pura, pues Virgilio Polidoro enmienda pasajes a Plinio y discute con otros humanistas coetáneos (como Hermolao Barbaro) para, finalmente, matrimoniar la arqueología con la filología, al señalar que en muchas de estas inmensas piedras había además grabadas figuras de animales que hacían las veces de letras que informaban a la posteridad de los hechos y dichos de los reyes antiguos. A la figura de Plinio, omnipresente en todo este capítulo, se agregan ahora Tácito, Estrabón y Diodoro Sículo, quienes dejaron constancia de esas letras con forma de animal que modernamente llamamos jeroglíficos, con la consiguiente interpretación humanista: por citar un ejemplo, una abeja elaborando miel representa al rey, que debe ser firme cuando corrige —como la abeja con su aguijón— pero debe moderarse en la corrección con la suavidad de la miel.

Parece claro, pues, que fueron los lexicógrafos y enciclopedistas latinos del primer humanismo quienes pusieron en la escena europea el obelisco, vinculando el prurito arqueológico con la dimensión específicamente filológica del movimiento. A partir de entonces, será cuestión de tiempo que los autores que escriben en lenguas romances se fijen en este tipo de construcciones.

La labor de mediación entre el latín puro y duro y el público lector en lengua romance explica las menciones de la construcción que comienzan a aparecer tímidamente a partir de la década de los años treinta del siglo XVI en España. Creo que es fray Antonio de Guevara, en su prosa relamida y erudita *avant la lettre*, quien lo menciona por primera vez en el campo de la literatura, en 1528, en su famosísimo *Libro áureo de Marco Aurelio*. Se recoge allí, en el capítulo

XXIII de la primera parte, un discurso del emperador contra la ociosidad, salpimentado con referencias a distintos autores y textos antiguos. En la arenga del mandatario se desliza una referencia al «obelisco de los ociosos» que contenía las leyes de los lacedemonios (Guevara, 1994: 97). El texto tiene dos lecturas: por un lado, Guevara traba, una vez más, los datos, puesto que la construcción procedía de Egipto, como sabía ya Alfonso de Palencia, y fue después erigida o trasladada a Roma, según todos los autores que hemos visto, pero no tenemos constancia de obeliscos en Esparta; por otra parte, Guevara vuelve a ser el primer renacentista en subir a escena un asunto de origen italiano, concretamente romano, en el ámbito hispánico. Y el minorita sabía que no había pinchado en hueso con la alusión, porque vuelve a ella en la deliciosa carta al almirante don Fadrique Enríquez, publicada diez años después del *Marco Aurelio*, que trata una vez más asuntos de los antiguos. Recordemos que es allí, tras un conspicuo repaso de sepulturas y epitafios, donde Guevara recoge la famosa inscripción del sepulcro de Basco Figueira («Aquí yaze Basco Figueira, / muyto contra sua voluntade»), lo que le da pie para reflexionar sobre su interés en esa misiva:

No sólo Basco Figueira yaze en la sepultura contra su voluntad, mas aun los machabeos en sus pirámides, Semíramis en su polimita, el gran Ciro en su obelisco, el buen Augusto en su columna, el nombrado Adriano en su mole magno y el superbo Alarico en su rubico, a los quales si pudiésemos hablar y ellos nos responder, jurarían y afirmarían que sin ellos lo querer fueron muertos y contra su voluntad están enterrados (Guevara, 2004: 418).

Confunde nuevamente el minorita monumentos funerarios y pueblos, pues no hay obelisco en la tumba de Ciro el Grande, que es a quien debemos suponer se refiere aquí Guevara. El obelisco corresponde a Semíramis, y los Macabeos eran, hasta donde alcanzamos, judíos, por lo que no tenían pirámides, sino el monte de los Olivos. Pese a toda la acumulación de inexactitudes o falsedades históricas, lo cierto es que no cabe negar al franciscano el honor de haber sido el primero en llamar la atención sobre este tipo de erecciones pétreas en el segundo cuarto del siglo XVI.

Simultáneamente a las epístolas guevarianas, el sevillano Pedro Mexía —este sí humanista serio— publica su *Silva de varia lección*. Allí, en el capítulo XXXIII del libro tercero se refiere a las siete maravillas del mundo, citando las *Lecciones antiguas* de Celio Rodigino, y establece que la última es, precisamente, el obelisco de Semíramis, y agrega:

Y, porque el lector mejor lo entienda, ha de saber que obeliscos era una cosa de la misma hechura que las pirámides que tenemos dicho, que comenzavan en cuadrado y acabavan en punta. No avía otra diferencia sino que los obeliscos eran de una sola pieza y, por esso, muy menores; pero todavía se escribe de algunos grandes

como torres y de muy hermosa piedra. E oy día está en Roma uno, llamado el Aguja, que fue traydo desde Egipto; que es cosa maravillosa, según dicen los que lo han visto, ver su grandeza y pensar cómo pudo ser allí traydo por mar y puesto allí (Mexía, 1990, III, xxxiii: vol. II, 255).

A diferencia de Guevara, Mexía trabaja con fuentes serias, tanto clásicas (la *Historia natural* de Plinio, XXXVI, caps. 8 y 9) como contemporáneas (las citadas *Lectiones* de Celio Rodigino), lo que le permite justipreciar los hechos de la Antigüedad, pues, dadas las dimensiones del objeto, se asombra el sevillano de cómo se pudo llevar la mole en una sola pieza desde Armenia hasta Babilonia, o desde Babilonia a Egipto, y después hasta Roma. Algo que le parece increíble «si no tuviese la Antigüedad otras tan grandes cosas y mayores, que sabemos que fueron ciertas»³.

Ambos textos sobre el obelisco, el de Guevara y el de Mexía, coinciden en informar en lengua romance a los españoles de mediados del siglo XVI acerca de este tipo de construcciones antiguas, el primero desde el humanismo moralista y didáctico, el segundo desde la aproximación arqueológica tan característica del humanismo italiano renacentista.

Sucede que el mundo es cansino, y la masa se aburre pronto de las novedades. Si de mediados del siglo XVI saltamos a comienzos del siglo XVII, se aprecia que lo que fue novedad gustosa en el Renacimiento ingenuo de Guevara o en el humanismo curioso de la Antigüedad de Pedro Mexía, se ha convertido ya en materia trillada. Buena prueba de ello es el *Tesoro* de Covarrubias, que a la altura de 1611 expone ya como algo evidente la diferencia entre obelisco (o aguja) y pirámide (esto es, el primero de una sola pieza y la segunda compuesta de muchas piedras, por lo que el tamaño de la última era mayor), así como su distribución geográfica entre los antiguos Egipto y Roma, siendo así que los egipcios los dedicaban al sol y a otras deidades, mientras que los romanos —más políticos ellos— los enderezaron al principio a distintos emperadores, aunque Covarrubias vuelve a hacer alusión específica —como antes Mexía— a la aguja de San Pedro, al obelisco que todavía hoy preside la plaza central de la explanada de la Ciudad del Vaticano (Covarrubias, 2006: *s. v. obelisco*).

* * *

La pregunta que plantea el final del apartado anterior es por qué un humanista de la talla del lexicógrafo conquense orilla la tradición pagana de los obeliscos romanos para centrarse en la construcción vaticana citada, ignorando

³ Para la tradición del obelisco como una de las siete maravillas del mundo antiguo, véase Rodríguez Moya y Mínguez (2017).

en su totalidad los restantes obeliscos existentes en la Ciudad Eterna. Creo que la respuesta hay que buscarla en los extraordinarios trabajos desarrollados en Roma por el papa Sixto V con el fin de trasladar la aguja desde el interior de la vieja basílica de San Pedro hasta el lugar que ocupa actualmente en la plaza del mismo nombre. Campeón de la Contrarreforma, la idea de Sixto V, llamativa desde el punto de vista de la obra pública, era una derrota bien clara del humanismo renacentista (que había respetado bastante las viejas construcciones de la antigua Roma). Lo que pretendía Sixto, en esencia, era cambiar la faz de la vieja Ciudad Eterna, como demuestran otras actuaciones suyas que dejaron bien clara su aversión a las representaciones de los antiguos paganos. Un solo ejemplo: mandó trasladar también las estatuas de san Pedro y san Pablo para colocarlas encima de las columnas de Trajano y Antonino, y ordenó retirar las imágenes de los dioses paganos del Museo Capitolino que había recopilado otro papa, Sixto IV, un siglo antes (Grafton, 2002: 124). El obelisco, que el emperador Augusto había consagrado al Sol, fue reconvertido por el pontífice en una celebración de la Santa Cruz (Rodríguez Moya-Mínguez, 2017: 196). Los esfuerzos arqueológicos del primer humanismo, clasicizante y pagano, dejaron paso entonces a una cobertura cristiana y católica que ansiaba esmaltar con simbología claramente cristiana y católica el tesoro puesto de manifiesto tiempo atrás por las generaciones anteriores.

La idea de cambiar de sitio el obelisco la habían contemplado papas anteriores, pero nunca se había podido materializar, habida cuenta de las dificultades intrínsecas que presentaba la empresa. De hecho, décadas antes se había intentado encargar a Miguel Ángel la tarea, quien rechazó la oferta por el riesgo de rotura de la aguja (era condición básica del obelisco ser una mole de una sola pieza, como recuerda Grafton, 2002: 123).

Lo cierto es que en 1585 una comisión comenzó a trabajar en el proyecto, que terminó adjudicándose a Guido Fontana. Estas labores iban a modificar el aspecto de Roma: hubo que talar los robles que obstaculizaban el camino, se derribó la pared de la vieja basílica de San Pedro para sacar de allí el monumento, y se contrataron setecientos hombres y setenta y cinco caballos para hacer el traslado. Las condiciones de policía fueron tremendas: se prohibió hablar —e incluso hasta escupir— a los espectadores de la obra, y a la vez se garantizaron indulgencias para quienes contemplasen las labores.

Una vez desmontado de su lugar original, se roció con agua bendita el obelisco y se hizo un exorcismo para expulsar los dioses paganos que lo habitaron en otras épocas; un diácono reemplazó el globo metálico que lo coronaba con una cruz; se grabaron inscripciones nuevas dando cuenta de todo ese proceso de apoderamiento cultural. La apropiación de la arquitectura pagana por parte del catolicismo contrarreformista era evidente. Los grabados y cuadros de la época lo representaron incluso más elevado de lo que era en realidad, sobresaliendo por

encima de la cúpula de Miguel Ángel. La idea era sobrecoger a todo tipo de público, en primer lugar a los cristianos y peregrinos presentes en la Ciudad Santa, pero también a los embajadores o reyes que la visitasen, en un claro intento de apropiación cultural y de propaganda político-religiosa.

Los trabajos habían comenzado en la primavera de 1586 y concluyeron a mediados de septiembre de ese año. Y hay que preguntarse por este esfuerzo y el sentido del traslado. Según Anthony Grafton, la inmensa operación de obra civil —para decirlo en términos modernos— y todo el esfuerzo añadido tenían un sentido político-religioso evidente: se trataba de un intento claro de parangonar al papa de la cristiandad con los antiguos emperadores romanos (Augusto, Calígula o Constantino el Grande, que también habían movido y trasladado diferentes obeliscos) y equiparar así la Roma cristiana triunfante con el Imperio romano cuando este se encontraba en su máximo esplendor (Grafton, 2002: 125).

Aunque Roma era centro de atracción internacional de gran cantidad de peregrinos, la operación de propaganda trascendió las fronteras italianas gracias a un extenso volumen, el *Commentarius de Obelisco*, de una suerte de humanista que ejerció como cronista de la ciudad, Pietro Angelo Bargaesus. El texto iba enderezado precisamente a Sixto V, y encabezado por una representación del obelisco y una extensa dedicatoria de veintiocho páginas donde se pone al papa en los cuernos de la luna, seguido del extenso comentario, de más de sesenta páginas, que arrancaba de la Antigüedad para llegar, como no podía ser de otro modo, hasta el papa Sixto V, de quien se cuenta que, además de trasladar la pieza de sitio, modernizó totalmente Roma e instauró en ella condiciones de salubridad, junto con el cristianismo triunfante ya citado. El volumen llevaba un apéndice con cuarenta y cinco piezas de distintos autores contemporáneos que habían celebrado el obelisco (y su traslado) en sus poemas. El libro, publicado en Roma, debió de estamparse a fines de 1586, fecha que aparece en la portada, aunque el colofón remite al año siguiente (Bargaesus, 1587: 85).

Lo cierto es que 1586-1587 será el *biennium mirabile* de la difusión de la información sobre la inmensa obra magna de ingeniería que supuso el traslado del monumento. De una forma u otra, todos dan noticia de ello en esos meses, dentro y fuera de Italia. Sirve como ejemplo el humanista hispalense Gonzalo Ponce de León, a la sazón camarlengo de Sixto V: el sevillano envía una carta latina a España, que también publicará Bartolomeo Grassi en 1586, explicando brevemente todo lo que había ocurrido con el obelisco⁴.

El año siguiente se publica, igualmente en el taller de Bartolomeo Grassi, un volumen colectivo que añade, a las dos piezas recién citadas, otros seis libros que son en realidad panegíricos del traslado. Se ve que la publicación urgía, por-

⁴ Sobre este autor, véase Pascual Barea (2022); sobre la carta en concreto, Marini (2013: 455, n.º 440).

que Grassi —que asumió la edición— hubo de repartir el trabajo editorial con otros cinco impresores (*Obeliscus Vaticanus*, 1587). Tres años después, y ya en lengua romance, Domenico Fontana publicará también en Roma, en las prensas de Domenico Basa, un *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V* (1590), reeditado posteriormente en 1604 con un apéndice o segundo libro.

* * *

Todos estos opúsculos que se publican en torno a la empresa papal son interesantes porque van a crear un género. Al fijar la atención en el obelisco y celebrarlo como monumento de la memoria, explicando a su vez todos sus sentidos históricos y alegóricos, comenzarán a menudear por toda Europa autores que escriben o compilan libros celebratorios que se acogen a la metáfora de la piedra para titular sus obras. Van a continuación algunos de ellos, limitados solo al ámbito hispánico:

- *Obelisco histórico i honorario que la Imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria, Príncipe de las Españas*, del cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1646.
- *Obelisco de piedad que la santa Iglesia catedral de Albarracín consagra a las memorias del señor don Martín de Funes*, Zaragoza, Imprenta de Miguel Luna, 1654.
- *Obelisco fúnebre, Pyrámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca... don Gaspar Agustín de Lara*, Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684.
- *Pyrámide que erigió la lealtad para índice eterno de su dolor. Obelisco lúgubre que consagró el afecto a la tierna memoria de su dueño difunto. Melancólico zenotaphio que el común sentimiento llenó de suspiros en las fúnebres reales exequias que en la muerte de la reyna nuestra señora ... D. María Luyza Gabriela Emmanuel de Saboya celebró ... la Sta. Iglesia ... Metropolitana de Granada los días 15 y 16 de abril de 1714 / siendo orador ... Martín de Zelayeta*, Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, por Francisco Domínguez.
- *Breve, pero exacta relación del fúnebre obelisco alçado en el sumptuoso Templo de Santiago de la Fidelísima Ciudad de Alcudia en el Reyno de Mallorca, en ocasión de las Solemnísimas Exequias por el ... Rey de Francia Luis XIV el Grande, con la oración fúnebre que el día 22 de Deziembre de 1715 en ellas hizo y dixo el ... / P. Bartholomé Antonio Fullana, ¿Palma?, Jerónimo Frau*, 1716.

El caso español no es aislado, porque encontraremos este mismo tipo de libros en Portugal, en América y en otros países europeos. Y lo que en principio era un género literario directamente relacionado con la *laudatio* y la celebración termina por convertirse en un motivo que encaja entre las piezas de otra clase de libros. Me refiero a la inserción del obelisco en la literatura emblemática, un paso más en la utilización del símbolo con fines interesados.

* * *

Todo lo expuesto hasta ahora ayuda a interpretar la aparición y desarrollo de la imagen del obelisco en el mundo emblemático de los siglos xvi y xvii. Y es que esta mole celebratoria no formó parte de la primera andanada emblemática, vale decir, de los objetos que llamaron la atención de los emblematistas del siglo xvi. El obelisco, como la pirámide, no aparece en Alciato, y apenas en sus comentaristas, pues solo Claudio Minoes se acuerda de él en su tardío comentario de 1621, precisamente al glosar el emblema n.º 133 del boloñés («Adquirir la inmortalidad mediante el estudio de las letras»), cuando lo menciona entre las construcciones admirables de la antigüedad, en una larga serie que va desde arcos y columnas hasta «sepulchra, pyramides, obeliscos, talia innumera» (Minoes, 1621: 571)⁵.

Hay un hecho sorprendente, y es que (casi) todos los emblematistas anteriores a 1586 que he podido consultar hablan siempre de pirámide, y nunca (o casi nunca) de obelisco. Así ocurre en los libros de empresas del Renacimiento, como la de Tulio Albanese recogida por Luca Contile en su *Ragionamento* (Contile, 1574), en el que se diseña un producto complejo, en donde la pirámide, como el fuego, representa el alma, que tiene una trayectoria ascendente en su camino hacia Dios, al desplazarse desde abajo hacia arriba y desde lo ancho a lo estrecho, como ocurre con el cuerpo geométrico (Contile, 1574: fols. 97v-98r). Sucede lo mismo en las *Imprese Nobili*, de 1578, concretamente en la de Fabio di Peppoli, que figura también una pirámide a la que le falta la parte superior, y que se compara con la virtud del conde, que completará la obra virtuosa, como sugiere el lema (*Imprese*, 1578: s. f.).

Hay que llegar, precisamente, al año 1586, a las *Imprese illustri* de Camilo Camilli, para que, junto a otros dos ejemplos de la consabida pirámide, aparezca por primera vez el obelisco en un libro de empresas, concretamente en la de Federico Asinari, conde de Camerano. La simbología aquí es realmente interesante, pues se representa por primera vez un obelisco coronado por una esfera,

⁵ Como siempre, es un excelente punto de partida la imprescindible enciclopedia de Bernat Vistarini-Cull (1999), que recoge varios ejemplos de obelisco (n.º 469, 1177, 1350-52), distinguiéndolos de la pirámide.

encima de la cual aparece una estrella caudata, con el lema «Insidet et cineri» («Se asienta en la ceniza»). La glosa es realmente interesante, porque además de distinguir una vez más entre pirámides y obeliscos, señala que ambos se han tenido siempre en gran estima como milagros arquitectónicos. Especialmente el Obelisco vaticano, que por aquel entonces todavía descansaba en la primitiva iglesia de San Pietro, y del que se decía, en efecto, que la bola que lo coronaba contenía las cenizas de Octavio Augusto. A partir de esta mole, explica Camilli, creó el aristócrata su empresa, «e certo con molta felicità d'ingegno del suo inventore» (Camilli, 1586: 56), porque estaba enamorado el conde de una noble romana llamada Julia, y se sirvió de la imagen del obelisco para figurar su amor, pero sustituyendo las cenizas del emperador por las suyas propias, para significar en este caso su amor constante más allá de la muerte. Aún hay más: la estrella caudata que aparece sobre la bola remeda la que —según Suetonio— brilló fulgurantemente en Roma tras la muerte de Julio César durante siete días, estableciendo así la correlación ingeniosa entre los dos nombres (Julio-Julia). El carácter agudo de la empresa no termina ahí, sino que afecta también al mote, procedente de Virgilio, que

mostra al vivo l'intention sua di volere, che anche quando egli sarà morto, l'amata Donna debba haver forza, & autorità sopra quel cenere, come sopra di lui già viuo. Et chi volesse crescer di consideratione, potrebbe ancora dire che in questo motto fosse una reticenza, quasi che tacitamente presupponesse che lo spirito ancora sciolto dal corpo fosse per amarla, come congiunto à quello, & dicesse poi espressamente col motto, che il cenere, il quale è cosa insensibile, & inanimata, & non puo amare, sarebbe almeno sottoposto all'Imperio di lei, accennando con quella congiuntione ET, haver già inteso qualche altra cosa, come lo spirito ama lei, ò altra cosa tale, & venendo poi à spiegare, & ella soprastà, ò domina il cenere. Ilche tutto mi par che riesca benissimo à proposito della sua intentione (Camilli, 1586: 56).

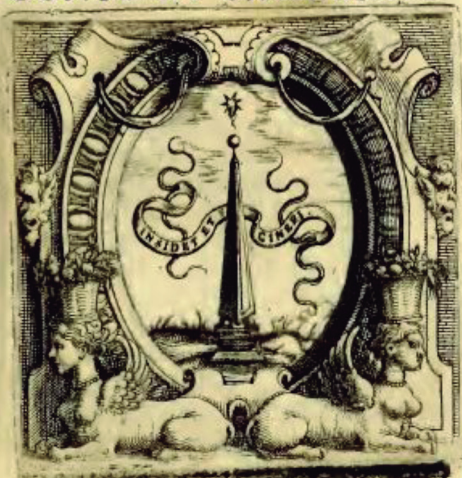
No debe extrañar el grado de trabajo apreciado por Camilli en la empresa de Asinari, que fue a su vez autor literario de diversas rimas, y de al menos dos tragedias, *Il Tancredi* y *La Gismonda*, en ocasiones atribuidas a Torquato Tasso.

En realidad, y salvo la excepción de Asinari, casi todas las demás empresas hablan de pirámides, como lo hacen también los autores de libros de emblemas. Es el caso de Achilles Bocchi (Bocchius, 1574), quien representa una pirámide para significar que la verdadera gloria emerge de la virtud (Bocchius, 1574: II, xlviii, CIV-CV)⁶, o el de Juan de Borja (1581), quien estriba en la idea ascensional de la virtud que hemos visto ya en otros autores.

⁶ Hay en el volumen de Bocchius otra representación piramidal mucho más compleja que evito analizar en este momento (Bocchius 1574, IV, XCVII, pp. CCVI-CCVII).

FEDERIGO ASINARI⁵⁵

CONTE DI CAMERANO.



Li obelischi, di forma simili alle Piramidi
benche non di quella grandezza, sono forse
non meno miracolosi, perche essendo tutti

Sic itur ad astra.

TO dos los principios así delas sciencias como de las acciones son dificultosos, y aunque esto sea verdad en ninguna cosa ay mayores contrastes y dificultades que en los principios de la virtud, hasta que por los muchos años se venga a alcanzar el habito en que ella consiste. Esta dificultad nace así de la depravada naturaleza que tenemos, como tambien de ser fuertes, los enemigos que nos contrastan, y de tener el mas fuerte, y que mayor daño nos haze de nuestras puertas adentro (que es nuestra propia voluntad,) pero aunque esto sea así no deüemos tornar atrás si no pasar adelante, que es lo que seda a entender con esta empreña de la piramide, con la letra, *SIC ITUR AD ASTRA*, que quiere decir, *ASSI SEVA A LO ALTO*. Por que así como la piramide en la punta es aguda y estrecha, y después se va ensanchando y dilatando: de la misma manera el camino de la virtud al principio es trabajo y dificultoso, pero quanto mas se passa adelante en el, tanto mas la costumbre le torna sabroso y fácil: y esto es de manera que aun que no fuese sino por el gusto y contentamiento que da, sedee venir virtuosa mente.



Empresas morales.

46



N ij

Es este motivo, el que pone en relación la elevación de la construcción con el carácter de la virtud, el que va a predominar en los autores de emblemas de carácter religioso, como en Bornitius (Bornitius, 1669: II, xiii, 26-27) o en el jesuita Carlo Bovio, quien se basó en el obelisco para celebrar a San Ignacio, «Erutus et erectus», esto es, «sacado de la tierra y levantado» hasta el cielo donde consigue la vida eterna (Bovio, 1665: XXXIX, 115). Como puede verse, a lo largo del siglo XVII, el símbolo original se va recubriendo de otros significados añadidos, en función de los intereses del emblemista.



Otros obeliscos tienen una lectura moral, pero no estrictamente religiosa. Es el caso de Bruck, quien en sus *Emblemata moralia* representa un caracol que trepa por la cara frontal de un obelisco, que es trasunto de la eternidad. «Tandem sero licet» es el lema: «Al final se consigue». El caracol, esto es, el trabajo lento

pero constante, alcanza la corona de la eternidad lentamente, convirtiéndose en símbolo de la constancia como garantía del triunfo virtuoso (Bruck, 1615: s. f.).

Quedaría por ver algún ejemplo de la emblemática de carácter político, donde el obelisco tuvo mucho éxito. Hasta cierto punto era lógico, pues rápidamente se convirtió en piedra del parangón político, aunque nadie lo trató —creo— con la inteligencia de Saavedra Fajardo, quien supo servirse del motivo para vaciarlo de su significado literal, primero, y recargarlo después simbólicamente con un sentido que podríamos etiquetar de figurado (si todos los sentidos no fuesen figurados en el mundo simbólico de los emblemas).

Saavedra casi cierra sus *Empresas políticas* con esta imagen. La *pictura* representa dos hileras de columnas de meta dispuestas de tres en tres, entre las cuales aparece suspendida una corona real.



No se trata, pues, de seis obeliscos, como ha sugerido algún crítico (González de Zárate, 1985: 113), sino de la llegada a la meta, de la salida de la vida, como expone de forma meridianamente clara la glosa: «en este anfiteatro de la vida no basta haber corrido bien si la carrera no es igual hasta el fin. No se corona —concluye— sino al que legítimamente llegó a tocar las últimas metas de la muerte» (Saavedra Fajardo, 1999: 1023), en clara alusión al lema: «QUI LEGITIME TIME» («Quien legítimamente», que se transforma en la edición monegasca en «Qui legitime certaverit», «Quien ha gobernado legítimamente»). El diplomático murciano aplica aquí a la persona real un motivo que estaba presente en la literatura política y moral de la década de los cuarenta: la atención a salir bien, a terminar bien, porque hubo muchos —se decía, y se veía en la práctica política cotidiana— que comenzaron de forma grande pero acabaron malográndose, desde Antonio Pérez en adelante. Lo señalará poco después también Gracián en el aforismo 59 de su *Oráculo manual*: «Atención, pues, al acabar, poniendo más cuidado en la felicidad de la salida que en el aplauso de la entrada. Desaire común es de afortunados tener muy favorables los principios y muy trágicos los fines» (Gracián, 1995: af. 59, 134). Como digo, la cuestión debía flotar en el aire en aquellos turbulentos años cuarenta del siglo xvii. Saavedra, pues, que asume y amplifica uno de los *Symbola* de Ioachim Camerarius, al que agrega la corona suspendida, pasa inmediatamente a la comparación arquitectónica, asegurando que se engañan los príncipes que creen que suplirán la falta de virtudes «dejándolas escritas en los epitafios y representadas en las estatuas, porque los edificios tienen su fundamento en las primeras piedras, pero el de la fama en las postrimeras» (Saavedra Fajardo, 1999: 1023). A diferencia de la piedra, que termina por deshacerse, lo que se graba en los ánimos de los hombres durará lo que dure el mundo.

Por todo ello, «las cenizas de los varones heroicos —agrega Saavedra— se conservan en los obeliscos eternos del aplauso común, y triunfan aun después de haber sido despojos del fuego», como ocurrió con Trajano y otros príncipes (Saavedra Fajardo, 1999: 1024). Cumple recordar —lo hemos visto ya— que la tradición de algunos de los obeliscos romanos asumía que en la esfera que lo coronaba se guardaban los restos incinerados de algunos gobernantes. En cualquier caso, lo que importa realmente es que Saavedra, perfecto conocedor de la tradición funeraria y simbólica del obelisco, lo aplica de forma metafórica ya no al pasado, sino al futuro, al exhortar a su príncipe político-cristiano a gobernar bien hasta el final, para conseguir así el recuerdo eterno en la memoria de los hombres. En realidad, el emblema concluye propiamente aquí, pues la glosa sirve de introducción para una suerte de arte de gobernar conforme a reglas virtuosas para lograr la eternidad. Lo que importa, una vez más, es la inteligencia política del diplomático murciano, quien supo ver que la argamasa para mantenerse en el poder durante generaciones no dependía de los materiales

duros de las piedras traídas desde lejanas partes del mundo, sino de la blandura y docilidad del príncipe ante la virtud. El material artístico de Roma, que allí servía para poner de manifiesto las bondades del catolicismo triunfante frente a la herejía, valió también al diplomático murciano para desarmar —sin citarlo— al enemigo político florentino, Nicolás Maquiavelo.

X. DESCRIPCIÓN Y ENCOMIO DE FÁBRICAS RELIGIOSAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN A UN GÉNERO BARROCO

ALBERTO FADÓN DUARTE

Universidad Complutense de Madrid

Los estudios filológicos recientes han ido incorporando a sus atlas algunas regiones poco transitadas —cuando no prácticamente *terra incognita*— en la vasta superficie de la poesía española del Siglo de Oro. Superados los prejuicios, heredados del Romanticismo, en torno a la autenticidad y la confesionalidad en la literatura, los territorios líricos más beneficiados por los avances del hispanismo en los últimos años han sido, quizá, aquellos vinculados a la escritura laudatoria, atendiendo a la amplia diversidad de los géneros de alabanza. Dentro de ese conjunto, una de las modalidades que ha suscitado un interés creciente ha sido, precisamente, la consagrada a la descripción de villas, palacios y jardines, que puede contemplarse hoy como una ramificación singular de la escritura panegírica, dado que consiste esta en el elogio indirecto de una personalidad a través de la descripción de su morada, sea una residencia regia o una aristocrática villa de recreo (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018a; Ponce Cárdenas, 2018, 2020, 2021, 2025; Díez Fernández, 2021; Fadón Duarte, 2021a, 2021b, 2023; Plagnard, 2021; Sáez, 2021; Sánchez Jiménez, 2016, 2021; Vega, 2021...).

Durante el reinado de los Austrias, vieron la luz piezas tan señeras como la *Descripción del Abadía* y *Descripción de la Tapada* de Lope de Vega (impresas, respectivamente, en 1604 y 1621), la *Descripción de Buenavista* de Baltasar Elisio de Medinilla (compuesta c. 1614), la silva en la que se *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos don Fernando*

y *doña Isabel* de Francisco de Quevedo (escrita c. 1619), la *Descripción de las Antigüedad y jardines de Andrés de don Vincencio Juan de Lastanosa* de Andrés de Uztarroz (impresa en 1647), etc. Esta familia de textos, que en un sentido muy amplio puede designarse con el marbete de poesía encomiástico-descriptiva, se corresponde, salvando las debidas distancias culturales, con aquello que en el campo de los estudios neolatinos Carlo Caruso había denominado «poesía umanistica di villa» (1997; Ijsewijn, 1997). Algunos años después, Donatella Manzoli (2008, 2010, 2014) acuñaría el sintagma «*laudes domorum*», refiriéndose con ello principalmente a un conjunto de *poemetti* divulgados en el ámbito de la curia romana y del Lazio. La raíz clásica de este sofisticado linaje textual, que gozó de un desarrollo más que notable en las distintas lenguas vernáculas, puede remontarse hasta dos de las *Silvae* del poeta romano Estacio (I, 3; II, 2) y, en menor medida, a las aproximaciones al fenómeno del *otium in villa* bosquejadas por Marcial en sus epigramas y por Plinio el Joven en sus epístolas. Por supuesto, no cabe olvidar el tratamiento de la materia en otros vates de la Antigüedad tardía como Ausonio, Sidonio Apolinar, Flavio Meroubades o Venancio Fortunato.

Una variedad que muestra un perfil algo singular dentro de ese conjunto de poesías epidícticas se centra en la *descriptio* de diferentes *fábricas religiosas*. De hecho, parece oportuno recuperar aquí el uso de la voz «fábrica», muy extendida en la época, para nombrar el variopinto grupo edilicio que engloba: conventos, monasterios, iglesias, ermitas, santuarios, catedrales... Esta modalidad resulta todavía menos conocida, si cabe, y entreveremos tan solo ahora su oportuno rescate crítico (Fadón Duarte 2022, 2024). La génesis y desarrollo viene a coincidir, en gran medida, con la época en que se produjo el mayor número de fundaciones religiosas en los territorios de la Monarquía española, dentro del marco amplio de la Contrarreforma. Si se atiende a datos concretos, un estudio de Ángela Atienza (2008: 33) ha revelado que se produjeron 455 fundaciones entre 1575 y 1599; 449 en el arco temporal que va desde 1600 hasta 1624, para descender notablemente en fechas posteriores. De hecho, la cifra bajaría durante el siguiente cuarto de siglo, con un total de 189.

A lo largo del presente estudio se intenta ofrecer por vez primera una perspectiva de conjunto que permitirá iluminar algunos aspectos fundamentales de esta modalidad de poesía encomiástico-descriptiva. Para ello el capítulo se organizará en seis secciones, atendiendo a los elementos siguientes: 1) algunos precedentes clásicos y otros testimonios del género en la literatura italiana contemporánea; 2) un primer catálogo provisional de composiciones, junto a la identificación de algunos problemas a la hora de delimitar el corpus; 3) claves religiosas y subcategorías; 4) aspectos estructurales y retóricos: extensión, metro y tendencias en la *elocutio*; 5) posibles *topoi* recurrentes; 6) conclusiones.

1. *FUNDATUS VIRTUTE DEI*: TEMPLOS CRISTIANOS EN LA POESÍA LATINA, BIZANTINA E ITALIANA

1.1. La tradición latina

A zaga de los modelos latinos de Época Flavia citados con anterioridad (Estacio, Marcial, Plinio) y atendiendo igualmente a los dechados que ofrecían varios escritores tardo-antiguos, en el marco de la literatura latina cristiana surgió una pléyade de poetas que abordaron en sus versos la descripción de algunos templos. Entre los siglos IV-VII merecen citarse autores como Paulino de Nola (354-431), Ennodio de Pavia (473-521) o Venancio Fortunato (536-610), que combinaron la vocación evangélica con la literaria.

El galorromano Paulino, obispo de Nola, llevó a cabo una importante actividad edilicia alrededor del sepulcro de san Félix (?-c. 250) en Cimitile, al sur de Italia. Su objetivo era convertir el enclave donde yacía el santo en un santuario para peregrinos, por lo que reformó la basílica original y mandó erigir varias construcciones en los alrededores. Dentro de las treinta composiciones poéticas que conservamos, dos de ellas, encuadradas dentro del marco genérico de un genetliaco a san Félix de Nola, dedican numerosos versos a la pintura y elogio de estos edificios: el *carmen* 27 y el *carmen* 28, de 647 y 325 versos, respectivamente. Uno de los puntos vertebradores de sus descripciones radica en la amalgama de lo referencial con lo alegórico, es decir, plantea la renovación arquitectónica del templo como una suerte de metáfora de la conversión a la doctrina cristiana a través del bautismo. También, en el primer poema, se localiza un aspecto bastante innovador: la interpretación de los frescos de las iglesias en clave pedagógica (Portbarré-Viard, 2006: 333); principalmente, para comunicar el *minimum* de la doctrina teológica a los fieles recién cristianados: «propterea uisum nobis opus utile totis / Felicis domibus pictura ludere sancta» ('Por todo esto me pareció una tarea útil representar con la pintura argumentos sagrados en todas las iglesias de Félix', *Corpus scriptorum*, 1894: 288; Nola, 2005: 383).

Ennodio de Pavia y Venancio Fortunato, por su parte, ensayaron estas descripciones bajo el molde del epigrama. Así, sus textos ofrecen menos información precisa y concreta, pero se encuentran siempre remachados por un relámpago de ingenio. Fortunato, sobre todo, con una producción bastante extensa y renovadora a sus espaldas, mostró siempre «una forte propensione a la *descriptio*» (Manzoli, 2016: 16) y cuenta con más de veinte epigramas sobre construcciones o reparaciones de templos cristianos.

Uno de sus mejores conocedores, Michael Roberts (2010: 61-62), señala algunos de los motivos recurrentes dentro de esta serie: 1) la puesta del foco en el fulgor del templo; 2) la importancia de los santos relacionados con los

edificios junto a una ocasional presencia de reliquias; 3) y un reconocimiento final del fundador, fijándose en sus obras de beneficencia y en la manera en que el edificio patrocinado espeja sus virtudes, acompañando todo ello con el deseo de una larga y próspera vida. Por citar un ejemplo concreto, en un epigrama de veintiséis versos sobre una iglesia parisina el poeta se sirve como idea principal de una comparación entre el templo de Salomón y la fábrica alabada —algo que terminará por volverse tópico— mediante lo que Gracián denomina una disparidad conceptuosa: si el templo jerosolimitano brillaba superficialmente por la incrustación de metales diversos, esta lo hace de una manera más auténtica por estar señalada por la sangre de Cristo («Florvit illa quidem vario intertexta metallo, / clarius haec Christi sanguine tincta nitet», Fortunat, 2022: 66-67).

1.2. La tradición bizantina

Con la herencia de la tradición retórica romana, en Bizancio también florecieron —tanto en prosa como en verso— escritos que cabe adscribir a esta singular estirpe. Sobresale, de entre tan rico caudal, la pareja formada por la *Descripción de Santa Sofía* y la *Descripción del ambón*, dos composiciones del poeta áulico Paulo Silenciarario (c. 500-c. 575). El sobrenombre de este ingenio procede del cargo (*silentiarius*) que ostentaba en la corte de Justiniano para velar por la serenidad y el silencio. Autor de conocidos epigramas amorosos incluidos en la *Antología griega*, es también el artífice de la primera gran composición, de más de mil versos, monográficamente consagrada a la pintura de una fábrica cristiana (Santa Sofía de Constantinopla) y al elogio de las figuras de autoridad y poder —el santísimo patriarca Euquino y Justiniano— involucradas en la misma.

A lo largo de este ambicioso encomio ecfrástico, el vate se ocupa de asuntos como la restauración de la gran cúpula, las grandes secciones que conforman la estructura del templo, las tribunas, los patios, la cornisa, la cancela de plata, el altar o la iluminación; todo ello enmarcado en loas al emperador y al patriarca. En su opulencia, el poema da pie a sugerentes imágenes y comparaciones como por ejemplo el parangón con Roma y sus monumentos que se salda con la victoria de Santa Sofía, Bizancio y, por metonimia, de la doctrina cristiana frente al paganismo: «εἴξατέ μοι, Ῥώμης Καπετωλίδες, εἴξατε, φῆμαι / τόσσον ἐμὸς βασιλεὺς ὑπερήλατο θάμβος ἐκεῖνο, / ὅπόσσον εἰδώλοιο θεὸς μέγας ἐστὶν ἀρείων» ('Ceded el paso, oh, glorias del Capitolio de Roma, ceded; / tanto ha superado mi rey aquella maravilla / cuanto el supremo Dios supera a un ídolo', Egea, 2007: 53-55).

1.3. La tradición italiana

Una rama todavía bastante desconocida de la literatura italiana del humanismo la constituye, justamente, el generoso acervo de poesía encomiástico-descriptiva vinculada a todo tipo de edificios religiosos y nobiliarios. Gracias a las modernas ediciones de obras ilustres (como la *Clorinda* de Tansillo o la *Caprarola* de Liberati) y a proyectos interdisciplinares del tenor de «Arti Sorelle», auspiciado por investigadores de las universidades de Siena, Milán, Bérgamo y Roma, van saliendo a la luz más composiciones adscritas a esta modalidad textual, fácilmente identificables hoy gracias a una base de datos de libre acceso en la que se agavilla información acerca de los textos poéticos dedicados a las artes figurativas, performativas y musicales entre los siglos XVI y XVII¹.

Al fijar la mirada en el caso específico de las écfrasis sacras, resulta necesario remontarse varios siglos para localizar las primeras manifestaciones; en concreto, hasta el siglo XIV. En efecto, ya durante el Trecento, Franco Sacchetti (1335-c.1400), ingenio de cierto renombre por su colección de *novelle* al modo boccacciano, había redactado un *capitolo* de algo más de cien versos sobre la iglesia florentina de Orsanmichele. En aquellos pareados, tras una dilatada *invocatio* a la Madonna, el poeta proporcionaba una suerte de catálogo en verso con las obras de arte que engalanaban entonces el interior del templo. A modo de pequeña muestra pueden citarse los endecasílabos donde se evoca la bóveda, pintada al fresco, donde figuran ángeles y estrellas (vv. 57-59): «Nella volta di sopra stellifera, / attorniata con stromenti e citera, / son pinti li tuo' angeli che suonano, / e ne pilastri ancora che ti adorano» (Sacchetti, 1863: 141-15).

Un siglo después, en la Florencia de Cosme de Medici, entre los más de cinco mil versos de la anónimas *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figliuoli e dell'onoranza fatta l'anno 1459 al figliuolo del duca di Milano e al Papa nella loro venuta a Firenze*, que constituyen una grandiosa alabanza de la emergente dinastía y una *laus urbis* a través de la presentación de banquetes, torneos, fiestas, bailes y empresas edilicias, se localizan no solo pasajes que recrean sus fastuosas villas y palacios urbanos, sino también templos cristianos como la iglesia de San Lorenzo. A la fábrica el poeta le dedica unos cuarenta versos en los que se indica cómo esta sobrepuja el resto de basílicas del orbe atesorando en sí todas las bellezas («c'ha le biltà tutte», v. 1075), comenta rápidamente algunos de sus aspectos, pondera su fulgor y finalmente recuerda que será todavía más hermosa cuando esté enteramente concluida (vv. 1111-1113): «Or pensa tu quel che verrà la Chiesa / che rappresenta proprio un paradiso / quando fornita sia com'è l'impresa» (Newbiggin, 2011: 43-44).

¹ Disponible en <https://www.artisorelle.it/>.

Si damos un salto de un par de siglos y ponemos el foco en la centuria barroca, podemos distinguir cómo el aludido proyecto en torno a las artes hermanas recoge en su base de datos varias composiciones del siglo xvii donde se aborda la descripción / exaltación de algunos templos católicos. Aunque la mayoría de tales poemas son breves —sonetos y madrigales—, cabe señalar alguna excepción, como la canción de setenta y dos versos de Antonio Bruni (1593-1635) sobre la basílica romana de Santa Potenziana, sita en el Esquilino. Las estancias recogen, en primer lugar, los orígenes de la primitiva iglesia —a caballo entre la leyenda y la realidad—, con el traslado de la sangre de unos mártires por parte de Pudenciana a un rincón escondido donde se alzaría un primer templo. A continuación, el ingenio se centra en la reconstrucción de la entonces ruinosa basílica realizado por Enrico Caetani, tío abuelo del dedicatario de los versos, para concluir con un panegírico en miniatura del cardenal Luigi Caetani (1595-1642).

2. HACIA UN CORPUS DE LA POESÍA DESCRIPTIVA DE FÁBRICAS RELIGIOSAS EN ESPAÑA

Una vez abordado el breve panorama de índole comparatista, conviene ya adentrarse en los predios de la literatura hispánica, de modo que se ofrecerá a continuación un catálogo provisional de textos que pueden adscribirse a esta modalidad lírica. En virtud del examen de los mismos y guiados siempre por la máxima prudencia, se intentará distinguir algunos rasgos característicos y esbozar algunas conclusiones:

1. ANÓNIMO [monje natural de la villa de Chinchón]. *Coplas dichas en loor deste monasterio de San Lorenzo el Real, que se hicieron en la Universidad de Alcalá de Henares*. Año de composición: c. 1580. Códice en que se inserta: *Memorias de Fray Juan de San Gerónimo* [RBME Ms. K-I-7 (1º)]. Métrica: octava real. Extensión: 160 versos. Lugar descrito: Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Persona del encomio indirecto: Felipe II y la familia real.
2. GASPARD DE TOVAR. *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*. Año de impresión: 1603 1ª versión; 1607 2ª. Libro en que se inserta: *Pintura y breve...* (exento). Métrica: canciones. Extensión: 1ª 793 versos; 2ª 3536 versos divididos en once cantos. Lugar descrito: catedral de Nuestra Señora de la Encarnación (Málaga). Personas del encomio indirecto (en la 2ª de 1607): linaje de los Torres, Bernardo Manrique, Reyes Católicos *et alii* (en particular prelados y prebendados ligados al templo).
3. ANÓNIMO. *Descripción del Pardo y convento de los frailes capuchinos que se fundó a los 7 de enero de 1613*. Año de composición: 1613. Códice en que se inserta: [BNE Ms. 3661]. Métrica: romance. Extensión: 352 versos. Lugar descrito: palacio de El Pardo y convento de los Padres Capuchinos o convento de Nuestra

Señora de los Ángeles (Madrid). Personas del encomio indirecto: Felipe III y los capuchinos, en especial fray Serafín de Polizzi. Asimismo, aparece la mención de varios destacados nobles de la época: el duque de Lerma, el duque de Uceda y el conde de Saldaña.

4. ANÓNIMO [atribuido a Góngora]. *Congratulatoria* [Descripción de Guadalupe]. Año de composición: c. 1619; aparece impreso en 1633 en *Obras de don Luis de Góngora*; también en manuscritos. Métrica: octava (inserto entre algunos romances). Extensión: 256 (el total, contando con los romances: 460). Lugar descrito: Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres). Persona del encomio indirecto: los reyes de España hasta Felipe III y su esposa.
5. MANUEL DE FARIA Y SOUSA. *Descripción de la insigne Quinta de Santa Cruz, fundada por don Rodrigo Pinheyro y restaurada por don fray Gonçalo de Morays, Obispos de Oporto*. Año de impresión: 1ª 1624; 2ª 1644. Métrica: sextina narrativa. Versos: 948 (2ª versión). Lugar descrito: quinta de Santa Cruz también llamada 'do Bispo' y también varias ermitas circundantes: ermita de Nossa Senhora da Guia (vv. 103-126); ermita de Nossa Senhora da Neve; ermita del 'Santo Hispánico Isidoro'; ermitas de San Blas y San Sebastián *et alii*. Personas o figuras del encomio indirecto: Faria de Severim, destinatario de la dedicatoria situada en los primeros compases de la obra, pero también a Gonçalo de Moraes, obispo encargado de reformar la quinta, así como a un obispo precedente, Rodrigo Pinheiro, fundador de la misma.
6. BERNARDA FERREIRA DE LA CERDA. *Soledades de Buçaco*. Año de impresión: 1634. Libro: *Soledades de Buçaco por Doña Bernarda Ferreira de la Cerda. A las religiosas carmelitas descalças del Convento de S. Alberto de Lisboa*. Métrica: romance. Extensión: 2724 (en 21 romances). Lugar descrito: convento de Santa Cruz, ermitas aledañas y Bosque de Buçaco (el conjunto es un desierto carmelita). Persona del encomio indirecto: principalmente, el Carmelo reformado y sus fundadores (además, se presenta como un regalo a las monjas carmelitas del convento lisboeta de San Alberto que no pueden acceder a él).
7. FELIPE DE ALBORNOZ. *Silva compuesta por don Felipe de Albornoz, caballero, del hábito de Santiago. En Alabanza del Real Monasterio de la Oliva*. Año de impresión: 1634. Libro: *Silva compuesta...* (exento) Métrica: silva. Extensión: 1135 versos. Lugar descrito: monasterio cisterciense de Santa María de la Oliva. Persona del encomio indirecto: la comunidad cisterciense y, más específicamente, el abad Luis Aux Díez de Armendáriz.
8. MANUEL DE GALHEGOS. *Al templo de San Antonio*, Año de impresión: 1634. Libro: Manuel de Galhegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*. Métrica: romance. Extensión: 72 versos. Lugar descrito: ermita de San Antonio de los portugueses, situada dentro de los jardines del palacio del Buen Retiro. Personas del encomio indirecto: Felipe IV, Olivares y Diego Suárez.
9. MIGUEL DICASTILLO. *Silva de Teodoro*. Año de impresión: 1637. Existe una segunda versión, con ampliaciones de otro autor, que data de 1679. Libro: *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza, fundación del excelentísimo príncipe don Fernando de Aragón su arzobispo. Describe la vida de sus monjes, acusa la vanidad*

de su siglo, acuerda las memorias de la muerte. En las desengañadas plumas de Teodoro y Silvio. Métrica: silva. Extensión: 1582 versos. Lugar descrito: cartuja Aula Dei (Zaragoza). Persona del encomio indirecto: sobre todo los propios cartujos. Por otro lado, se traza también un elogio de don Fernando de Aragón (1498-1575), arzobispo de Zaragoza y nieto de Fernando el Católico, fundador del convento.

10. TOMÁS ANDRÉS CEBRIÁN, *Al Patriarca San Bruno y primera fundación de la Gran Cartuja*. Año de impresión: 1637. Libro: *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza, fundación del excelentísimo príncipe don Fernando de Aragón su arzobispo. Describe la vida de sus monjes, acusa la vanidad de su siglo, acuerda las memorias de la muerte. En las desengañadas plumas de Teodoro y Silvio*. Métrica: canción. Extensión: 156 versos. Lugar descrito: Gran Cartuja (Grande Chartreuse). Personas o figura del encomio indirecto: san Bruno y su orden.
11. JUAN DE DICASTILLO Y ACEDO. *Silva a nuestra señora de Codés*. Año de impresión: 1642. Libro: *Silva a...* (exento). Métrica: silva. Extensión: dedicatoria 36 + poema 875. Total 911 versos. Lugar descrito: santuario de Nuestra Señora de Codés (Navarra). Personas o figuras del encomio indirecto: la Virgen y Dios (se presenta el texto como una suerte de exvoto para agradecer el auxilio que ha recibido en la batalla de Fuenterrabía). También, sin citar nombres, a sacerdotes que se ocupan de santuario.
12. ANÓNIMO. *A la cartuja de Nuestra Señora de Portaceli*. Año de impresión: se conserva manuscrito (BNE Ms. 3746) pero se lee al final «1644» Códice en que se inserta: [BNE Ms. 3746]. Métrica: romance. Extensión: 36 versos. Lugar descrito: cartuja de Porta Caeli (Valencia). Persona del encomio indirecto: san Bruno, fundador de la orden.
13. ÁLVARO LÓPEZ ARIAS DE LA VEGA. *Poema histórico y descripción del sitio, casa y milagros de N. Señora la Virgen de la Esperanza*. Año de impresión: 1653. Libro en que se inserta: *Poema histórico...* (exento). Métrica: octava. Extensión: 1128 versos. Lugar descrito: ermita de Nuestra Señora de la Esperanza (la Alcarria). Persona o figura del encomio indirecto: la Virgen María (en la propia dedicatoria, a la Madre de Dios, se lee: «A divinos asuntos, princesa soberana, ¿quién busca humanos patrocinios?»).
14. GREGORIO ALBERTO DE SANTA TERESA. *La Historia de la milagrosa imagen de la Madre de Dios de la Paciencia*. Año de impresión: 1653. Libro: *Historia de la milagrosa imagen de la madre de Dios de la Paciencia, venerada en su ermita de las religiosísimas Madres Carmelitas descalzas de San Josef de Valencia, y en su Templo celebrada cada año a veinticinco de septiembre*. Métrica: pareados endecasílabos, divididos en cantos que se subdividen en secciones (el convento de San José se concentra, sobre todo, en la parte cuarta del primer capítulo; hay secciones sobre la ermita consagrada a la Virgen de la Paciencia). Extensión: 953 versos. Lugar descrito: el complejo conventual carmelita de San José, que incluye algunas ermitas (Valencia). Persona o figura del encomio indirecto: la Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora de la Paciencia y las carmelitas descalzas del convento valenciano, así como otras figuras señeras de la orden.

15. ANDRÉS DE LILLO. *Descripción prosí-poética de San Jerónimo de Guisando y sus cuevas*. Año de impresión: 1662. Libro: *Descripción prosí-poética de el sitio del Convento de Monjes de San Jerónimo de Guisando que compuso un peregrino habiendo visto el monasterio* (exento). Estrofa: Silva. Versos: 824. Lugar descrito: monasterio de Jerónimo de Guisando (Ávila, en ruinas). Persona o figura del encomio indirecto: monjes jerónimos de Guisando. En la dedicatoria inicial, más concretamente, se consagra «al reverendísimo padre Fray Joseph de Algete, maestro jubilado de la Orden de San Jerónimo, prior del mismo colegio».
16. FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA. *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*. Año de impresión: 1663. Libro: *Descripción del sitio, templo...* (exento). Métrica: romance heroico. Extensión: 14 dedicatoria + 448 poema. Total: 462. Lugar descrito: santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, Motril (reconstruido en el siglo xx). Persona o figura del encomio indirecto: Antonio Canicia Maldonado, personalidad ligada a la industria azucarera y a la política motrileña, así como, en cierta medida, a toda la ciudad de Motril. También, por su puesto, a la Virgen bajo la advocación que da nombre al santuario.
17. FERNANDO PEDRIQUE DEL MONTE. *Descripción métrica de la elevada admirable Montaña de los Ángeles y maravillosa situación del Convento Sta. María de los Ángeles, del Orden Seráfico, Primera Fundación y Cabeza de su reformada provincia*. Año de impresión: 1674 (aunque se incluye una carta fechada en 1665, por lo que debió ser compuesto antes). Libro: *La Montaña de los Ángeles. Contiene su descripción y la de su Convento de Santa María de los Ángeles. Una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa*. Métrica: octava. Extensión: 1704 versos. Lugar descrito: monasterio de Santa María de Los Ángeles (Córdoba). Persona o figura del encomio indirecto: el dedicatario es Joseph Fernández de Córdoba, pero en el poema se subraya la presencia del fundador Juan de la Puebla y otras figuras, al lado siempre de los elogios a la Virgen.
18. ANTONIO MARTÍN BRAONES. *Canción real a la siempre ilustre, grande, santa catedral, metropolitana y patriarcal iglesia de Sevilla primada de las Españas*. Año: 1686. Libro: *Canción real...* (exento). Estrofa: canción. Extensión: 14 + 745 versos. Lugar descrito: catedral de Sevilla. Persona del encomio indirecto: la dedicatoria está consagrada a «su muy amado el religiosísimo y muy venerable coro de la misma Santa Iglesia». A lo largo del texto, por otro lado, se interpela directamente a la catedral, a otras ciudades y a toda una serie de personalidades tanto del pasado como del presente ligadas de algún modo a este entorno hispalense.
19. FRAY FRANCISCO DE ORTEGA. *Poema heroico. Historia del origen, antigüedad, e invención de Nuestra Señora de Montserrat y descripción de su sagrada montaña y heremitorio*. Año: 1690. Métrica: octava. Extensión: 456 + 528 + 384 + 496 + 504 + 112 + 528 (aparte, vida de Garín). Total: 2480 + 528. Lugar descrito: monasterio de Montserrat y las ermitas que lo rodean. Persona o figura del encomio indirecto: Juan Garín, Orden Benedictina y diversas figuras ligadas al sitio.
20. DIEGO DE COSSÍO. *Descripción del sitio, y santuario de Santo Toribio de Liébana, de donde se sacó un gran pedazo de Lignum Crucis*. Año de impresión: en tor-

- no a 1691. Libro: *Descripción del sitio...* (exento). Métrica: romance heroico. Extensión: 324 versos. Lugar descrito: santuario de Santo Toribio de Liébana (Cantabria). Persona o figura del encomio indirecto: Juan Gaspar Enríquez de Cabrera.
21. ANTONIO DE ZAMORA. *Escribe don Antonio de Zamora al excmo. señor marqués de Valdefuentes lo que pudo admirar en el Real Sitio del Escorial, en los pocos días que estuvo en él, en su primer jornada*. Año: 1693. Libro: *Escribe don Antonio...* (exento). Estrofa: romance. Lugar descrito: monasterio de El Escorial. Persona del encomio indirecto: el dedicatario es Agustín de Lancaster y Sande Padilla. En el texto, sobre todo, la familia real en tiempos de Carlos II (en clave jocoseria).
 22. ANÓNIMO. *Lírica heroica descripción en octavas magnífico Monumento de la Santa al Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla y a la colgadura, palio, almohada y corona que para su adorno labró la devoción el año 1694*. Año de impresión: 1694. Libro: *Lírica heroica...* (exento). Estrofa: octava. Versos: 444. Lugar descrito: catedral de Sevilla. Personas o figuras del encomio: en la dedicatoria, en forma de dos décimas extensas, se consagra a la obra a la Virgen de la Antigua, advocación mariana de la catedral de Sevilla.
 23. IGNACIO ÁLVAREZ DE TOLEDO Y PELLICER, MARQUÉS DE SALMERÓN. *Descripción del sitio de Monserrate, habiendo subido el Marqués de Salmerón a adorar su Santa Imagen y pedirle la salud del Rey N. Señor (que dios guarde)*. Año de impresión: circa 1696. Libro: *Descripción del sitio...* (exento). Métrica: romance heroico. Versos: 192. Lugar descrito: santuario de Nuestra Señora de Montserrat. Personas del encomio indirecto: duque de Alba y Carlos II.
 24. CECILIA DE NACIMIENTO, *Descripción de nuestro Desierto de San José del Monte de las Batuecas*. Año de impresión: se conserva manuscrito; con toda probabilidad, primer tercio del siglo XVII (la autora fallece en 1646). Códice en que se inserta: [Archivo del Monasterio de la Concepción del Carmen de Valladolid Ms. 22]. Métrica: canción. Extensión: 322 (le faltan tres versos a una de las estancias). Lugar descrito: monasterio de San José de Batuecas (Salamanca). Persona del encomio indirecto: los anacoretas carmelitas que habitan el conjunto.
 25. ANÓNIMO. *A la Iglesia y Colegio de la Compañía que se está haciendo en Loyola a honra de San Ignacio*. Año de impresión: se conserva manuscrito ¿circa 1690? Códice en que se inserta: [BNE Ms. 3922]. Métrica: canción. Extensión: 121 versos. Lugar descrito: santuario de Loyola (Guipúzcoa). Persona del encomio indirecto: san Ignacio y la Compañía de Jesús.
 26. ANÓNIMO. *Fundación del orden de la cartuja*. Año de impresión: permanece manuscrito sin fecha. Códice: [BNE Ms. 3675]. Métrica: endecasílabos pareados. Extensión: 142. Lugar descrito: Gran Cartuja (Grande Chartreuse). Persona del encomio indirecto: san Bruno, san Hugo y la orden en general.
 27. ANÓNIMO, *A nuestra Señora de los Huertos*. Año de impresión: permanece manuscrito sin fecha. Códice en que se inserta: [BNE 3736]. Métrica: canción. Extensión: 97 versos. Lugar descrito: monasterio de Nuestra Señora de los

Huertos (Sigüenza, a la sazón era una ermita). Persona o figura del encomio indirecto: la Virgen.

El catálogo, según puede comprobarse, deja de lado por razones prácticas tanto las composiciones breves como aquellas descripciones poéticas de fábricas religiosas incluidas en obras de mayor aliento de otra tipología; por ejemplo, el motivo de las écfrasis de edificios reales o fingidos propio de la musa épica. En el primer caso, es justo recordar que enclaves como El Escorial gozaron de una inmensa fortuna entre los poetas con expresiones tan egregias como el soneto de Góngora «Sacros, altos, dorados capiteles» (1589). Por lo que compete a las écfrasis en epopeyas o poemas de similar tenor, uno de los casos más llamativos en el panorama español es el de una obra fragmentariamente conservada: *La Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba. De los pasajes supervivientes, el canto I dedica la mayor parte de sus energías a trazar una descripción de Aranjuez, mientras que el XXIV, XXV, XXVI y XXVII se articulan, en gran medida, como pinturas en octavas del monasterio impulsado por Felipe II, tanto del exterior como del interior y otros aspectos ligados a su construcción. Además, los retablos laurentinos coinciden en algunas imágenes con las ofrecidas en el primer poema de la lista: las anónimas *Coplas en loor* de El Escorial.

Dentro del elenco, existen a su vez casos problemáticos o, cuando menos, cuya incorporación precisa de una pequeña justificación. Cito algunos de estos ejemplos: 1) el también anónimo romance de 1613 en el que una mitad de la descripción cae del lado de El Pardo y la otra, propiamente, de un convento capuchino; 2) las ermitas aledañas a la quinta de Santa Cruz, ya que el edificio que aglutina el grueso de la descripción, si bien es la residencia de un obispo, no es una fábrica religiosa; 3) el texto de Antonio de Zamora sobre el Escorial por su estilo jocosero. Otro de los poemas, el de la Grande Chartreuse, tiene la peculiaridad de abordar un enclave situado en Francia. Hay que tener siempre en cuenta, por lo demás, que algunos de estos textos se aproximan enormemente a otras modalidades literarias de la misma familia. Sin ir más lejos, obras muy extensas y divididas en cantos que detallan con todo pormenor la fundación mítica de un cenobio —como es el caso del *Poema heroico. Historia del origen, antigüedad, e invención de Nuestra Señora de Montserrat y descripción de su sagrada montaña y eremitorio* (1690) de fray Francisco de Ortega— lindan con la epopeya (Blanco, 2024). No es necesario subrayar aquí que se trata de una problemática transversal a casi todos los géneros de la época. Las excepciones abundarán en cualquier norma o canon que pretendamos establecer.

Por lo demás, como cierre de esta sección, nos parece necesario insistir en la provisionalidad de la propuesta. Dado que son textos por lo general ‘raros y curiosos’ —no en vano ha sido fundamental para su exhumación la consulta de bibliografías como la homónima de Gallardo—, lo más probable es que las futu-

ras indagaciones tanto en cartapacios poéticos de varia lección como en fondos eclesiásticos ayuden a sacar a la luz nuevos ejemplos de este subgénero.

3. ALGUNAS CLAVES DE TIPO RELIGIOSO: POSIBLES SUBCATEGORÍAS

El corpus de veintisiete composiciones que acabamos de delinear se presta a todo tipo de clasificaciones: métricas, estilísticas, cronológicas, temáticas... Una de las más fructíferas, puesto que se trata de composiciones fuertemente incardinadas en la realidad histórica, acaso sea aquella que permite organizarlas según el tipo de vida religiosa que acogían tales espacios sacros. De ese modo, cabría plantear una distinción inicial entre clero regular y secular y, dentro de cada grupo, en órdenes religiosos para el primero y en otras tipologías de tipo organizativo o arquitectónico para el segundo. A tenor de todo lo expuesto, puede esbozarse la siguiente clasificación:

CLERO REGULAR (17)

- JERÓNIMOS (4): Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (2), monasterio de San Jerónimo de Guisando (1), Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (1).
- CARMELITAS DESCALZOS (3): convento de Santa Cruz de Buçaco (1), monasterio de San José y Santa Teresa (1), monasterio de San José de Batuecas (1).
- CARTUJOS (4): cartuja Aula Dei (1), cartuja de Porta Coeli (1), Grande Chartreuse (2).
- CISTERCIENSE (1): monasterio de Nuestra Señora de la Oliva (1).
- FRANCISCANOS (1): monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles (1).
- BENEDICTINOS (3): monasterio de Santa María de Montserrat (2), monasterio de Santo Toribio de Liébana (1).
- JESUITAS (1): santuario de Loyola (1).
- CAPUCHINOS (1): convento de los Padres Capuchinos o convento de Nuestra Señora de los Ángeles (1).

CLERO SECULAR (9)

- SANTUARIOS MARIANOS NO LIGADOS A ORDENES (2): santuario de Nuestra Señora de Codés (1), santuario de Nuestra Señora de la Cabeza Motril (1).
- ERMITAS (4 conjuntos no pertenecientes a un convento): las que circundaban la quinta de Santa Cruz (1), San Antonio en El Buen Retiro (1), Nuestra Señora de la Esperanza (1), Nuestra Señora de los Huertos (1).
- CATEDRALES (3): catedral de Nuestra Señora de la Encarnación de Málaga (1), La Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Santa María de la Sede y de la Asunción de Sevilla (2).

A simple vista puede percibirse la preeminencia de las propiedades del clero regular frente al secular (17/9), con una presencia particularmente escasa de catedrales (tan solo aparecen las de Sevilla y Málaga), si bien no cabe descartar que sucesivas pesquisas en los archivos diocesanos arrojen otras manifestaciones de esa tipología catedralicia. En cuanto al clero regular, las principales órdenes cuentan con representación sin que ninguna opaque al resto, quizá con la ausencia llamativa de la Orden de Predicadores. Tanto jerónimos, cartujos como carmelitas cuentan con tres fábricas cada uno, mientras que otros como los benedictinos solo con dos.

En algunos casos, las características de la orden pueden influir en los contenidos cantados en el poema. Por ejemplo, en las *Soledades de Buçaco* Ferreira de la Cerda se ocupa de un tipo de complejo propio del Carmelo reformado (los desiertos, que incluían un monasterio y ermitas aledañas)² y además pone el acento en aspectos que considera característicos de la orden como el gusto por la lectura («que a los hijos de Theresa / tanto los libros aplacen», vv. 957-958), o se sirve de unos versos de la *Llama de amor viva* de san Juan de la Cruz para festejar la Eucaristía (vv. 1573-1576): «El alma entonces se abrasa / en llama de amor intenso, / que tiernamente la hiere / en su más profundo centro» (Ferreira de la Cerda, 1624: 32v y 52v).

Habría que señalar, por otro lado, que se combinan los elogios de templos con algunos siglos a sus espaldas (Nuestra Señora de la Oliva, Nuestra Señora de Codés, Montserrat...) con algunos de reciente creación, cercana en muchos casos a la escritura de las obras (El Escorial, catedral de Málaga, convento capuchino en El Pardo, convento de Santa Cruz...). No siempre están, por ello, ligados a la fundación de los enclaves, si bien lo más habitual es que en ellos resuene el eco de algún hecho arquitectónico o acontecimiento histórico reciente. La consideración de este conjunto como poesía de circunstancias no carece de problemas. Del mismo modo, la cuestión encomiástica requiere en cada caso de un enjuiciamiento particular, ya que el tono celebrativo que siempre está presente se puede modular —a diferencia de lo que ocurre con la écfrasis de una quinta de recreo— de maneras muy distintas: cabe la posibilidad de que se centre en la orden religiosa, en un prelado ilustre, en el rey o algún aristócrata que haya tenido relación con el templo, en la propia villa, etc.

² A la misma tipología pertenece el monasterio de San José de Batuecas, cantado por Cecilia de Nacimiento.

4. ASPECTOS ESTRUCTURALES Y RETÓRICOS

Los textos de este primer catálogo constituyen un buen ejemplo de la *varietas* de que gozaba el género literario en la Edad de Oro, tanto en lo concerniente a la extensión como al uso de diferentes estrofas o a las tendencias elocutivas (estilo culto, ornato). Sobre el primer punto baste apuntar que el catálogo incluye desde alguna muestra muy breve como los treinta y seis versos del romance *A la cartuja de Nuestra Señora de Portaceli* hasta los más de tres mil de las octavas de fray Ortega sobre Monserrat, con varios ejemplos que sobrepasan sin problemas el millar de renglones. Métricamente, se pueden distinguir composiciones en octavas (5), romances (5), silvas (4), canciones (6), romances heroicos (3), endecasílabos pareados (3) y sextinas narrativas (1).

La abundancia de octavas, en primer lugar, no puede causar sorpresa: la *ottava rima* se había erigido en el metro por excelencia del género heroico desde el Quinientos, ya se tratara de la epopeya, el panegírico o el epilio. En los casos, en los que los poemas se decantan del lado de la épica, resulta fácil de explicar su uso. El romance, por su parte, fue una estrofa que durante el siglo XVII acogió todo tipo de manifestaciones por su popularidad y fácil cultivo. Los tres romances heroicos son, no por casualidad, de la segunda mitad de la centuria, cronología a partir de la cual empiezan a multiplicarse estas combinaciones rítmicas al lado de formas parejas como los pareados endecasílabos. De hecho, es justo a finales de la década de los sesenta cuando Caramuel en su *Primus Calamus* se ve obligado a justificar la posibilidad de las asonancias en el arte mayor tomando como autoridad la *Astrea Sáfica* de Pellicer: «assonantiam ad versus decametros multi viri eruditi transtulerunt, quorum curiosa carmina in orbe literario laudantur» (1668: 137).

Dejando a un lado las canciones, que en todo caso resultan sorprendentes por su extensión (en particular, en el poema dividido en cantos sobre la catedral de Málaga), la silva merece algunas líneas. Como es bien sabido, la silva de gran aliento es invención de Góngora en las *Soledades* y, en un porcentaje más que considerable, los autores que siguieron esta senda métrica testimonian huellas de su magisterio (Egido, 1989; *La silva* 1991). De hecho, que tres de ellas (Nuestra Señora de la Oliva, Aula Dei y Nuestra Señora de Codés) se impriman entre 1634 y 1642 (la otra es de la década de los sesenta) no parece ser un mero azar, pues son justo los años en los que, tras la muerte de don Luis en 1627, salen a la palestra las primeras ediciones de sus poesías así como los comentarios de Salcedo y Pellicer. Además, la cantidad de versos de las cuatro (1135, 1582, 911, 825) resulta parangonable a una de las partes de la obra maestra Góngora.

En cuanto a la elocución, el aspecto más importante del que conviene dar cuenta es la presencia de ecos estilísticos gongorinos en varios de estos poemas. De manera clara, se evidencia en las cuatro silvas citadas (especialmente en las

tres primeras y de manera más velada en la última), pero también en el conjunto de la quinta de Santa Cruz de Faria y Soussa y, sobre todo, en la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril* de Francisco Trillo y Figueroa, que imita constantemente pasajes del *Polifemo* y de las *Soledades* (Fadón Duarte, 2022). En menor medida, puede rastrearse huellas del estilo culto en composiciones como la *Descripción métrica de la elevada admirable Montaña de los Ángeles y maravillosa situación del Convento Sta. María de los Ángeles* de Fernando Pedrique del Monte.

5. LA TÓPICA EN LA POESÍA DESCRIPTIVA DE FÁBRICAS RELIGIOSAS

A la hora de perfilar los rasgos que definen cualquier familia de textos, conviene evidenciar no solo las coincidencias formales (tal como la fórmula cristalizada en los títulos: *Descripción de...*), sino también cuáles fueron los motivos recurrentes en la misma, dado que ello permite valorar hasta cierto punto si los cultores de esta escritura descriptivo-laudatoria podían tener algún tipo de conciencia en torno al género literario. Si fijamos la vista, por ejemplo, en el epitalamio advertimos cómo allí se dan cita habitualmente himeneos, antorchas, coros alternos de garzones y zagalas, lluvias florales, novios encendidos y muchachas verecundas. De modo similar conviene indagar ahora en la posible articulación tópica de una red de elementos reiterados en los poemas descriptivos de espacios sacros.

Un examen detallado del corpus no parece arrojar resultados tan clarificadores como en otras modalidades (para lo cual, sin duda, es importante tener en cuenta la ausencia de una codificación retórica del mismo en la época o en siglos anteriores). En primer lugar, es preciso señalar que varios elementos los comparten con sus pares sobre residencias reales y nobiliarias e incluso con otros géneros epidícticos. Me refiero, por ejemplo, al armazón retórico consistente en comenzar con una topografía seguida por los exteriores del entorno y, finalmente, una aproximación al edificio. También habría que situar aquí la importancia que, casi siempre, adquiere la naturaleza en toda la literatura encomiástico-descriptiva del Barroco —con una mayor tendencia a los jardines en los poemas sobre villas frente a un dominio del paisaje natural en los de edificaciones religiosas— normalmente modulada a través de una técnica muy cara a la retórica de la época: los catálogos; sobre todo florales, pero también de árboles, frutas e incluso animales.

Se trata de un *ars* que, al dictado del genio o el gusto personal, había sido explotado con brillo tanto por Lope, aficionado a las interminables listas de múltiples especies, como por Góngora, quien privilegiaba en las *Soledades* catálogos de todo tipo (regalos para las nupcias, peces capturados, aves cetreras...).

De la citada lista, diez poemas se sirven con claridad de este recurso; más concretamente los que abordan los siguientes espacios sacros: la catedral de Málaga, el convento carmelita de Santa Cruz en Buçaco, el monasterio cisterciense de Nuestra Señora de la Oliva, el desierto y monasterio de San José de Batuecas, la cartuja Aula Dei, el santuario de Nuestra Señora de Codés, la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza, el monasterio de San Jerónimo de Guisando, el monasterio de Santa María de los Ángeles o lo que a la sazón era la ermita de Nuestra Señora de los Huertos.

El más original de entre los textos traídos a colación es el de la seo malacitana, pues allí el catálogo floral, de más de cuarenta especies, no es reflejo de ninguna realidad botánica sino, al parecer, de las filigranas vegetales que adornaban unas columnas. En otros casos, no se localiza específicamente esta herramienta retórica, pero se pondera igualmente el esplendor natural como pueda ser el feraz paisaje motrileño en el romance heroico de Francisco Trillo y Figueroa: «A Flora contribuyen sus collados / desde la frente a la florida espalda, / de aromáticas luces mucho cielo / recostado en los senos de sus faldas» (Trillo y Figueroa, 1662: f. 3r.). Finalmente, se dan algunos casos en los que, por la ubicación urbana del templo, este componente queda relegado (la naturaleza está ausente, verbigracia, en la pareja de composiciones dedicadas a la catedral hispalense).

En relación con el protagonismo de algunos elementos naturales, nos encontramos con que en varios casos los aspectos artísticos o estéticos de la propia construcción no son tan importantes como en la poesía sobre villas de recreo, donde no resultan extrañas las exaltaciones de piezas de coleccionismo o menuencias ornamentales de toda factura. En general, por muy hermosa que pueda ser la máquina y su ornato, lo principal es siempre su finalidad piadosa, las verdades de la fe que todo ello encarna o la modélica vida de los clérigos que la habitan. Tal aproximación, de cualquier modo, no es ajena al pensamiento cristiano de siempre. A propósito de las Sagradas Escrituras —si bien podría aplicarse a cualquier otra creación del hombre—, Kempis recordaba en su *Imitación de Cristo*: «se debe buscar la verdad y no la elocuencia» (2017: 48), lo que no es sino un modo de subrayar la primacía de la substancia frente a los accidentes bajo los que se presenta ante nuestros ojos. Más recientemente, el escritor Jiménez Lozano lo resumía con un verso también consagrado a una cartuja que encaja como anillo al dedo a la cosmovisión de muchos de estos opúsculos descriptivos «La necesaria hermosura solamente» (2013: 13).

En la *Pintura* de la catedral de Málaga, por ejemplo, la recreación verbal de una serie de tallas religiosas deja de lado cualquier atisbo de comentario artístico o técnico para aprovechar los temas representados como pretexto que haga oportuno recordar una historia sacra, si bien al referirse a unos lienzos de Palma el Joven se esbozan mínimamente algunos lugares comunes de la éfrasis como que los santos parecían realmente vivos en las obras. El romance anónimo sobre

El Pardo y el convento capuchino, a su vez, contraponen la riqueza del palacio real con la pobreza del templo, ejemplo de la vida humilde a la que ha de aspirar todo cristiano (vv. 209-212): «Han hecho de juncos ramos / un humilde monasterio / tan devoto como pobre / con ser pobre por extremo» (1613: 86v.). Desde otro punto de vista, Albornoza canta cómo en el monasterio cisterciense de la Oliva «mostró la arquitectura cuando supo / de griegos y romanos», pero sin olvidar que «nada de esto iguala / a la suma virtud, al raro ejemplo / destos anacoretas celestiales» (1634: s.f.). Por su parte, la Gran Chartreuse en los versos de Tomás Andrés Cebrián queda reducida a un «alcázar sin arte» (*Aula de Dios*, 1637: 124).

Finalmente, cabría notar que a mayor proximidad entre las tipologías edilicias y religiosas reflejadas en una serie de obras más puntos en común tendrán sus éfrasis. De este modo, en algunos de los poemas sobre enclaves relacionados con santuarios marianos (como el de Nuestra Señora de Codés, el de Nuestra Señora de la Cabeza o, incluso, el convento de Santa María de los Ángeles) se emplea la analogía de la virgen en el templo como una perla en la concha, incidiendo en esa idea relacionada con lo anterior y característica de toda la tradición cristiana de que lo interno predomina sobre lo externo (Fadón Duarte, 2022, 59-60). El concepto en el poema heroico sobre Montserrat de fray Francisco de Ortega (c. 1690), en cambio, se aplica al cenobio dentro del territorio catalán: «aquí pues yace, para su firmeza / este monte de gigantes; / siendo, para adorarla y defenderla, / Cataluña la concha de esta perla» ([1690]: 2).

6. HACIA UNAS CONCLUSIONES PARCIALES

Las páginas anteriores pretenden contribuir a la recuperación de un cauce olvidado de la lírica del siglo xvii, una modalidad encomiástico-descriptiva que, hasta la fecha, no se había identificado como un posible género literario. Por otro lado aspiramos a ofrecer un boceto inicial, una hoja de ruta que permita abordar su tratamiento sistemático. Tal como se ha intentado subrayar, los poemas descriptivos dedicados a espacios sacros se incardinan en un marco bien identificable, que se remonta hasta el dechado de los versos de Estacio o hasta las composiciones de Paulino de Nola, Paulo Silenciario, Antonio Bruni y otros autores, con los que guardan algunos paralelos.

El primer catálogo de composiciones localizadas hasta la fecha se acompaña, necesariamente, de una serie de consideraciones acerca de la delimitación del corpus y la problemática que conlleva el rastreo de tales textos. La propuesta de abordar el conjunto a través de una triple perspectiva de análisis puede servir para ahondar en el conocimiento del género a través de futuros asedios críticos, que deberían atender a la dispar tipología de las fábricas religiosas; a la reite-

ración de algunos aspectos formales; a la consolidación de una red de lugares comunes propios del género. Los primeros resultados de esta nueva «cartografía» permiten entrever una gran variedad y riqueza, tanto en lo referente a las formas y enclaves de la vida religiosa como a los usos métricos y estilísticos. Con todo, es posible intuir ciertas líneas maestras que cruzan varios de estos textos y permiten, en ocasiones, plantear algunas subclasificaciones dentro del catálogo. Recordando uno de los principales ejemplos, resulta de interés que, al igual que sucede con la poesía de villas y jardines, los catálogos florales abundan en muchos de estos poemas, orientándose normalmente a la celebración del paisaje que circunda el entorno sacro loado.

Por todo ello, podría concluirse que la poesía descriptiva de fábricas religiosas constituye una modalidad relevante en el Barroco hispano, un subgrupo de especial interés dentro del amplio conjunto de las écfrasis de jardines monumentales y edificios suntuosos. Son muchas, no obstante, las tareas pendientes. Ante todo, sería deseable que a través de futuros asedios se logre exhumar nuevas composiciones. Resulta necesario además profundizar en el conocimiento de todos y cada uno de tales escritos —ediciones incluidas—. La perspectiva comparatista tendrá también mucho que decir al respecto, mediante el cotejo del perfil propio del catolicismo hispánico frente a la tradición poética italiana o, desde otro ángulo, el atendible contraste con la modalidad profana de la poesía encomiástico descriptiva dedicada a exaltar palacios y residencias señoriales. En suma, *ars longa, vita brevis*.

XI. «APACIBLE TEATRO»: EL PALACIO DE HERSHOLME EN LAS *SELVAS DÁNICAS* DEL CONDE DE REBOLLEDO*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Las *Selvas dánicas* (1655) del conde de Rebolledo verdaderamente hacen honor a su nombre: se trata de una silva poética en dos partes, se escribe durante un retiro campestre en un palacio real y posee un doble tema histórico-arquitectónico que conecta directamente con Dinamarca tanto en tiempo como en espacio. Y, aunque en un primer vistazo pueda parecer que no, es un poema con mucho interés que va sumando apostillas críticas: así, se ha comentado como ejemplo de reescritura *cum laude* de Góngora (Ponce Cárdenas, 2013; 181-188; Fadón, 2021), prueba de una nueva poética marcada por las tensiones de un giro paradigmático (Ruiz Pérez, 2014b), una propuesta historiográfica a la zaga de Saxo Gramático (Kluge, 2016 y 2017) y un texto neogótico con valor diplomático (Sáez, 2015 y 2019: 230-240), pero que conviene explicar igualmente como una muestra de poesía de palacios y jardines (*de villa*), una variedad artística (o ecfrástica) de la época que —se verá— tiene un poco de todo.

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM III: La institución del Siglo de Oro: procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)* (PID2022-136995NBI00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España) coordinado por Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco la ayuda danesa de mi cara colega Sara Culeddu (Università Ca' Foscari Venezia) y los consejos de Cipriano López Lorenzo (Université de Neuchâtel).

Para decir toda la verdad, advierto que estas reflexiones poético-arquitectónicas son en realidad una ampliación de algunas estupendas calas precedentes (señaladamente de Ruiz Pérez, 2014b; y Fadón, 2021) que ya adelantan algunas cuestiones: luego de una presentación veloz de los claroscuros de la embajada nórdica de Rebolledo, se comentan otros cinco poemas palaciegos a modo de marco y finalmente se examina la dimensión artística (entre arquitectura, jardinería y pintura) de la segunda selva dánica.

IN TENEBRAS: UN REFUGIO EN EL EXILIO

La misión de Rebolledo en el norte de Europa (plenipotenciario en Dinamarca, 1648-1659, que se alarga hasta 1661) no fue un camino de rosas, ni mucho menos: nada que ver con las embajadas de relumbrón de algunos nobles de campanillas, ni con las misiones fascinantes y peligrosas —con tanto de mujeres seductoras como de burbujitas— de James Bond y compañía. Muy al contrario, Rebolledo se siente abandonado en una suerte de exilio y se lamenta una y otra vez de sus penurias, que resumo a la carrera: dificultades económicas con los problemas de representación anejos, enfrentamiento con embajadores rivales, contratiempos con los documentos oficiales (cartas de creencia), zancadillas de los colegas y más, todo ello en un contexto al rojo vivo marcado por las negociaciones a varias bandas en medio de la Guerra de los Treinta Años y otros conflictos europeos, tal y como explica Corredera Nilsson (2009, 2011, 2016 y 2021)¹. Así las cosas, Rebolledo se configura como un diplomático-poeta en la periferia (Martín Puya, 2014) o quizá mejor en el centro del margen, porque tampoco todo fueron desgracias².

Ya se sabe que no hay mal que por bien no venga y Rebolledo ciertamente supo sacarle partido a esta situación marginal: se relaciona con la reina Cristina de Suecia (González Cañal, 1986), se acerca a lecturas novedosas de todo pelo (Prot, 2013) y entabla colaboraciones con la flor y nata de Europa (Sáez, 2015), al tiempo que escribe toda su obra dentro de una trayectoria virgiliana (de las obrecillas «ociosas» a las *Rimas sacras*, 1660) organizada según una cuidada estrategia de *self-fashioning* que gana puntos con la publicación en sedes muy prestigiosas (con la Officina Plantiniana al frente) y remata con la preparación de unas obras completas como Dios manda (Ruiz Pérez, 2018).

Y, desde un punto de vista personal —llegando ya al centro de la cosa—, Rebolledo forja una relación de cercanía y hasta de amistad con la reina Sofía

¹ Para muchos otros detalles al respecto, véanse Sáez (2024) y González Cañal (2010) para su biografía.

² Sobre el concepto de diplomático-escritor, véase Rossiter (2018).

Amalia de Dinamarca y Noruega (esposa de Frederik III), que le hace un regalo de los buenos: en 1654 le cede el palacio de Hershølm (Hirschholm o Hørs-holm, residencia de verano de la casa real danesa, hoy perdida, al norte de Copenhague) durante un año para que descansara³. No está nada mal como favor, aunque quizá también hubiera algún encargo por detrás, ya que Rebolledo se dedica a escribir con ganas: durante esta estancia entre palatina y retirada Rebolledo compone de una tacada las *Selvas dánicas*, la *Selva sagrada* (1656, con la traducción de los salmos), *La constancia victoriosa* (con el *Job*) y *Los trenos* (1655, al alimón) según confiesa en un soneto (n.º 219) que comentaré dentro de un momento y publica el cuarteto inmediatamente. Como bien nacido, a modo de homenaje y pago simbólico Rebolledo dedica a su benefactora las *Selvas dánicas* y, más adelante, la reedición de los *Ocios* dentro de sus *opera omnia* (1660), y en ambos casos incluye un grabado de la reina con un jardín en segundo plano (imágenes 1-2) que apunta directamente a la estancia palatina (Cárdenas Luna y Ruiz Pérez, 2018: 79-80):



Imagen 1.
Rebolledo, *Selvas dánicas*, 1655, retrato de la reina.



Imagen 2.
Rebolledo, *Ocios*, 1660, retrato de la reina.

Antes de entrar en materia con el poema dánico, conviene echar un vistazo a otros cinco poemas palaciegos que descubren ciertos detalles sobre la estancia de Rebolledo y valen como pequeños complementos de la silva: para empezar, su de-

³ La primera prueba es una carta fechada en julio de 1614 (Gigas, 1883: 201).

dicación a la escritura, algunos de sus contactos y especialmente la consideración del retiro palatino como una suerte de Arcadia donde se permite hasta un tono jocoso inicial que desgraciadamente se tuerce hacia el desengaño más absoluto.

Así lo prueba el romance burlesco «Estando el autor en Hersolme, pasó el padre Miguel de la Fuente con el padre Godofrido Franken [Gottfried Franken] de Copenhaven, donde eran sus huéspedes, a embarcarse en el Señor, sin llegar a despedirse de él» (*Ocios*, n.º 195), en el que —luego de burlarse de que el primero vaya a evangelizar «negros»— presenta un retrato chistoso de la vida retirada en el palacio y de sus ocupaciones⁴:

Aquí de Hersolme nosotros,
abstinentes ermitaños,
en las aras de su dueño
afectos sacrificamos,
y en el de Arcadia vivimos,
de Lope o de Sanazaro,
que entre rosas y conceptos
no comen en todo el año.

Son dormir, rezar, leer,
ejercicios cotidianos,
lo más del tiempo dormimos
y lo menos de él rezamos.
[...]

Yo, del libro de los reyes
címbricos o dinamarcos
con el último *laus Deo*,
gracias a Dios, he topado.

Ese borrador te envió:
después de catequizarlo,
pide al padre Godofrido
que le enseñe a hacer milagros,
que yo no convertiré,
según soy de desgraciado
en todo cuanto procuro,
sino en moros los cristianos.
(vv. 13-24 y 45-56)

Amén de otro guiño suelto a las aguas («cristales») «en que se miran / los edificios de Hersolme» como «acreditados padrones» frente a «la inconstancia del tiempo» («Respondiendo al doctor Daniel de Prado, médico de Hamburgo, en ocasión que estaba allá la serenísima reina Cristina de Suecia, alojada en casa de Abraham

⁴ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación. Más adelante añadido la numeración de las *Silvas dánicas*.

Texeira», n.º 197, vv. 49-52) que recuerdan al Ovidio del destierro (*Tristes y Pónticas*), en otro soneto «habla con aquella soledad y con sus libros» (n.º 224):

Amada soledad, testigos mudos
de la tranquilidad de mis cuidados,
en estos climas de rigor armados,
de todo afecto de ambición desnudos;
pues de la libertad son ciegos nudos
las lucidas lisonjas de los hados,
en mi favor los juzgo declarados
cuando se representan más sañudos.
De vuestras persuaciones instruido
que no tienen los prósperos sucesos
en la felicidad parte ninguna,
desestimando todos sus excesos,
a la moderación sola le pido
cuanto suelo pedirle a la Fortuna.

El poemita se presenta como elogio de la vida mediana, pero el cierre anticipa el principio del fin: la petición desengañada y prudente muestra que la Arcadia se tambalea, seguramente porque se veía la vuelta a la realidad luego de este paréntesis bucólico.

Efectivamente, en un romance algo posterior Rebolledo muestra todo su desencanto y anuncia su adiós poético («Estando retirado en Hersolme y resuelto a no escribir más», n.º 202): nuevamente frente a las aguas del estrecho de Sund («Sonte», que separan Copenhague de Suecia), con «desacordado instrumento» (v. 8) traza un repaso de su *curriculum* creativo desde una perspectiva totalmente desengañada (vv. 9-32) y se lamenta de su condición («extraño de la fortuna», siente «el olvido / o de la patria el destierro», etc., vv. 33-60), para rematar con la aceptación estoica del «sufrimiento» a imitación de las «selvas» que habita y se preparan para «el triunfo del verano» (vv. 61-80).

Por si fuera poco, se despide de verdad en el soneto «Volviendo el autor a Copenhaven de Hersolme donde estuvo un año, en que escribió las *Selvas dánicas*, los *Salmos*, el *Job* y *Los trenos*» (n.º 219):

Selvas, pues de vosotras me destierra
la dura enemistad de la Fortuna,
a quien es mi quietud tan importuna
que no halla paz sin procurarme guerra,
y en la corte en su número me encierra
sin esperanza o pretensión alguna,
no pidamos constancias a la luna
ni vagos movimientos a la tierra.

En vuestros troncos defended incultos
 las que, al partirme de mi afecto, en prendas
 esculpidas dejé ciertas verdades,
 en tanto que en los áulicos tumultos
 y estruendos de causídicas contiendas
 vivo yo como en vuestras soledades.

En breve, Rebolledo se duele de su condena —o regreso— al destierro de la corte, en una variación del tópico menosprecio que, junto al lamento por la «enemistad de la Fortuna» y las verdaderas soledades palatinas, recicla un par de motivos bucólicos: una significativa apelación directa a la naturaleza como refugio de paz, que se completa con la imagen de los textos (en referencia a las *Selvas dánicas*, la *Selva sagrada*, *La constancia victoriosa* y *Los trenos*) como «prendas / esculpidas» en los «troncos» (vv. 9-10), de acuerdo con la tradición pastoril de la escritura en el árbol (Devoto, 1988). En plata: frente al verdadero infierno cortesano, Rebolledo busca inscribir su nombre en la memoria de la fama mediante su obra.

En resumidas cuentas, Rebolledo considera el real palacio danés como un remanso de paz frente a los conflictos cortesanos que ha estimulado con fuerza su creación, por lo que —a diferencia de muchos lugares de descanso— la posible vuelta inmediata a la ciudad es un mal antes que un bien: la salida de un pequeño paraíso en la tierra.

UN PALACIO POÉTICO: LA SEGUNDA DE LAS *SELVAS DÁNICAS*

En medio de este feliz retiro Rebolledo compone las *Selvas dánicas*, que tienen de entrada un fuerte carácter circunstancial de agradecimiento y reflexión moral sobre el presente del poeta: de hecho, dentro de la carrera de Rebolledo las *Selvas dánicas* parecen marcar un giro —o un movimiento de transición— temático prestigioso (con las cosas de reyes) que luego prosigue con las calas religiosas (*La constancia victoriosa*, la *Selva sagrada* y el *Idilio sacro*), al tiempo que confirman la vuelta poética (con la consolidación del género silva) e ideológica (didactismo) abierto por la *Selva militar y política* (1652) (Ruiz Pérez, 2014a).

Por si acaso, recuerdo de pasada las dos partes de las *Selvas dánicas*: la primera («L'Aula») es una tirada encomiástico-histórica que repasa la genealogía de los reyes daneses hasta el presente, revela un buen manejo de la historiografía nórdica y descubre una intención ideológica (con el elogio del catolicismo *avant tout*) y quizá diplomático-política; a su vez, la segunda («Hersholme») que interesa en esta ocasión es una detallada descripción del palacio de verano nórdico con sus jardines y su colección de arte. De alguna manera, se ve que —entre

otras cosas— la mirada del poema se desplaza en un doble movimiento desde el pasado hacia el presente y desde el exterior hacia el interior: con un salto histórico se une a la contemplación y descripción del aquí y el ahora.

Así pues, esta segunda selva dánica es un buen ejemplo de la poesía *di villa* porque, por de pronto, se basa en una consideración arcádica del palacio veraniego y vale a un tiempo como documento (testimonio de un edificio perdido) y monumento (reflejo artístico en estilo culto) que sigue un patrón descriptivo y encomiástico bien conocido⁵: en breve, un peregrino trasunto de Rebolledo con pintas gongorinas se encuentra con «un venerable anciano» al que le refiere sus «tragedias» de amor y fortuna (vv. 1868 y 1898-1899), y le responde con una amplia autobiografía de cortesano desengañado que también parece tener algo de proyección autorial («de Europa soldado o peregrino», v. 2045), para acto seguido moverse hacia el palacio, del que contemplan —y describen como buenos mirones parlanchines— el edificio en su conjunto con sus jardines, una galería de pinturas, la puerta principal y otro gabinete artístico con varias salas, para terminar con una escena de descanso en el aposento del guía y un sueño reparador comentado en apostillas.

Según puede verse, la silva combina narración con ecos autobiográficos, reflexiones morales desengañadas y una amplia serie artística, que es la que interesa verdaderamente en esta ocasión y se presenta como «una miriade di brevi istantane» (Caruso, 1997: 287)⁶:

1. Presentación general del sitio del palacio de Hershholme (vv. 2309-2399) con atención a los edificios, los jardines y la fuente con estatuas.
2. Serie de pinturas mitológicas (vv. 2400-2930): caza del jabalí de Calidonia, Acteón y Diana, Orión y Diana, y el zodíaco con Faetón, Ícaro y Dédalo.
3. Minidescripción de la puerta a modo de gozne (vv. 2931-2938).
4. Salas y cuarto de verano con pinturas (vv. 2939-3668): 1) retratos de los reyes de Dania (sala primera) y 2) estados de Lüneburg y Brunswick y pinturas cortesanas de la familia (segunda), para seguir con 3) paisaje invernal con la reina cazando (primera pieza), 4) escenas cetreras (segunda), 5) batalla naval y caza de un ciervo por un grupo de villanos (tercera), 6) un mapa de los estados del reino (cuarta), y 7) retrato de

⁵ Para la poética *di villa* véanse Venturi (1982), Orozco Díaz (1989 [1943]), Caruso (1997) Fariello (1998), Blasco (2002), Rinaldi (2004), Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo (2018: 119-166), Fadón (2020: 12-52) y Sáez (2021), así como Posada (2017) y Ponce Cárdenas y Sánchez Jiménez (2021) para los jardines, Lawrence (2021) acerca de la arquitectura y Posada (2021) sobre la literatura artística en general.

⁶ Una primera identificación de estas secciones artísticas se encuentra en Fadón (2021: 174).

la reina en «rústico traje» (quinta y última), más 8) la galería de los Güelfos.

5. Librería plurilingüe y estatuas familiares (vv. 3669-3696).

Por de pronto, se aprecia la combinación de artes en juego: arquitectura y jardinería mano a mano, mucha pintura y algo de escultura y cartografía, en una suerte de *Wunderkammer* reflejado —y revivido— en perspectiva cenital trámite la poesía. Es claro que la parte del león está compuesta por el conjunto de descripciones efrásticas del poema que constituyen toda una tentación, en parte porque son obra de Karl Van Mander («de Dania docto Apeles», v. 2401), pero es materia de la que se ocupa Ponce Cárdenas (2013: 181-188 y en prensa a) con su maestría habitual. En compensación, me interesa ver con cierto detalle otros asuntos muy cercanos: las descripciones arquitectónicas y jardineras, más algunas cuestiones escultóricas y cartográficas que —lo advierto— me harán saltar a la parte del sueño y a unas reflexiones teatrales.

1. La segunda de las *Selvas dánicas* es un poema que cumple con las tres posibles declinaciones arquitectónicas como materia, metáfora e idea de construcción (Lawrence, 2021), ya que se centra en un palacio, se sigue una perspectiva espacial para la descripción de sus partes y se presenta como una suerte de monumento. De este modo, establece un diálogo entre literatura y arquitectura que conviene examinar siguiendo el ejemplo de Cacho Casal (2013: 149) y considerar la función poética de los conceptos arquitectónicos de la segunda selva danesa, así como la doble mimesis en acto: porque, más allá de la diferente forma de representación de uno y otro, en el poema las palabras arquitectónicas «are used to imitate a reality that had, at least in part, been moulded by them».

La clave está primeramente en el léxico, pero la sorpresa está en que hay muy poco vocabulario arquitectónico en el poema: el patio está formado «con dórico ornamento / colunas, arcos, friso, pavimento» (vv. 2370-2371), se menciona «la capaz escalera / de jaspes y de pórfidos diversos / alternativamente variada» (vv. 2804-2806), «la puerta» con esculturas de Atlante y Alcides (vv. 2931-2938) y las salas, cuartos y galerías con sus lados y partes, más la casita del anciano (con un «caracol bien retorcido, / si de mármol vestido», vv. 2698-2699), pero sin mayor detalle.

Y la única verdadera écfrasis palatina es bien breve, sobre un marco jardine-ro que le roba todo el protagonismo (véase *infra*):

Basis es y pirámide el palacio,
a que dio la moderna arquitectura
triangular figura,
equilátero espacio,

desestimando en parte
 los regulares límites del arte.
 Por pórticos de murta, cuyos arcos
 las cervices oprimen de gigantes,
 y la calle más ampl[i]a
 a sus puertas llegamos,
 de caoba labradas
 y memorias de bronce tachonadas;
 repetidas columnas
 de jaspe variado,
 pirámides que al aire se dilatan
 y en esferas rematan
 sostienen en el uno y otro lado;
 y las primeras letras
 de los nombres de «Amalia» y de «Sofía»
 en radiante escudo el arco cierran
 y los afectos tímidos destierran
 (vv. 2333-2353).

Hay poca, muy poca arquitectura y todavía menos tecnicismos: apenas el «dórico ornamento» se puede considerar uno de los vocablos propios (u «oscuros») de Vitrubio que Urrea explica como apéndice en su traducción (*De arquitectura*, 1582), en una demostración de un uso decorativo de la arquitectura en las *Selvas dánicas* que revela un interés mucho mayor por otras artes (con la pintura a la cabeza), cosa que puede explicarse por la condición mixta del sitio real⁷.

2. En cambio, hay mucho jardín: de hecho, esta segunda selva se abre con una descripción inicial del lugar («un ameno isleo», en el centro de «un cristalino lago» dentro de «la selva más pomposa» de Dinamarca, vv. 1-4 en desorden) a modo de marco geográfico general y la visita poética a Hershholme comienza con los jardines que rodean la residencia, que —como en todo palacio que se precie— dan la bienvenida al espectador. Puede resultar extraño, pero es un rasgo común de la poesía *di villa*: frente a la furia de la ciudad, el jardín se convierte en el «punto neuralgico della villa» (Venturi, 1982: 687) con diversos sentidos simbólicos posibles.

En buena sintonía con los poemas precedentes, es claro que Rebolledo diseña su jardín poético como un lugar ideal que funciona como puerta de separación entre el mundo y el palacio, con lo que a un tiempo vale como refugio de los problemas externos (tanto personales como políticos) y centro pintiparado para la vida contemplativa dedicada a la creación.

⁷ Quizá la enumeración dórica se pueda tener por un ejemplo de un manejo más estético y musical, más evocativo que referencial (Cacho Casal, 2013: 149 y 157).

Desde el principio el jardín se presenta como un *ars topiaria* (Posada, 2017): un arte efímero que consiste en el diseño de esculturas sobre arbustos y setos en una suerte de museo que es una síntesis de arte y naturaleza. Así se comenta en un pequeño apunte teórico:

Es círculo concéntrico del sitio,
 monte por lo sereno y lo luciente
 émulo del Olimpo,
 si bien en el tamaño diferente,
 artificiosamente
 de líneas paralelas,
 de pomposos cipreses dividido,
 cuyos verdes coluros
 de tres jardines son opuestos muros,
 donde naturaleza de ordinario
 y el arte se remedan
 con engaños sutiles,
 mezclando a los otubres los abriles
 sin que vencerse puedan
 en fragancia y colores
 las frutas y las flores,
 puesto que en la sazón tanto se excedan,
 ni a conocer se acierte
 si en primor y destreza
 el arte cede a la naturaleza,
 poniéndose de aquella o esta parte,
 o la naturaleza cede al arte
 (vv. 2309-2330).

Pero la armonía va más allá: la *descriptio* privilegia el punto de vista constructivo y la idea de construcción humana, por lo que el jardín danés se muestra como la unión perfecta de arquitectura, naturaleza y escritura, pues la parola crea la perspectiva ilusoria —y geométrica— del espacio. Así las cosas, acaso haya que leer entre líneas a Rebolledo porque su arquitectura jardinesca prueba que tras la aparente *concordia discors* está la victoria del artificio: en este sentido, las *Selvas dánicas* demuestran el dominio de la naturaleza por la magia artística (Venturi, 1982: 718 y 745-749).

Seguidamente se define el jardín como un «mudo teatro» (v. 2331) para el palacio comentado hace un periquete y al que se accede —como se decía— a través de un camino formado por «pórticos de murta» (v. 2339)⁸. Tampoco, sin

⁸ Previamente se pinta la residencia del anciano como un lugar con «bóvedas frondosas, / de que son estos árboles columnas / que nos forman capillas no indecentes» (vv. 2812-2814).

embargo, hay un gran trabajo de «exploit linguistico» (Venturi, 1982: 691): las plantas citadas son pocas y comunes (cipreses, frutas y flores, murtas, jazmín, clavel), lo que prueba el tratamiento ligero (o superficial) de la jardinería, que vale más como clave evocativa y acaso estructural que otra cosa.

En el centro del patio interno se encuentra la écfrasis de la fuente adornada con estatuas, un motivo frecuente de esta modalidad descriptivo-encomiástica (Venturi, 1982: 728-731; Fadón, 2020: 33-41):

En medio de él retrata
la de Hipocrene caudalosa fuente
que el Pegaso desata
de un peñasco eminente,
de Apolo coronado
y el coro de las Musas circundado:
bebiendo a cada una está[n] influencias
si no alientos divinos,
semillas de las ciencias
y estilos dulcemente levantados
algunos de los griegos y latinos
poetas celebrados,
en cisnes convertidos,
de docta mano a mármol reducidos
(vv. 2372-2385).

Esta imagen con tanto adorno mitológico y una serie de estatuas —que explico en breve— conforma un buen ejemplo de control de la naturaleza por el arte que vale para el deleite sensorial y la exaltación del poder, al tiempo que por la imagería parnasiana y el motivo autorial (un canon de poetas grecolatinos) apunta a la inspiración poética y al retiro creativo de Rebolledo, en lo que puede tenerse por un pequeño guiño autorial y metapoético.

3. Este último pasaje sobre la fuente palaciega permite pasar por un momento al arte de la escultura, primo hermano de la pintura pero siempre en liza por el *paragone* (Rubio Áñez y Sáez, 2017). Pues bien, en la segunda de las *Selvas dánicas* se presentan dos conjuntos estatuarios: un grupo de *viris illustribus* clásicos (de Homero a Estacio) que constituye un monumento de fama («los nombres en los picos esculpidos / vivirán de los siglos defendidos», vv. 2392-2393) en la introducción, más luego —en una disposición circular casi perfecta— una pequeña galería de «hermosas efigies» con los príncipes daneses (vv. 3677-3688, que muestra a Cristiano, Ana-Sofía, Amalia Federica, Guillelma-Ernestina, Federico y Jorge, a falta de Ulrica-Eleonora y Dorotea que son posteriores al poema).

Tampoco se dice mucho sobre las estatuas más allá del valor como *exegi monumentum* de la primera colección, pero parece que la jerarquía artística también tiene un valor en el poema, ya que la pintura parece reservarse para el retrato de los reyes, mientras que sus hijos se muestran en escultura.

4. La cartografía del poema en verdad se presenta en la éfrasis de la cuarta sala veraniega con la descripción «como en mapa» de los territorios de la monarquía danesa (vv. 3541-3586) y en el sueño del peregrino, que pasa en un vuelo —con perspectiva cenital— a la presentación de diversos territorios del norte (vv. 3736-4008)⁹. Y lo hace tan bien que varias de sus descripciones escandinavas (Groenlandia, Spitzberga, Nueva Zembla e Islandia por dos veces) se incluyen en la versión española del *Atlas maior* (1659) de Johannes Blaeu (Sáez, 2015), tal y como puede verse en las imágenes siguientes (3-4):

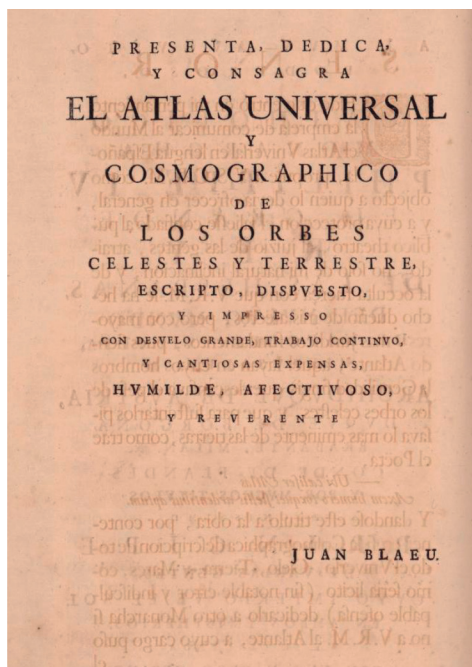


Imagen 3. Blaeu, *Atlas maior*, portada.



Imagen 4. Blaeu, *Atlas maior*, p. 37.

Seguramente se trate de un camino de ida y vuelta por el que Rebolledo se apoya en los mapas de Blaeu y luego este retoma —gracias a la mediación de Miguel de Barrios— los pasajes cartográficos para su versión española: es una

⁹ Sobre esta óptica en Góngora, véase Blanco (2012: 265-274).

reinterpretación de las *Selvas dánicas* como poesía científica que demuestra la participación de Rebolledo en la circulación de saberes en Europa, así como su buen conocimiento y manejo de la cartografía que se traduce en la potencia descriptiva de estos dos pasajes panorámicos.

Quizá me haya ido algo lejos, pero los poemas *di villa* son mixtos y variados por definición y en buena ley las *Selvas dánicas* tienen un poco de todo, pero se notan igualmente dos ausencias llamativas: amén del nombre repetido aquí y allá, no se incluye «la biografía idealizzata» de la reina danesa (Caruso, 1997: 278) que, sin embargo, se encuentra entre líneas como dedicataria del poema; asimismo, dentro de la galería artística casi omnicomprendiva de la silva faltan tapices, cosa que puede explicarse por la moda contemporánea, ya que esta modalidad era muy apreciada en ámbito cortesano pero pierde progresivamente espacio frente a la pintura.

Igualmente, este recorrido muestra que Rebolledo construye su poema en estilo culto con otros recursos antes que con palabras: no echa mano casi de voces arquitectónicas y naturales, lo que casa bien con la reducción de cultismos de raza gongorina —y especialmente la falta de importación de nuevos cultismos— que advierte Fadón (2021: 193). Por eso, resulta significativo el uso de «sincopar» (v. 3571) en sentido cartográfico o geográfico ('acortar, reducir'), que es un helenismo introducido por Góngora (*Soledades*, I, v. 1052) con poco eco posterior (según Corominas y Pascual, 1983: 256).

En este orden de cosas, las *Selvas dánicas* son una suerte de mosaico intertextual que combina —en un ejercicio de *imitatio* compuesta— ecos clásicos con la influencia de *Lo stato rustico* (1611) de Imperiale (Cabani y Poggi, 2013), las *Soledades* y otros poemas de Góngora (Ruiz Pérez, 2014b; Fadón, 2021), pero Rebolledo contaba con un modelo más cercano para la *descriptio* arquitectónica y jardinera: el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) de Soto de Rojas, seguramente el modelo *par excellence* de este subgénero que también tiene mucho de pintura (Ponce Cárdenas, 2021). No es lugar para recoger debidamente el guante lanzado por Ruiz Pérez (2014b: 358-359), sino que me contento con anotar al vuelo algunas características comunes: una información «magra» sobre el edificio frente a la mirada privilegiada de la *terza natura* jardinera, la condición de libro-jardín (o jardín-libro según marbetes de Egido, 1981, más parcial en el poema dánico), la división en cuartos (o estancias, que en Soto son mansiones), la fuente decorada con Apolo y las Musas (que en el *Paraíso* se acompaña de otras dos) e incluso quizá algo de la sucesión de géneros pictóricos (mitología y paisaje cetrero para empezar, con el trueque posterior de *natura morta* y cuadros religiosos por retratos regios) pese al cambio —todo un salto mortal— de condición social de cada pinacoteca.

«MUDO TEATRO»: FINAL

En resumen, estas segundas *Selvas dánicas* constituyen un buen ejemplo de poesía *di villa* que —según se ha podido ver— tiene su parte arquitectónica, pero en verdad es sobre todo un poema jardinero y pictórico con algunos toques escultóricos: si se quiere, es una silva más centrada en el contenido que en el continente. Este diseño un tanto paradójico tiene que ver con la perspectiva de visión contemplativa que va mucho más allá de la «speciale guida turistica» que combina «rituale mondano e rispettoso omaggio» (Rinaldi, 2004: 634). En el mejor sentido posible, la segunda de las *Selvas dánicas* es un «mudo teatro» (v. 2331): más que lugar de consuelo, este poema selvático de Rebolledo una verdadera «opera d'arte globale» (Fagiolo, 1980: 127) que cifra un mundo enciclopédico de la pintura a la ciencia, más la historia si se considera la primera parte. Es la otra cara de la embajada de Rebolledo: frente a la cruz del exilio, las *Selvas dánicas* son testimonio vital y proyección artística y política de una oportunidad de lujo.

XII. LA GRAN FÁBRICA LITERARIA DE LA TORRE DE BABILONIA DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

FELICE GAMBIN
Università di Verona

Babilonia, su torre y su mítico constructor, Nembrot, son motivos reiterados también en las obras de Antonio Enríquez Gómez. Si fue metáfora espacial omnipresente en los textos de muchos escritores del Siglo de Oro, tan difundida que Quevedo la censuró por su abuso¹, el tema tuvo ya un papel relevante en la pieza teatral del conuense titulada *El primero rey del mundo*, representada en 1635, conocida más comúnmente como *Las soberbias de Nembrot*². La comedia resalta la habilidad del gran cazador y rey babilónico para difundir la idolatría, destacando su rebelión, impiedad, soberbia y tiranía. La faceta rebelde —su nombre en hebreo proviene de la raíz «rebelar»— salvaje y tiránica del rey babilónico va acompañada de referencias a la construcción de un trono de madera, cobre, plata y oro, emplazado en la torre con la que anhelaba subir al cielo y desafiar a Dios.

¹ Es lo que recuerda Valentina Nider remitiendo a la *Pregmática que este año 1600 se ordenó* (2007: 31). Imposible dar cuenta del aluvión bibliográfico sobre el tema de Babilonia y la torre de Babel. He tenido presente sobre todo los trabajos de Bost (1985), Wegener (1995), Zumthor (1997), Egido (1998), Palenzuela (2000), Nider (2007), Blanco (2007), Arellano (2013), Sánchez Jiménez-Sáez (2023).

² Por las mismas fechas algunos autos de Calderón como *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* atestiguan la fortuna del argumento en los tablados (Blanco, 2007: 33-73; Sánchez Jiménez-Sáez, 2023).

Era imponente el físico de Nembrot, hijo de Cus, y majestosa era la torre³. Nembrot es el nuevo y gran arquitecto capaz de construir toda una ciudad y su torre para amparar a los hombres frente a un segundo diluvio, como refieren algunas interpretaciones haggádicas. El sacrílego edificio es la antítesis del arca, es su artefacto profano. En la comedia él declara que reemplazará al Creador para que jamás se repita el diluvio en la tierra:

Yo, considerando todo
cuanto he dicho, una ciudad
fundé en estos campos bellos
de los mayos de Senar,
para mi palacio y quise
en medio de ella formar
la torre que se va haciendo.
Ahora diréis que ya
basta lo que está labrado,
mas yo pienso declarar
a todos mi pensamiento;
mi atrevimiento escuchad.
Esa senda de los cielos,
ese divino cendal,
que apacigua los diluvios,
no es línea fija, no está
segura la tela humana
de que se pueda rasgar
al golpe de otro diluvio.
Esta torre ha de guardar
al mundo, si acaso Dios
nuevo golfo de cristal
arrojare de las nubes
(Enríquez Gómez, *Las soberbias de Nembrot*,
2019: II, vv. 2177-2199).

Su *hybris*, el pecado de este personaje de estatura descomunal, que entra en escena «con un roble en la mano vestido de pieles pulidas y con el Caimán, gracioso, y otros vestidos de pieles» (451), que se declara «hijo de sí mismo» (453, v. 11), es idéntica al que cometen otros gigantes: confiar solo en las capa-

³ Al principio no existe ninguna relación manifiesta entre el relato veterotestamentario de la torre de Babilonia (Génesis 11, 1-9) y el personaje de Nembrot, nieto de Noé, descendiente de la estirpe maldita de Cam (Génesis 10 y Génesis 11, 10-25). La vinculación de la torre a Nembrot y a los conceptos de soberbia, tiranía y confusión se difundió sobre todo a través de las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (1997: I, 113, 40-41) y a los aportes de autores cristianos, entre ellos san Agustín en su *Ciudad de Dios*. (1958: XVI, 3-6, 1082-1092).

ciudades humanas y en el ejercicio del libre albedrío. La titánica y descomunal torre pretende, pues, proteger a los hombres gracias a la industria humana que se levanta frente al poder divino⁴. La arquitectura es un ataque a Dios, es rebelión metafísica, religiosa, política.

La comedia representa un verdadero espectáculo visual a través de un estilo conceptuoso, con un espacio dramático en el que predominan los movimientos descendientes y ascendentes⁵. El «palacio altivo», en una clara referencia a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, está en un «monte eminente, / ya dórica columna del Poniente» (457, vv. 55-56):

¿No os dijo el viento,
barrenando el furor de este elemento,
que soy pasmo del día,
príncipe de la excelsa monarquía
que de este monte fiero
mide la luz el mayoral lucero,
portento a la fortuna,
emperador del cetro de la luna?
Nembrot os habla, hijo de sí mismo,
asombro de los cielos y el abismo,
que de paz ha venido
al plazo prometido
a verse con vosotros (vv. 5-14).

Si la torre de Babilonia y la figura bíblica de Nembrot dominan la comedia revelando un extraordinario hibridismo de las fuentes, el tema está presente también en el primer libro de gran éxito de nuestro autor, *Academias morales de las musas*, impreso en Burdeos en 1642. El marco narrativo de la

⁴ Muy oportunamente Nider recuerda que Nembrot, «que ya en la Edad Media había sido el patrono de gremios de carpinteros y albañiles, se convierte en la obra de Kircher en el arquitecto ejemplar» (2007: 27-28). A este propósito véanse también Gaignebet-Lajoux (1986: 204-206) y Wegener (1995: 129-175).

⁵ La crítica hizo hincapié en que el autor planeaba un espectáculo majestuoso, desmesurado como el mismo personaje de Nembrot, audaz en el estilo y en los recursos retóricos (Kramer-Hellinx, 1996 y 2011; Rose, 2012; Nider, 2011; Marcelo, 2018 y 2019). Cabe recordar algunas interpretaciones políticas en clave de la pieza teatral, entre ellas las de McGaha (1990 y 1991), quien entrevió la sombra del conde-duque de Olivares en la figura del rey babilónico Nembrot. A este propósito, véase Rodríguez Cáceres (2017), que desestima la interpretación antiolevarista a partir de unos tópicos muy trillados en la época de la sátira contra la figura del tirano. Según Wilke no solo no hay ninguna interpretación olevarista o antiolevarista, sino que el autor «when he praises nature in *La soberbia de Nembrot* and some of his later poetry, partakes in the rise of a notion of natural religion that had its echoes among Spanish rationalists of his time, most notably Antonio López de Vega, his Madrid-based contemporary» (2018: 294).

obra contempla la reunión de diversos caballeros y damas en un *locus amoenus* situado en las proximidades de la ciudad natal del autor, Cuenca. La ocasión viene propiciada por las inminentes bodas del duque Antilo con Laura y permite engastar una multitud de poemas que recorren gran variedad de moldes líricos, abarcando incluso cuatro comedias, con las que se corona cada una de las academias. La variedad y la diversidad de materias tratadas, propias de las academias, permiten constatar las deudas con muchos autores españoles, sobre todo con Góngora: el primer verso de la *Academia primera*, «Era del día la estación primera», evocado varias veces, es un calco del primer verso de la *Soledad primera* del cordobés (Enríquez Gómez, *Academias morales de las musas*, 2015, I: v. 601, p. 309).

El largo poemario de más de diez mil versos, excluyendo las cuatro comedias, se abre con la descripción de la ciudad de Cuenca, con las casas situadas sobre el cerro rocoso en el que se delinean palacios fantásticos, ninfas, jardines e incluso algún jardín colgante. En la *Canción a la ruina de un imperio*, el lector encuentra el tema de la torre de Babel junto a los tópicos de las ruinas y del *ubi sunt*. La arquitectura, derribada en este caso, va insertada con el motivo de la *vanitas* admonitoria (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019; Lara Garrido, 2021). La mano poderosa de Dios desvanece el esplendor del imperio, de cualquier imperio, construido por la mano del hombre y convierte toda aquella babilónica torre en vana arquitectura, «fábrica errante de soberbia mano, / obelisco tirano»:

Esta campaña, que desierta apenas,
la yerba a manchas sale vergonzosa,
y este monte que, en rústicas almenas,
babilónica torre es lastimosa,
mano, sí, poderosa,
desvaneció su pompa y hermosura.
¡Oh vana arquitectura,
fábrica errante de soberbia mano,
obelisco tirano;
Babel que, las estrellas conquistando,
torbellino de rayos fue bajando;
vapor que apenas sube,
cuando le expele voladora nube!
Tus altos y soberbios capiteles,
garzotas que adornaban las regiones,
cometas son visibles y crueles,
y en mármoles, partidos torreones.
¿Adónde los varones
están que, con las armas en la mano,
defendían tu muro soberano?

¿Dónde está tu grandeza,
 tu mero mixto imperio, tu nobleza,
 tus doctos senadores,
 tus príncipes, jueces y señores,
 cuyo valor fecundo
 puso yugo a los términos del mundo?
 [...]

Tu hermoso y claro oriente,
 hidra vil del ocaso,
 pálido eterno te será fracaso;
 que olímpicos deseos,
 en campos de Senar, mueren trofeos.
 Mejor te hubiera sido
 ser en potencia el reino del olvido,
 que no bajar de un vuelo
 del bélico dosel del quinto cielo.
 Sepultado en las délficas centellas
 aun ser no mereció su estado, cuando
 Nembrot quisiste ser de las estrellas,
 humildes con soberbia derribando.
 Pieza a pieza girando,
 se llevó tu hermosura
 el rayo, cuya dórica escultura,
 imagen adornada,
 estatua de Nabuco fue adorada,
 siendo entre polvo luego
 arista vana en la región del fuego,
 y con delirio humano,
 blanco cruel de tiro soberano
 (Enríquez Gómez, 2015, I: *Academia segunda*, vv. 1158-1183,
 pp. 513-514 y vv. 1214-1235, pp. 515-516).

Toda la arquitectura humana con sus palacios, con sus jardines y esculturas, simbolizan el poder y el espacio cortesano de la vanidad, de lo inconstante y lo lisonjero, incitan a la reflexión acerca del paso del tiempo. Es lo que se afirma en la extensa composición intitulada *El pasajero* de la *Academia primera*:

Imagina que el mundo es un palacio,
 laberinto encantado:
 antes de entrar, sepulcro moldeado,
 y por de dentro es un oscuro abismo,
 contagio que procede de ti mismo.
 ¿Piensas tú que esta vana arquitectura
 es lo que ves? No creas su figura,

que, aunque a ti te parece que se mueve,
se retrato sacado de relieve (vv. 868-876, pp. 320)⁶.

En el otro libro de gran éxito del autor, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, la arquitectura de la torre sigue siendo símbolo de la vanagloria humana y se invita a reparar «no en el principio de la torre, sino el fin de su edificio; no en la soberbia de su vanidad, sino en el castigo de su atrevimiento» (Enríquez Gómez, 1991: 356-357). Como ya se apuntaba en *El pasajero*, también en las trasmigraciones de esta obra se subraya que «el más soberbio edificio a la fuerte artillería del tiempo se rinde» y que es «muy propio del brazo poderoso anegar faraones, colgar Amanes, degollar Holofernes, descalabrar Godolías, destruir Antiocos, asolar Nabucos, burlar Baltasares, derribar Senaquerines, arruinar Babels, acabar Nerones, humillar Dionisios y asolar Dioclecianos» (Enríquez Gómez, 1991: 358-359). En todo el texto es evidente, una vez más, la vinculación de la torre de Babilonia con los conceptos de soberbia y, especialmente, de confusión y de vanidad (111, 129, 327, 344, 360)⁷. Y sin embargo, en la obra —sobre todo en las dos últimas transmigraciones— ya golpean las instancias moralizadoras que presentan todo el mundo humano como una Babel, una Babilonia de confusiones en la cual sus habitantes, por su misma naturaleza, arman torres de vientos y se definen por sus vanos y desconcertados pensamientos.

⁶ La larga composición (vv. 685-1150, pp. 313-329), llena además de resonancias senequistas y horacianas, desarrolla una serie desbordante de motivos, desde el paso del tiempo a la inevitabilidad de la muerte, desde la búsqueda de la virtud a la inestabilidad del hombre, incluyendo una postura estoica ante la vida. Desde su primera estancia el autor recrea el tópico del hombre como pasajero sometido a la inestabilidad del mar relacionándolo una vez más con Babel: «En el bajel del mundo, / políticos del estado, / me embarqué, pasajero del cuidado; / en el mar de Babel me vi perdido, / y en el golfo del siglo embravecido / naufragué cuarenta años, / y espero navegar con desengaños / los que el cielo quisiere. / Nunca otro bien el pasajero espere» (Enríquez Gómez, 2015, I: *Academia primera*, vv. 685-693, p. 313).

⁷ En *Las soberbias de Nembrot* la torre, su derrumbamiento, tiene lugar fuera del escenario y se acompaña en la puesta en escena de la división en setenta y dos idiomas y tribus (vv. 2665-2695, pp. 565-567), mientras que en *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* la confusión de las lenguas se concreta en la sátira de un abogado: «preguntéle qué negocio le sacaba de Sevilla a la Corte, y respondiome que iba a reformar todas las leyes de los jurisconsultos, sin quedar ninguna. Rióse y reímonos todos, y sin dejar el tema, nos quiso hablar en latín y metióse en Babilonia de hoz y coz; hablaba setenta y dos lenguas juntas y no hablaba ninguna; y de cuando en cuando decía: “si a mí me dejan purgar las leyes no baldara a Baldo y a cuantos le siguen”» (161-162). Como sabemos, el Génesis (10, 1-32) no puntualiza en cuántas lenguas Dios dividió la que hablaban los constructores de la torre de Babel, pero sí cuántos pueblos descendieron de Noé (setenta y dos). La correspondencia entre el número de los pueblos al de las lenguas estaba muy extendida y la hallamos, entre otros, ya en las *Etimologías* de san Isidoro, en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, en Calderón de la Barca. Véanse a este propósito Egido (1998) y Sánchez Jiménez-Sáez (2023).

En *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* —manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Ámsterdam, copiado por un judío portugués hispanohablante— Enríquez Gómez convierte al dios babilónico y toda la arquitectura de la torre en metáfora de la impiedad inquisitorial. El texto se desarrolla en dos sueños: el narrador, acompañado de dos diablos, Barrademonio y Parraconfiscado, comprueba la injusticia de este mundo y se dedica a comparar la política de la Inquisición con la de Satanás. En este mordaz, incisivo y sistemático ataque a la institución, los dos diablos sacan al narrador de su sueño y pasan revista a tipos de la época, se introducen en las casas, por ejemplo en la de una joven y atractiva cortesana, entregándonos la descripción de los adornos y muebles, de las estatuas e insistiendo en su procedencia:

Yo te quiero —le dice— llevar por el aire a que seas testigo de lo que vieres y de lo que no vieres, como los testigos falsos.

Yo no sé qué enredo hizo, que sin abrir puerta ni ventana, nos hallamos en una cuadra de riquísimas colgaduras, no tan duras como fueron blandos los que las dieron. Hacían correspondencia unos lucidísimos escritorios escritos en papel negro con letras blancas; eran de ébano y marfil, tan sutilmente limados como sacados. Las sillas correspondían a las tapicerías, y toda la cuadra estaba como una estufa a pura estafa (Enríquez Gómez, *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, 2020: 67).

La torre de Babilonia y Nembrot no tienen en las obras del conqueuse un uso unívoco. En la *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* no representan la vanidad, ni la soberbia ni la rebelión contra Dios, sino que se ha transformado en la alegoría de la Inquisición:

¿Pensáis vosotros que la gran Babilonia, su torre y su Nembrot acabó? Pues estáis engañados. La torre de Babilonia es esta casa, y cabeza de las tiranías. Babilonia tuvo el mero misto imperio del mundo, y vosotros lo tenéis por justos juicios. Ni aun el mismo rey los conoce. Este trono, dosel y mesa es la torre por donde cada Nembrot inquisidor quiere subir a la silla de Dios, trepando por las regiones de los libres albedríos. Los fabricantes de este Babel son vuestros ministros, gobernadores de esta grande fabrica; vuestros esclavos son los presos, y sus haciendas son el tesoro con que la vais labrando. Este edificio ha ciento cincuenta años que lo poseéis. Y no pongáis dubda que el dedo de Dios con que confunda vuestros idiomas espirituales, dando con la torre, ciudad y casa en el abismo. Papaos esta alegoría: todos sois faraones y vuestros corazones están endurecidos por justos juicios secretos; pero caballo, y su caballero, caerá en el mar, sin que se pueda escapar un solo pensamiento de vuestra soberbia bendita (149-151).

La *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* no deja dudas: los inquisidores carecen de las virtudes teologales de la fe, esperanza y caridad, y de

manera feroz el autor los identifica con los constructores de una torre de Babel. La construcción de la torre no se atribuye a Nembrot, sino a la Inquisición, un tribunal eclesiástico contrario a los principios de la religión cristiana. Se trata de una institución injusta, cruel e hipócrita a la cual el autor reprocha —como en otras obras, entre ellas *Luis, dado de Dios a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana* (2020) y las dos emisiones de la *Política angélica* (2019 y 2024)— sus métodos, la delación de los malsines, la pérdida de la hacienda y de la honra del acusado, el interrogatorio bajo tortura, la incomunicación de los presos, el ejercicio de una potestad que solo corresponde a Dios, etc. Y sobre todo la torre ya no se levanta con ladrillos y betún como en el hipotexto bíblico, sino con el dinero y los bienes incautados que la Inquisición consigue gracias al afán confiscatorio y predatorio de sus ministros.

Mención aparte merecería la última obra publicada en 1656: *Sansón Nazareno*. Los endecasílabos en octavas son una *amplificatio* y una reescritura de la concisa narración veterotestamentaria de Sansón, terror de los filisteos (Jueces 13-16), dotado de una fuerza extraordinaria para luchar contra sus enemigos y llevar a cabo actos heroicos, como matar sin más armas que sus propias manos un león, acabar con todo un ejército, echar a tierra un templo con sus propias fuerzas. En el libro decimocuarto, que cierra la obra, el autor describe —entre-gándonos incluso una lámina grabada— el majestuoso palacio del templo de Dagón, el dios agrario de los filisteos, antes de cantar cómo Sansón desplomó sus muros, destruyó sus columnas y estatuas, cómo murieron los filisteos aplastados junto con él:

Profano templo, mármol de Corinto,
 escollo de Gaza, la luna toca,
 del ídolo Dagón, orbe sucinto
 fundado en la garganta de una roca;
 en éste de Babel vil laberinto
 de la gentilidad fiesta coloca,
 al dios mentido, el príncipe Balonte
 de tanta nave fúnebre Acheronte.

A la parte del austro se corona
 de cuatro capiteles eminentes;
 por la del norte el frontispicio abona
 del arte las labores excelentes;
 el globo de la nave perfecciona,
 esfera en paralelos diferentes,
 de Éfeso arquitectura anticipada,
 a mentiroso culto dedicada.

Sobre columnas dos de altor diverso
 estribaba el olimpo fabricado,
 y sobre ellas pudiera el universo,
 si fuera artificial, quedar plantado;
 ceñíase un balcón de mármol terso
 por el oriente en óvalo dorado,
 y en veinte y cuatro nichos repartido
 estaba el edificio más lucido
 (Enríquez Gómez, *Sansón Nazareno*, 1656: XIV, 315-316).

Los palacios por una parte y por otra parte sobre todo la edificación de la torre de Babilonia van declinados de formas diversas a lo largo de las obras del autor, pero siempre representan un ataque a la arquitectura del universo de Dios: es rebelión metafísica, religiosa, política. A lo largo de toda su vida Enríquez Gómez insistió en este motivo, pero algo más parece detectarse en la reelaboración que leemos en la obra publicada en 1649 en Francia como todas sus obras impresas, y que lleva el mismísimo título de *La torre de Babilonia*⁸. El texto, como otros del autor, recurre al expediente del sueño y se presenta como un conjunto de sueños del narrador. Él aparece al principio prisionero en un palacio

tan sumamente perfecto, como extremadamente hermoso. Era en fin un principio, sin él, de las nueve maravillas: salas espaciosas, colgaduras riquísimas, bufetes de correspondencia, espejos de diamante, sillas de brocado, alfombras sin Turquía y, sobre todo, camas de campo con cortina de silencio y flores de descanso. Admirado de tan extraña aventura, que lo es soñar cosas de gusto quien siempre veló pesares, empecé a gozar con la vista las dilatadas delicias de aquel alcázar, y quedé más confuso considerando que a cada paso que daba se duplicaba el silencio sin descubrir en término de una hora, no digo alma pero cuerpo, tanta era la soledad del encantado palacio (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: I, 1).

Lástima que el protagonista es expulsado de los luminosos y silenciosos corredores del encantado palacio con sus muchos jardines, alcázar de la vida, por culpa de la mujer y de su ambición. Aparece ante sus ojos otro palacio, «una soberbia torre, tan vecina de las estrellas», «tan hermoso el edificio con ser de ladrillo que ninguno le viera que no le juzgara por la otava maravilla», «olimpo de los hombres, escala de los mortales, chapitel de los soberbios, pirámide de los tiranos» (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: II, 8). Este enésimo yo adánico, guiado por el Sentido común unas veces y otras por el marqués de Villena, Heráclito y Demócrito, describe en primera persona la peregrinación

⁸ De la obra he podido consultar la tesis inédita de Teresa de Santos Borreguero (1990).

humana en un mundo que es una verdadera casa de locos. Vemos desfilar por la torre sastres, jueces, comediantes, arbitristas, pedigüenías, alquimistas. La caterva de figuras esperpénticas y las situaciones grotescas revelan una multitud de calcos, ecos, glosas, recreaciones y guiños a las obras literarias españolas leídas desde el norte de Francia donde vivía el autor en su exilio o autoexilio. Por cualquier sitio pueden aparecer Quevedo, Cervantes, Vélez de Guevara, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Góngora y otros más.

No faltan ninfas que sobre las nubes cantan romances, ni ventas, mesones y patios. Entre los muchos templos encontramos el del dinero, punto culminante de esta filosofía:

Seguíle y dimos en la mayor fábrica del mundo. Parecía un orbe abreviado. Todo el edificio estaba cubierto de planchas de platas con cenefas de oro. El ídolo estaba en mitad del templo, rodeado de devotos. Los despojos y premios que tenía el ídolo Pecunia —que así le nombraban— eran talegos de oro y plata, con bolsillos de lo mismo, reliquias de los ricos devotos y devotas de aquella casa, los cuales eran tantos y tantas que la nave del templo peligraba con las oleadas de gente que le combatía (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: VI, 48)⁹.

El lenguaje es el propio de la religión: devotos del dinero, romerías, peregrinos que rezan y cantan reelaborando pasajes bíblicos, honrando con solemnidad a los ídolos del templo: las bolsas de «reliquias del Potosí» (VI, 54), el «Oráculo del Perú» (VI, 57), «el dios del Potosí» (VI, 60). El espacio arquitectónico del palacio se ha movilizado solo en apariencia. Las figuras que se apolotonan en él son auténticos autómatas, marionetas que repiten una eterna representación ritual; en definitiva, son asimilables a la rígida fijeza de un elemento arquitectónico. Son estatuas vivientes o individuos reducidos a la inmovilidad estatuaría de la repetición infinita. El edificio y su arquitectura los absorbe en su estructura.

Además de las romerías con hachas encendidas y puertas de plata, el edificio presenta muchas salas, en una de las cuales los poetas glosan los refranes al son de varios instrumentos. La poesía, enmarcada en carteles, inscripciones o lápidas colocadas en los frisos del edificio, se visualiza teatralmente y asume en esta sala y en otras ocasiones pleno valor plástico.

El dinero lo gobierna todo, todos aspiran al ascenso social y todos lo consiguen gracias al vil metal, capaz de obrar milagros auténticos¹⁰. Lo cierto es que no existe ninguna posibilidad de salida de la torre de Babilonia: solo se trata

⁹ Véase Gambin (2020).

¹⁰ No deja de sorprender que un autor que vivió toda su vida como mercader de lonja, comprometido en compañías que invertían dinero entre España y América, insista en la crítica moralizadora contra del dinero que todo lo puede como el poderoso caballero don dinero de quevediana memoria. Un escritor que no se cansa de señalar la importancia del comercio para un

de elegir entre llorar con Heráclito o reír con Demócrito ante lo que este último define «una farsa», teatro del mundo donde «los comediantes en el tablado son reyes, duques, condes y grandes señores, pero, en entrando en el vistuario, se quedan comediantes» (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: XIV, 260)¹¹.

No podemos pasar por alto que en la dedicatoria *A los vecinos de esta gran Babilonia del mundo y a las vecinas de la torre del oro* el conquense va a instaurar una correlación entre Sevilla, como Babilonia de confusiones y su torre del Oro, símbolo de la ciudad junto al Guadalquivir, punto crucial de las riquezas áureas provenientes de las Indias, al igual que emblema del amor mercenario practicado en el barrio contiguo a ella. Ni podemos silenciar que el autor manifiesta de nuevo su admiración por Quevedo¹²:

Señores o señoras (que todo puede ser), yo saco a luz la primera parte de *La torre de Babilonia* sin pasarme por el pensamiento haber sido Nembrot. Si les pareciere bien este primer retrato del mundo, les prometo el segundo, y, de no, haré cuenta que partí la torre por medio, quedándome con el desengaño, entretanto que algunos hombres babilonios miran su ruina. Si les pareciere que he sido grandísimo soñador, doyles el consejo de don Francisco de Quevedo: tomen el sueño que gustaren, pues está en su mano (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: 7).

Como en otras obras, también *La torre de Babilonia* se construye a través de una evidente obsesión moral como guía. El conquense la manifiesta de manera fehaciente en la dedicatoria:

El principal intento que me movió a fabricar esta torre fue procurar deshacer la del vicio, pintando en esta soñada Babilonia, las figuras de la verdadera. No pretendí escalar el cielo de la virtud, sino arruinar el castillo de la soberbia. Escribo las veras mezcladas con las burlas, que el siglo no está para sentencias sólidas; necesario es que vayan las vanidades haciendo salva a los buenos ejemplos (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: 8).

En la dedicatoria —que merecería un análisis más detallado— la afectada modestia de quien revela sacar a luz la obra sin pasarle por el pensamiento ser

reino, que utiliza de manera muy consciente categorías y términos económicos relacionados con las inversiones y con el mundo de las finanzas.

¹¹ Y ahí difiere con el propósito de otras obras del autor, en particular con las dos emisiones de la *Política angélica*, publicadas en 1647, donde la crítica de las prácticas del siglo va acompañada de un programa político de reforma general del poder y del mundo, incluso del tribunal de la Inquisición (Enríquez Gómez, 2019 y 2024).

¹² Sobre las referencias, las reiteraciones y las reelaboraciones del conquense de los procedimientos literarios del autor de los *Sueños* remito, con abundante bibliografía, a Gambin (2022).

Nembrot, se transforma casi de inmediato en un acto de audaz atrevimiento. Nembrot construyó su torre para amparar a los hombres de un segundo diluvio y esta torre literaria se transforma en un alarde del ingenio del escritor. Por supuesto no faltan referencias a límites propios del hombre que no es un reloj concertado, aunque las cuerdas sean de diamantes: él está hecho de «cuatro humores podridos, adonde el volante del espíritu jugando con la mano de la locura apunta con cabeza» (9).

La arquitectura de aquel edificio nembrotiano fue incapaz de resistir al tiempo y se desintegró, en cambio «los que subieron en lo alto de esta torre —se lee en la dedicatoria— consideren que su dueño no se desvaneció escribiéndola» (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: 7).

Conviene además subrayar la oblicua doble significación que Enríquez Gómez atribuye a su texto:

En esta torre de Babilonia, digo del mundo, todo es confusión. En la mía será lo propio: pero ¿qué puede escribir un hombre compuesto de cuatro calidades: tierra, agua, fuego y aire? Los edificios se componen de lo mismo.

La verdad es que ayudaron a la fábrica de mi torre algunos sujetos que vi y retraté con la pluma (Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, 1649: 9).

Este libro, que retrata la confusión del siglo, lo hace a través de los juegos verbales e ingeniosos de una babilonia literaria, a través de una arquitectura donde se ensartan poemas burlescos, retratos satíricos y exagerados de tipos, donde se mezclan los géneros, la prosa con la poesía, donde se insertan episodios teatrales, donde hace irrupción un largo relato que, valiéndose de la fórmula de la autobiografía picaresca, expone la peregrinación en las babilónicas tierras ibéricas del marqués de Villena, rindiendo otro explícito homenaje al *Sueño de la muerte* de Quevedo. No cabe duda: el libro es una verdadera torre literaria de Babilonia.

Frente a tanta mixtura y a tanta hibridación, creo se puede percibir algo más y una peculiar agudeza. El hipotexto bíblico narra que para edificar la torre de Babilonia los hombres emplearon ladrillos en lugar de piedras y betún en lugar de argamasa; que Yahveh descendió y, dándose cuenta de que nada les hubiera impedido llevar a cabo la empresa ya que hablaban una sola lengua, confundió su lenguaje de modo que no se entendieran los unos con los otros. Yahveh luego los dispersó por la faz de la tierra y abandonaron la construcción de la ciudad¹³.

¹³ El conocido mito de la torre de Babel se desarrolla, como sabemos, en Génesis 11, 3-9: «Y dijeron los unos a los otros: “Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego”. Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra, y el betún en lugar de mezcla. Y dijeron: “Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra”. Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos

Ahora bien, la extremada arquitectura de la torre de Babilonia que en otras obras denuncia la opresión política, la confusión y el desorden moral, en este libro se transforma en algo nuevo. Enríquez Gómez edifica *La torre de Babilonia* no con los ladrillos, sino con las sombras formales y la negra tinta de tantos escritores españoles, utilizando, como ellos, un lenguaje conceptual preñado de dilogías que juegan sobre frases hechas e imágenes degradadoras y disparatadas.

En otras ocasiones la arquitectura de la torre invitaba no tanto a detenernos en la soberbia de su vanidad humana, sino en el castigo a su atrevimiento, pero esta vez el conquense ambiciona con su torre de Babilonia, fabricada con la negra tinta de su pluma en vez de con betún, la gloria literaria. Y lo intenta utilizando muchos moldes de escritores españoles, como revelan los guiños literarios, las referencias declaradas o silenciadas, los autores citados, probables, localizados, detectados o velados. Levanta su torre de Babilonia gracias a una lengua común, el español, escribiendo y publicando un volumen en el exilio francés de la ciudad de Ruan, importantísima colonia de judeoconvertos. Un libro destinado a unos lectores que hablan la misma lengua —vivan ellos dentro los muros de la patria o fuera, sean ellos cristianos más o menos viejos o nuevos o exiliados o dispersos— y que por eso saben disfrutar de la babilónica empresa que tienen entre las manos.

de los hombres. Y dijo Jehová: “He aquí el pueblo es uno, y todos éstos tienen un lenguaje: y han comenzado a obrar, y nada les retraerá ahora de lo que han pensado hacer. Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero”. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra».

XIII. EL SUJETO ANTE EL ARTIFICIO EN LA POESÍA DEL SIGLO XVII. ARQUITECTURA Y EXTROSPECCIÓN

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba-Grupo PASO

Para atender a los cambios que llevan de la alegoría de la «cárcel de amor» o el «castillo interior» a la descripción del palacio del sol en el poema de Villamediana o el «Neptuno alegórico» de sor Juana, como signos de la presencia de elementos arquitectónicos en el discurso «literario» de la edad moderna, conviene tomar en consideración algunas circunstancias. Ninguna de ellas resulta desconocida, pero no siempre se traducen operativamente en los estudios. Sin embargo, son determinantes para entender algunos fenómenos, como la naturaleza de la «nueva poesía» de Góngora, y categorizarlos adecuadamente.

Con un carácter preceptivo incorporado a lo largo del siglo XVI, la teoría mimética formulada en la *Poética* de Aristóteles privilegia la representación como esencia de la relación de la poesía (*lato sensu*) con la realidad. Por esta razón, la reflexión conceptual o normativa busca para la literatura el paralelismo con las artes de la reproducción en el espacio de lo visual¹, enfrentándose a retos derivados de lo que podríamos denominar como una doble representación o representación de segundo orden, con el modelo paradigmático de la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*, que encierra una representación del mundo de los dioses. La écfrasis como figura retórica parece encauzar el torrente de la creación; queda, no obstante, por resolver el problema que en el terreno de la

¹ Singular y paradigmáticamente, este lugar lo ha ocupado la pintura, con notable pervivencia hasta la actualidad, como pone de relieve el reciente monográfico de Ínsula (2024).

poética supone que el tal escudo sea obra de Hefesto, esto es, una creación divina, al tiempo que una labor artesanal, caracterizada por el artificio.

El desmoronamiento del principio de la *mimesis* acompaña la disgregación de la poética clasicista, hasta sucumbir al impulso de la estética iniciada por Kant y asumida por el Romanticismo. Las primeras sacudidas, no obstante, ya habían aparecido con el «monstruo barroco», esto es, cuando una composición como la condenada en el arranque de la horaciana *Epistola ad Pisones* llega a ser reivindicada y asumida como caracterización de una poética percibida como nueva en su momento y que hoy sabemos que apuntaba a una ruptura². El movimiento resulta sobremanera patente en el campo de la lírica, especialmente resbaladizo por su intrínseca dificultad para quedar encajada en la consideración mimética de la poesía; pese a los intentos para armonizar ambos polos (Guerrero, 2014; Jiménez Heffernan, 2002; y Vega Ramos y Esteve, 2004), la lírica mantuvo un estatuto problemático; la epopeya había resuelto la dicotomía en función de su componente narrativo, pero el verso hispano en el cambio de siglo planteaba una nueva complicación, al acercar los dos géneros, épica y lírica, hasta cuestionar sus fronteras³. Atendiendo al caso que nos ocupa, y habida cuenta de que la arquitectura comparte con la lírica el alejamiento del paradigma de la imitación (*infra*) y de que su codificación se centraba en el apartado de la *tecné*, la relación entre ambas disciplinas, cuando no se resuelve en un retórico ejercicio ecfrástico, multiplica su complejidad.

Y lo mismo ocurre si, tras atender a la dimensión conceptual, lo hacemos con la histórica y consideramos una diacronía como la ya apuntada, en las fronteras entre dos siglos, xvi y xvii, y dos modalidades poéticas no reductibles a las categorías de Renacimiento y Barroco. El movimiento interno de la poesía lírica cuando declina la centuria de Garcilaso se caracteriza por un creciente impulso a superar la clausura del sujeto, propia del petrarquismo como sistema (Ruiz Pérez, 2007), y orientar su atención al mundo objetivo, tal como está haciendo la ciencia moderna (Hall, 1985; Principe, 2013). De manera muy esquemática, los primeros pasos en esta dirección (identificados como renacentistas) replantean las relaciones con la naturaleza, en una trayectoria

² La confrontación es evidente entre el comienzo de Horacio, «Humano capiti cervicem pictor equinam / lungere si velit, et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne; / spectatum admisi risum teneatis amici? » y las palabras de Lope en el *Arte nuevo*: «Lo trágico y lo cómico mezclado, y Tercio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife». El resultado es el protagonismo en las letras del xvii del Caballero de la Triste Figura, Polifemo o Segismundo, aunque no dejen de apreciarse manifestaciones de misoneísmo (Ruiz Pérez, 2010).

³ Los pasos de Góngora en esta dirección motivaron el conocido dictorio de Cascales (Ly, 2020) y sigue suscitando replanteamientos críticos (Blanco, 2012).

que podemos seguir en las églogas de Garcilaso⁴ como avanzada; doblando su apuesta, una nueva etapa se abrirá en el diálogo con el artificio, con unas apreciables modulaciones entre el manierismo y el Barroco⁵. A la espera de una profundización analítica de esta (hipó)tesis, podemos partir, para valorar sus diferencias, de la raíz común en estos movimientos sucesivos: en ambos casos, ya se trate de la naturaleza o de un arte como la arquitectura, la dinámica se establece entre la interiorización del objeto y la proyección del sujeto, y, en lo que nos toca específicamente, se traslada, más incluso que a su caracterización, a la concepción de la lengua poética, ya que en ella se plantea (como se extrema en el caso de Góngora) la identidad (o, al menos, el acercamiento) de materia, estructura y forma, o, en esencia, la constitución de la «sustancia formada» (Sinicropi, 2023: 41-55).

Añadiendo una consideración previa sobre su funcionalidad y un desarrollo de los aspectos técnicos, según veremos, las tres dimensiones (materia, estructura y forma) confluían en la teorización de la arquitectura, y esta coincidencia no dejó de aprovecharse en el comprometido acercamiento de la lírica al modelo del arte de la construcción, a la propia noción de edificio, en una provocadora («escandalosa» para sus contemporáneos a juicio de Sinicropi, 2023: 22-36) separación tanto de la relación con lo natural como de la comparación con otras artes imitativas. La complejidad de las dimensiones del caso es imposible de abordar aquí. Por eso he querido esbozar estas premisas para tantear la funcionalidad de este diálogo artístico para esbozar algunas claves internas en el giro de la «nueva poesía» (Collard, 1967).

1. DESDE UN TEXTO Y UNA FORMULACIÓN CRÍTICA

1.1. Tras la especulación, la concreción como verdadero punto de partida, con un epigrama que cristaliza actitudes y las ofrece a nueva luz desde su posición marginal. Se trata de una composición preliminar con un punto de fuga respecto a la convencionalidad de su tópica:

⁴ Lapesa, 1985; Ly, 1981; García Aguilar, 2020. Entre sus acertadas observaciones cabe resaltar los pasos que llevan de una naturaleza como telón de fondo al código naturalista, y de este al artificio.

⁵ Superando la simplificación derivada de miradas formalistas (Orozco, 1970) en los resultados, parece más productivo atender a la emergencia del artificio de lo natural o la paradoja del arte natural (Rivers, 1962), desde la égloga III.

De Francisco de Francia y Acosta al autor
S O N E T O

Este Teatro insigne, que, aun aceto
del pecho, vendrá a ser más envidioso,
fábrica es, oh Lugo prodigioso,
que desmaya al más celebre arquitecto.

Intitulado aquí su autor perfeto,
indicio es a toda vista ociosa
que, leído lo docto, lo ingenioso,
la causa se verá por el efeto.

Efeto tal, que, así cual al Troyano
rescatan de flamígeros asombros
manos no menos que obligadas pías,
bien como a padre, oh grande honor hispano,
ha de librarte en sus valientes hombros
de las voraces llamas de los días⁶.

En primer lugar creo necesario tener en cuenta la condición del texto (Lugo y Dávila, 1622) como poesía de circunstancias y, sobre todo, las circunstancias del poema y lo que en ellas se manifiesta de las circunstancias de la poesía, esto es el nexo entre una manifestación concreta y una poética en mutación. Sin entrar en otros detalles que los que interesan a nuestra argumentación, el contexto se concreta en una fecha, el género al que acompaña el poema y su propia condición genérica o subgenérica como *laudatio* preliminar (García Aguilar, 2009). Insistiendo en el esquematismo, la fecha de 1622 comporta el marco de la polémica gongorina (Jammes, 1994), en la que toman posiciones los protagonistas de las letras en el momento; Lope, de entrada en su «ciclo de *senectute*» (Rozas, 1990), muestra en *La Filomena* (1621) la asimilación de parte de la lección de Góngora y, además de avanzar las que se conocerán como «novelas a Marcia Leonarda», la muestra en una fábula metapoética (Ruiz Pérez, 2005); de manera paralela el mismo Jáuregui que lanzó el dardo del *Antídoto* está componiendo su también metapoética fábula de *Orfeo*, tildada de gongorina y con un despliegue ecfrástico de los espacios infernales; como parte del debate y en posición diferenciada de los anteriores, Tamayo de Vargas reedita a Garcilaso con comentarios en una actualización de su modelo poético; y en esas fechas concluye Saavedra Fajardo la primera redacción de su *República literaria*, situada entre el *Viaje del parnaso* y el *Laurel de Apolo* en la serie de intentos de perfilar y articular un campo literario en acelerada conformación, pero también las poéticas con que pugnan sus integrantes. No alejado de este lado del panorama se sitúa el género

⁶ Lugo y Dávila, 1906: 7; modernizo grafía y puntuación.

editorial de las colecciones de novelas cortas, que está dando pasos firmes en su constitución y la búsqueda de reconocimiento; se trata de un género en auge y necesitado de una poética, tanto para el relato como para su articulación⁷; en ella destaca la imposición del modelo de la reunión cortesana, casi siempre en el interior de una casa, de una arquitectura, frente a la silva y el jardín de los equiparables géneros renacentistas del diálogo y la miscelánea⁸; y se suma a todo ello lo que hay en el *Teatro* como propuesta de Lugo y Dávila en este contexto y con una potencial deriva poetológica. En definitiva, de forma más o menos consciente, Francia y Acosta asume el reto implícitamente propuesto por parámetros como los señalados y aprovecha la virtualidad de los preliminares como espacio para la reflexión crítica y la defensa de modelos poéticos. El conjunto de factores legitima la lectura de su soneto, en la arquitectura de su composición, como manifestación de una poética implícita que, desde la condicionada alusión al «teatro», lleva al arte arquitectónico y al modo en que la poesía entabla con él una productiva dialéctica en busca de su metamorfosis.

En tal perspectiva valoramos cómo en los tercetos se despliega la retórica convencional de la fama inmortalizadora, con la referencia a la polivalente figura del pío Eneas⁹ y la amenaza del tiempo, ambas unidas por el doble fuego del incendio de Troya y «las voraces llamas de los días». Pero, antes de esta vuelta a los espacios transitados y conocidos, la novedad (y la pertinencia para nuestro análisis) se encuentra en la imagen de los cuartetos, a partir de la disemia derivada del título de la obra y su cultismo etimológico¹⁰, que arrastra la presencia de términos como «fábrica» y «arquitecto»; su campo semántico compartido cataliza las posibilidades de lectura poetológica del resto de palabras en posición de rima en la mitad expositiva del soneto. Sin poder detenernos en ellas, baste ahora quedarnos con 1) la consideración de la obra literaria como una construcción (elevada), lo cual resulta particularmente significativo al tratarse de un género «menor», tal como Lope lo codifica un año antes en un marco lírico; 2) la voluntad de convertir la obra en un monumento para la perdurabilidad propia y del autor, en un giro directamente relacionado con un cambio en la conceptualización de la escritura; y 3) en relación con esto último, la metáfora del escritor como arquitecto, con unas implicaciones diferenciadas del paralelismo vincula-

⁷ La fórmula más frecuentada, después de que Cervantes y Lope ofrecieran sus modelos sin *cornice*, será la reunión convivial, generalmente en un espacio cerrado.

⁸ Es significativo como en el *Diálogo de la dignidad del hombre* (c. 1530) de Pérez de Oliva los personajes proponen abandonar la ciudad, en dirección al campo, para avanzar en la conversación.

⁹ Ruiz Pérez, en prensa; en el trabajo de Clea Gerber recogido en este volumen se señala la pertinencia de la expresión «aquí fue Troya» en las páginas cervantinas.

¹⁰ Lawrence, 2021: 318, donde recoge una selección de obras contemporáneas con el mismo sustantivo en su título.

do a la pintura, pues en la argumentación del versificador el efecto (la fábrica) revela la causa (el diseño y la traza), sintetizando los planos de la convergencia de las dos artes, según lo apuntado y desarrollado más abajo.

Asumiendo, desde estas observaciones el valor significativo o, cuando menos, sintomático de esta composición, podemos seguir rastreando en ella o a partir de ella los avatares que, desde la consolidada base del *topos* de *ut pictura poesis*, se alinean para incorporar a la perspectiva un arte que no había sido considerado en esta reflexión, pero que en estos momentos está adquiriendo una relevancia significativa (incluso en el plano político) y una ostensible presencia en la vida ciudadana (Cámara Muñoz, 1990). Creo que puede considerarse significativo que sea en los preliminares de la obra de un género aún por codificar y a cargo de una figura de segundo plano donde cristalicen las formulaciones textuales de una nueva mirada. En un momento que bien puede considerarse transicional (por usar una categoría menos específica que la de manierismo), resulta muy pertinente atender a los impulsos surgidos desde la periferia, en unos márgenes donde las imposiciones de la preceptiva dominante se relajan y permiten que trasflorean conceptualizaciones emergentes en busca de una formulación definida. A diferencia de ciertas lecturas de las estructuras manieristas desplegadas en las décadas previas, lo que late en los endecasílabos de Francia y Acosta es algo más profundo que lo estrictamente ornamental. Su progresivo arraigo desde las manifestaciones más lúcidas y conscientes permite la construcción de un edificio nocional (ya que estamos en este campo) que funciona como un verdadero emblema y que se despliega al modo de la alegoría tal como la entendiera Benjamin (1990) para el pensamiento barroco. A partir del léxico del soneto se erige en él una imagen en la que son apreciables los cimientos (la perduración), la traza (un teatro como espacio de mostración), la construcción (fábrica) y aun la habitabilidad; como un pórtico explícito, además de la alabanza del autor y la obra, la composición es una invitación a penetrar en un espacio y no solo a contemplarlo desde el exterior. En el campo de la poesía empieza a asentarse la necesidad de una tercera dimensión, que no proporcionaba el panel plano del cuadro.

1.2. En este punto resultan de gran aplicabilidad los conceptos desarrollados por Jeremy Lawrance (2021), a partir de un desplazamiento que me parece esencial: considerar lo arquitectónico en el poema algo más que como un *locus* más o menos *communis*, para ver en su presencia un sentido toponómico, ligado a una conciencia estética o, al menos, a un impulso en esa dirección. En la visión quinientista se había impuesto un modelo naturalista inicialmente sustentado en la actualización del platonismo y que, más que desplazado, es traducido y reforzado en los postulados y el desarrollo de la nueva ciencia, desde el método de Bacon al giro copernicano. Frente a una filosofía plasmada en la transparencia del

petrarquismo, la serenidad de las églogas, el idealismo de personajes y acciones en un cerrado mundo narrativo, el ideal de sabio horaciano o el protagonismo del rústico en las tablas, aparece un movimiento que surge de la percepción de su agotamiento, según se plasma en el aburrimiento del hidalgo en su lugar manchego (imposibilitado de una percepción idealizada), en su conflictiva voluntad de salida y en el recurso del artificio para asegurarlo; sin entrar en todo lo que implica la transformación de su identidad y su personalidad, baste reparar en el significativo gesto de la manipulación de los elementos a su disposición para fabricar (o simular) una fina celada de encaje; en el gesto se repite el de las ninfas que sacan materiales de las aguas del Tajo para tejer, sin más diferencia que los resultados: en el ordenado mundo de 1536 el lector ve surgir unos hermosos tapices que reviven lo mítico en un presente que puede idealizarse, mientras que, destrozado al primer golpe, el montaje de don Quijote prelude su conflictivo paso por el mundo, en un desplazamiento que también va desde la apertura de los campos de Montiel a la cerrada arquitectura del palacio de los duques. En atención a imágenes como estas, debe suscribirse la propuesta crítica de Lawrence al postular para la transición al siglo xvii el predominio de una visión del mundo intrínsecamente arquitectónica, es decir, conformada con los principios del arte en el que más se manifiesta el peso de la técnica y donde menos requerimientos existen para mantener un efecto de naturaleza¹¹; también con las implicaciones arrastradas por la atención a algo que, además de mostrar una inescapable condición artificial, obliga a dirigir la mirada al exterior del sujeto.

El apartamiento de lo natural que puede considerarse un principio interno de la estética barroca se traduce en una «imaginación arquitectónica» o, más cercana a la expresión inglesa, arquitectural, en estrecho vínculo con su inclinación topológica, en la que se percibe el giro desde el régimen antiguo de la analogía al del cartesianismo que se traduce en la conciencia de la representación y su base en la convención¹². El mundo empieza a contemplarse *sub specie architecturae* mientras el cronotopo representado en los textos, desde el teatro y la narrativa hasta la propia lírica, va siendo colonizado a velocidad creciente por los espacios interiores, incluso por la domesticidad, por más teatralizada que esta resulte¹³. Su triunfo en la comedia del corral, maquinaria arquitectónica él

¹¹ Cuando aparecen esas simulaciones teatralizadas en el *Quijote* (bodas de Camacho, fingida Arcadia) lo hacen con la amenazante forma de unas redes en que el personaje acaba atrapado, mientras va quedando reducido a una simple condición de espectador, muy cercana a la que Jáuregui reprochó al personaje de las *Soledades*.

¹² Sobre el peso de lo arquitectónico en la metaforización del siglo xvii tratan en este volumen Antonio Sánchez Jiménez, a propósito de las fuentes de la erudición lopesca, y Flavia Gherardi, sobre su valor en los relatos cervantinos, en particular lo tocante a la casa de Carrizales.

¹³ No he podido consultar, al respecto, el muy reciente capítulo «Architecture, Spaces and Access» en el colectivo Neighbors, Nørgaard y Woodacre (2024).

mismo (Ruiz Pérez, 1996: 119-155), se extiende a su correlato en una novela cortesana que se agavilla en espacios de sociabilidad interior (frente al marco natural renacentista) y da cuenta de lo que sucede en unos escenarios dominados por la arquitectura (la casa, la privacidad) y el urbanismo (la calle, lo público). Si hay una forma de retiro, no es el del anacoreta, sino el que lleva al refugio de las paredes propias, donde ahora sí es posible hallar tanto la belleza como el conocimiento. Entramos aquí en el campo de lo que Gracián categorizara como «agudeza compuesta»¹⁴, de especial aplicación a la imagen/materia de las ruinas, cuando se impone esta presencia de la arquitectura (o de sus restos) en el seno mismo de la naturaleza (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019). Mientras en el concepto clásico las huellas de los *superbi colli* mostraban el triunfo inapelable de la naturaleza y el tiempo sobre las construcciones humanas, con su corolario de melancolía, la alternativa barroca vendrá marcada por un renovado interés en la construcción y su valor de defensa contra la amenaza de la disolución por «las voraces llamas de los días».

El peso de este interés en la construcción de la visión arquitectónica de la realidad¹⁵ y su productividad alegórica quedaba reforzado por factores en los que no podemos detenernos, pero que merecen ser apuntados, en particular porque afloran en algunos de los puntos tratados en las aportaciones del volumen. Es el caso de 1) la deriva del arte de la masonería, desde su valor técnico entre los operarios de la arquitectura medieval hacia un asentido más especulativo, con un esoterismo de consecuencias bien conocidas. 2) En relación con ello, y cuando la estética barroca, en los términos de Wölfflin (1977), se impone sobre la desnudez renacentista de la línea recta, funge, por la vía de las catedrales, la conexión con la alegoría medieval, que mantiene su mecanismo de significación mientras en su paradigma los laberintos, las cárceles o los alcázares se ven desplazados por los templos y, sobre todo, por los hospitales, en ambos casos con su potencia para la sanación, la del espíritu y la del cuerpo que se acogen a sus espacios tan contruidos como trascendentes¹⁶. 3) De la mano de la sustitución del sujeto armónicamente inserto en el *locus amoenus* por la conciencia de la alteridad y la máscara, el mundo es concebido como un teatro y la realidad como un escena-

¹⁴ A ella dedica el tratado II de su *Agudeza y arte de ingenio* (1649), que, recordemos, se inicia con el discurso «Panegírico al arte y al objeto».

¹⁵ A partir del patrón sintetizado en *Mundo simbólico* (1681) por Filippo Picinelli, cartografía esta mirada Rodríguez de la Flor (1996, 2009 y 2012).

¹⁶ En este volumen tratan estas manifestaciones Luis Gómez Canseco, Ignacio García Aguilar y Alberto Fadón, refiriéndose respectivamente a la dimensión alegórica de los dédalos a partir del plasmado por Juan de Mena, el impacto de El Escorial (véase también Cámara Muñoz, 1990) y otras «fábricas religiosas», hasta apuntar los rasgos de un subgénero. En cuanto a los hospitales, puede atenderse a la distancia entre el «Hospital de amor» de Boscán y el *Hospital de incurables* (1636) de Polo de Medina; puede consultarse Nider, 2001; y Salido López, 2014.

rio, esto es, como una construcción arquitectónica donde el fingimiento es el camino a la revelación; la memoria de las apariencias de los autos sacramentales y su arquitectura efímera es la plasmación más relevante en un discurso perfectamente codificado. 4) También en relación con los puntos anteriores hay que considerar el impacto de enormes consecuencias que supone el desplazamiento (el real y el del imaginario) de la aldea idealizada a la corte antes vituperada, en función del establecimiento de una vida urbana que Maravall (1975) sitúa en la base de la cultura del barroco. 5) Y, para concluir este esquemático e incompleto repaso, aparecen los cambios operados en lo que pudiéramos llamar una «cultura del jardín»¹⁷, desde una constitución que materializa el interés por aquellos espacios en los que dialogan la naturaleza y el artificio, y así se pasa desde la consideración del jardín como la posibilidad de mantener la naturaleza en el seno del hogar a la que lo convierte en la imagen del triunfo del arte sobre la naturaleza. En el periodo que suele considerarse manierista el espacio de conflicto es ostentadamente exhibido en los jardines artificiales que elevan las *grotte* a condición de divisa y distintivo (Ruiz Pérez, 2013b), como un lugar de arquitectura rústica, pero muy artificiosa, donde la inocencia paradisiaca del pastor representada por sus ovejas «de pacer olvidadas escuchando» deja su lugar a los caprichos de lo grotesco, con la presencia de otro ganado menos sujeto al rebaño.

La vinculación con el de las ruinas del imaginario de las *grotte* inscritas en el renovado jardín manierista¹⁸ puede percibirse¹⁹ en los versos del culto y viajado (por lo mismo, también desengañado) Hurtado de Mendoza. Su desplazamiento ofrece unas primeras muestras²⁰ en la elegía a la muerte de doña Marina de Aragón, a la que promete²¹ la vida de la memoria «en nuestra ánima esculpida» (v. 195), en una deriva imaginística desde sus raíces en la pintura y sobre los pasos garcilasianos que ya lo transforman en un escrito. El sesgo no

¹⁷ Su evolución es historizada por Páez de la Cadena (1998), y se analiza su dimensión cultural en Escobar y Díaz (1993) y Maderuelo (1998). Para su manifestación específica en esta época puede partirse del panorama recogido por Laplana Gil (2000) y atender a usos concretos, como en Copello (2006).

¹⁸ El jardín llamado El Capricho en Madrid es una buena muestra de una convivencia en transición entre los rectilíneos parterres versallescos de orden clásico y las aparentemente naturales evocaciones del jardín inglés en clave romántica, con espacios para las ruinas y las grutas. Promovido por el duque de Osuna a finales del siglo XVIII, puede relacionarse con la trayectoria pictórica de Goya, vinculado a esta casa nobiliaria, hasta desembocar en sus *Caprichos* y su exploración de los valores arquetípicos de lo caprino frente al modelo bucólico de la oveja.

¹⁹ Así lo ha analizado para este volumen Ignacio Díez Fernández.

²⁰ Hablo menos en términos cronológicos que conceptuales, al señalar una modalidad primaria de este fenómeno.

²¹ Encontramos una prefiguración de la necesidad de vencer las «voraces llamas de los días», que se ve ratificada por la inmediata cita de Orfeo y la evocación de su descenso al infierno para recuperar a Eurídice. Es evidente la relación de esta memoria preservadora con el arte.

carece de interés al aparecer en la pluma de quien sostenía en la epístola a Boscán que el sabio estoico no es movido «por las pesadumbres de edificios / adonde la grandeza vence al arte, / y es natura sacada de sus quicios» (vv. 106-108). Esta formulación, en la que el horacianismo tiñe de tono moral la imagen del retiro transformada en la de la renuncia, denota el arraigo en una concepción naturalista que tendrá su reflejo invertido en el cambio de siglo cuando Espinosa, describiendo el palacio sumergido de Betis, sostiene que «a la materia sobrepuja el arte» («Fábula de Genil», v. 92)²². Los apuntes sirven, de un lado, para esbozar la gradación y los meandros de una deriva y, de otro, la relación de posiciones ideológicas y poéticas tal como representan los géneros, con las diferencias entre elegía, epístola y fábula²³. Sus avatares y sus proporciones en la poesía que va del siglo xvi al xvii permitirían un rastreo por los modelos ideológicos que llevan, a través de la comunicación con puntos de urbanidad, a un relato con amplio campo para la descripción y la atención a las edificaciones.

Siendo evidente que el rastreo propuesto es obra de mayor empeño, permítase a título de muestra y de hipótesis hacer girar estas páginas en torno a unos versos de la *Soledad segunda*. Recibido el peregrino en la casa del pescador «con urbano estilo» (v. 216; resaltado mío), es conducido a un huerto que de inmediato se transforma en un jardín y con unos rasgos en todo coincidentes con los elementos señalados antes:

De jardín culto así en fingida gruta salteó al labrador lluvia improvisa de cristales inciertos, a la seña, o a la que torció llave el fontanero:	225
urna de Acuario la imitada peña (...)	
La vista saltearon poco menos del huésped admirado las no líquidas perlas.	230

²² Ruiz Pérez, 2003. La expresión del triunfo del *ars* y su imagen metapoética tienen origen en el pasaje de la descripción del palacio del Sol en las *Metamorfosis* (II,V) de Ovidio, cuando el poeta desarrolla la fábula de Faetón, luego convertido emblema de las aspiraciones de elevación rayanas en la soberbia castigada: «materiam superat opus». No por casualidad, reaparecen al final del auto I de *La Celestina*, cuando en traducción casi literal se afirma: «la obra sobrepuja a la materia» (Ruiz Pérez, 2014: 197).

²³ En perspectiva de desplazamiento desde el primer género al último puede percibirse un incremento de la narratividad, la objetivación y el espacio para lo descriptivo en la modalidad que ocupa la centralidad del sistema genérico; y cabe apuntar en ello otra lectura de la oposición entre los modelos renacentista y barroco.

Los elementos materiales del jardín y la gruta aparecen calificados como culto y fingida, en una construcción en quiasmo que textualiza el mecanismo del artificio que domina la presentación, completada cuatro versos después con la «imitada peña»: en todos los casos se trata de crear una imagen natural por medio de un arte identificable con la arquitectura. La impresión se refuerza con la mención del «fontanero»; el término, resaltado por su posición de rima, hoy podría parecer vulgar y una caída en el prosaísmo, pero en la segunda década del siglo XVII es una creativa acuñación léxica a partir del italiano *fontana*, en un nuevo artificio de fondo y forma, con la alusión a los mecanismos de ingeniería hidráulica que alcanzarían una proverbial dimensión en los versallescos jardines de Luis XIV, elevados, a su vez, a paradigma del jardín francés racionalista, donde la naturaleza queda completamente supeditada al arte topiario, como intervención arquitectónica en lo natural. Las imágenes de dinamismo, casi de violencia, quedan ligadas a las salpicaduras del agua, efectos de la fontanería y punto de fuga del dominio técnico, provocando un efecto que no atañe tanto al cuerpo, preservado por la cortesanía, como a la distancia visual. El lector, que ha llegado a la imagen del jardín de la mano de la mención al huerto, anejo a la casa del pescador, descubre entonces que toda la construcción es una metáfora para pintar hiperbólicamente la aparición de las hijas del anfitrión, con una multiplicación de planos, pues el «real» (las jóvenes) lleva al figurado (los efectos del agua en el marco artificial del jardín), todo ello dentro de la figuración misma del poema (plano textual). La escritura muestra así cómo nuevos elementos reclaman la atención del poeta mientras acompaña a su personaje por espacios que son cada vez menos naturales (desde la rústica cabaña al sofisticado castillo, como ha destacado Beverley, 1980). A ello le corresponde el incremento de una complejidad verbal, verdadera arquitectura de palabras, que no obedece estrictamente a un propósito expresivo, sino que se aleja de este principio, propio de la sentimentalidad petrarquista y su ideal de lenguaje natural, para entrar de lleno en un lenguaje poético marcado por su naturaleza artística o artificiosa.

2. HACIA UNA LECTURA DE LA FORMA MENTIS: POESÍA, ARQUITECTURA Y SALIDA DEL YO

Los textos citados, más aún que las elaboradas y extensas descripciones que tienen un punto culminante en el poema de Rebolledo objeto del trabajo de Adrián J. Sáez en este volumen, nos permiten plantear la hipótesis que se sintetiza en que en la poesía dominante en el siglo XVII la écfrasis pasa de ser un mero recurso retórico a erigirse en una concepción poética. Permítanse unas consideraciones antes de seguir. De entrada, un largo poema dedicado a la descripción de un elemento arquitectónico (Ruiz Pérez, 2015), más allá de mostrarse sínto-

ma de una poética ajena a la vigente en el siglo xvi, no plantea ninguna singularidad respecto a la écfrasis, que es el procedimiento compositivo obligado para tal empresa; sin embargo, la aparición de significativos momentos ecfrásticos, puede resultar reveladora, incluso cuando, como es el caso, no se trata de una descripción *sensu stricto*; antes bien, la omisión de una detallada pintura, depura y carga de significación las alusiones a elementos arquitectónicos, otorgándoles, si cabe, mayor entidad metapoética, pues en su poética implícita lo artificioso o artístico se muestra en su movimiento para alcanzar una posición de centralidad²⁴. Por otra parte, conviene especificar que en este punto la *novitas* de los grandes poemas gongorinos no es tal, si no es en su particularidad de grado, pues elevan a su máximo valor literario y poético un movimiento general del arte a lo que puede considerarse como un giro espacial²⁵, que cobra dimensión específica en la estética barroca; así pues, el acercamiento a los versos del cordobés se plantea más en su condición de testimonios de una nueva edad que como una estilística particular. Finalmente, se impone aclarar que me refiero a la écfrasis en su sentido más amplio de la (re)presentación artística dentro del texto, con la flexión que supone en el mecanismo de la mimesis con la sustitución del paradigma de lo natural y de la autocontemplación.

Para el desarrollo de la (o las) hipótesis parto de una doble premisa, acerca de la naturaleza de la poética y de la arquitectura, para plantear la relación entre ellas en una precisa historicidad. De una parte, parto de la noción de que cada poética determina (o es determinada por ella) el paradigma o modelo de la imitación. Así, en el extenso decurso del clasicismo prima el *dictum* horaciano de *ut pictura poesis*, con una marcada aspiración a la visualidad como principal recurso retórico (poner *ante oculos*), ya sea en el plano estrictamente artístico o ya sea con intencionalidad de didactismo; el asentamiento definitivo de la poesía moderna viene muy unido a la formulación de Verlaine: «de la musique avant toute chose», vinculada a la inclinación al símbolo y un arte que apela menos a la razón que a la emotividad, además de propiciar una liberación de las formas geométricas que tenían constreñido al verso, pero también a la imaginación; en nuestras días es evidente que el fragmento audiovisual en todas sus modalidades funciona como un patrón también para la literatura, que trata de responder con ello a los requerimientos de la posmodernidad, una estética que históricamente surgió, como el propio concepto, en el campo de la arquitectura. Con otros presupuestos y otras intenciones, podemos considerar que la archi-

²⁴ Es en este punto donde se muestra con mayor claridad el seguimiento de la lección gongorina y su tratamiento de la realidad en torno al sujeto (Ruiz Pérez, 2013a).

²⁵ El concepto se aplica en la distinción del paradigma de la postmodernidad, elevado a categoría en el volumen coordinado por Warf y Arias (2009), y es revisado por Quesada (2016). Su aplicación a los estudios literarios es tratada por Cabo Aseguinolaza (2004), con resultados compilados por Matías (2014).

itectura, como en el ocaso de la modernidad, también ganó en protagonismo y valor de referencia en el período de consolidación situado en el siglo XVII, como una manifestación de crisis al ocupar el lugar de modelo antes reservado a otras artes visuales (Rubio Áñez y Sáez, 2017). En esta perspectiva, la irrupción de referencias, metáforas y estructuras arquitectónicas en el espacio del poema, sobre todo cuando se multiplican en los momentos, registros y modalidades más variados o cuando se erige en elemento de centralidad, hay que relacionarla con un cambio de poética.

De otra parte, aunque en estrecha relación con ello, hay que considerar la particular condición de la arquitectura, pues, sin dejar de ser un arte, es un elemento funcional y uno de los indicadores más claros de los cambios en los marcos políticos, económicos y socioculturales, lo que atañe tanto a sus formas como a la propia naturaleza de los edificios, su disposición y su uso. No es momento de entrar en todas las implicaciones de lo que queda en evidencia con la simple visión de las diferencias entre una catedral, un castillo, un palacio, una quinta de recreo o una casa de vecinos. Más bien, una vez considerado los cambios que en este campo trae el paso del tiempo de los Austrias mayores al de los menores, lo interesante es lo que distingue dentro del campo del arte a la arquitectura del resto de las disciplinas vinculadas a lo visual y material. Por su dimensión funcional, que permite hablar de arquitectura aun cuando el resultado carezca de valor estético, la disciplina de la construcción de edificios revela su condición híbrida de arte e ingeniería²⁶. Por ello, se trata de un arte que no puede someterse a la regulación clásica, entendiendo por tal la que parte de Aristóteles, su concepto de mimesis y la lectura que de este principio hicieron los preceptistas del siglo XVI. Aunque en la disciplina arquitectónica se mantiene un principio de *poiesis*, por cuanto supone la construcción de un espacio no natural, que reformula las funciones desempeñadas en un período primitivo por los árboles o las cuevas, no encaja en la lectura reduccionista de la imitación de la naturaleza como requerimiento del arte. Como en la poesía, este patrón regía la pintura y la escultura (hasta su definitivo ingreso en la modernidad), además de otras artes menores, pero era incompatible con los fines y los métodos de la arquitectura. Al no ser mimética ni representativa, no había estado en el horizonte de los modelos considerados por la poesía hasta finales del siglo XVI. Por tanto, su infiltración en el espacio de la poesía resulta indicativa de un giro en la poética.

A diferencia del sintagma extraído de la epístola horaciana, no había argumento de autoridad, ni siquiera una referencia reconocida que vinculara la arquitectura y el arte poético. No es extraño, pues, que no apareciera su consi-

²⁶ En tal condición, se amplifica el valor de su dimensión técnica, más aún que en disciplinas como la pintura o la escultura.

deración en ninguno de los tratados y preceptivas, ni siquiera en la exhaustiva obra de Luzán (1737 y 1789). Si en este caso, la ausencia podía venir justificada por centrarse en las «reglas de la poesía en general y de sus principales especies» (Luzán, 1977), el argumento no era aplicable al tratado de estética general de Arteaga, sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), que acogía entre sus páginas un capítulo dedicado al «Ideal en la pintura y en la escultura» (1972: 68-86), sin mencionar en ningún caso la arquitectura. En ambas obras, como representativas del canto del cisne de la ortodoxia clasicista y el esbozo de su inflexión, respectivamente, el eje sigue siendo la imitación, y en este horizonte no tiene cabida la arquitectura, por lo que malamente podía proponerse como elemento de emulación para la poesía. Aunque no exenta de matizaciones en su tratamiento, la música cuenta con un capítulo en la obra de Arteaga²⁷, pero bajo los auspicios del criterio mimético tampoco puede ser tomada como referente artístico para la poesía. Y no deja de resultar llamativo que en los dos episodios de crisis de la poética clasicista, el del sacudimiento en el seno del Barroco y el de la ruptura final en el siglo XIX, sean dos artes ajenas a la imitación, la arquitectura y la música, las que (de manera más clara en el segundo caso) incidieron en la definición de la poesía en sus cambios respecto a los modelos precedentes.

A partir de estas consideraciones, se imponen, a mi juicio, dos líneas de interpretación acerca de las razones que pudieron mover la inflexión hacia la arquitectura manifestada por la poesía hispánica a partir del cambio de siglo, partiendo de los indicios representados por las alusiones al arte constructiva en los versos para atender a sus implicaciones poetológicas.

En una primera línea, creo que hay que relacionar esta deriva con el alejamiento que (cuando el petrarquismo *stricto sensu* comienza a dar síntomas de agotamiento) se produce respecto a los laberintos interiores y las galerías del alma exploradas por la introspección. Mientras Teresa de Jesús había metaforizado el análisis de su intimidad anímica mediante la arquitectura de las moradas del castillo interior, unas décadas después esos elementos adquieren autonomía o reorientan su condición tropológica hacia otros ámbitos de representación, con un nuevo sentido del discurso alegórico. En perspectiva diacrónica y apuntando un criterio periodológico definido por la posición del yo y la línea de su mirada, el ejemplo teresiano remite a un estadio que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI y desde el que se puede considerar el encadenamiento de variaciones. Dejando atrás el sistema de analogías y la abstracción que Berceo explica en el prólogo de sus *Milagros*, la poesía medieval llega a las cortes caballerescas quinientistas marcada por lo que podemos denominar como una atopia ligada al silogismo solipsista característico de la poesía amorosa cancioneril, apenas rota en los decires por las construcciones alegóricas representadas por

²⁷ «Ideal en la música y en la pantomima» (1972: 87-99).

el *Laberinto de Fortuna*. El petrarquismo que se para a contemplar su estado y avanza en la interiorización de la mirada en busca de lo escrito en el alma por la amada, mantiene este elemento de abstracción procedente de la raíz común en la poesía trovadoresca, con materializaciones tan escasas como las de las simbólicas connotaciones del encuentro con la amada, situadas en una fecha y un lugar tan significativos (puente, iglesia...), que su materialización descriptiva se hace innecesaria. Al darle un desarrollo analítico, como en la literatura espiritual, es cuando se descompone esta imagen en partes, pero manteniéndose en el plano simbólico, sin encarnarse en la materialidad sensorial ligada a la descripción en su sentido estricto. La otra tipología de escenario que se va superponiendo a la sentimentalidad de base petrarquista, más desarrollada en su vertiente profana, arraiga en la valoración de lo natural, con el *locus amoenus* como paradigma. Su tópic (Curtius, 1955: 263-289) resulta conocida; su abundancia parecería apuntar al valor de la *varietas*, mientras que la infaltable compañía de calificativos sugeriría un interés por el detalle; sin embargo, la repetición de elementos neutraliza su valor referencial, y el carácter de epítetos de los habituales adjetivos apunta a una abstracción propia de la idealización del arquetipo, revelando que, con un sentido más sintético que analítico y primando lo natural sobre lo artificial, seguimos en el campo de la abstracción. El idealismo neoplatónico resulta en este aspecto una continuidad de la lógica medieval, y las poéticas vinculadas han introducido matices (ligados a la inclinación a lo sentimental) sin suponer una fractura radical.

Contra este fondo emergen las apariciones de lo construido en el desarrollo narrativo, que es otro componente fundamental de la poesía en su giro estético. Lo que la prosa de ficción caballerescas y bizantina había ido asumiendo como elementos de caracterización (palacios, castillos, templos...) y se había reforzado en la epopeya culta de la segunda mitad del siglo XVI aflora también en el relato en verso con raíces en la lírica, con la fábula mitológica como bandera genérica²⁸. Como brillantes construcciones o como ruinas, es perfectamente constatable el incremento de referencias arquitectónicas en el paso de la poesía al siglo XVII, como uno de los signos del cambio poético que se estaba gestando en las distintas líneas de avances de la poética cultista (López Bueno, 2000). Sin embargo, estas líneas se fueron reduciendo en torno al tronco moral, sin duda por el peso ideológico de la doble faz de la contrarreforma y la política imperial; así, al margen de lo característico u ornamental de los espacios para la *descriptio* en la

²⁸ Algo más reticente, hasta lo que podemos considerar el período bajobarroco, se muestra la poesía a la irrupción de los espacios urbanos o no caballerescos que se estaban instalando en el relato menos idealizado, del *Lazarillo* al *Quijote* y se mantienen en la nueva forma de idealización (más o menos negativa) que representan las formas convencionales en torno a la materia picaresca y amorosa, tal como se reflejan en los espacios dramáticos de la comedia del corral.

fábula o en modalidades subgenéricas específicas, el peso de lo arquitectónico se asimiló hacia una recuperación del alegorismo en su sentido más simple. La polisemia del soneto quevediano «Miré los muros de la patria mía», en la que, con procedimientos tropológicos más o menos intensos, se han destacado lecturas políticas, morales o fisiológicas, es una muestra paradigmática de una mirada entre restauradora y retardataria por su organicismo (Rodríguez, 1974), ya se ponga el énfasis en la continuidad de la abstracción silogística, ya se lo vincule con la proyección de la intimidad animista. Junto a ello, intentos más radicales, ligados a la dimensión poetológica del referente arquitectónico, quedaron larvados, y el escándalo ligado a su presencia en los poemas mayores de Góngora demuestra la resistencia a un cambio del que bien se intuía su radicalidad.

La novedad gongorina ha recibido muchos (quizá excesivos) intentos de explicación en clave estilística o de un sentido más limitado del lenguaje poético, sin percibir lo que en esos versos había de una nueva visión del mundo y, en lo que nos toca, la relación de esta con el «giro arquitectónico» en la concepción de la poesía²⁹. Si volvemos a la polisemia del soneto quevediano, vemos que bajo la común capa de moralidad (ya sea metafísica, ya sea política) se contraponen dos miradas: la que se mantiene en el yo del sujeto lírico más o menos interiorizado (con la metáfora de muralla y casa como cuerpo) y la que (apoyándose en la metonimia de los elementos de arquitectura como representaciones de la patria) se dirige hacia el exterior. Si prescindimos de la intención moral que en Quevedo subyace a ambas perspectivas, en esta contraposición radical hallamos uno de los rasgos del cambio histórico en la poesía desde su base petrarquista, desplazándose de la introspección a la extrospección; con ella solicita carta de ciudadanía en el verso la presencia del mundo real inmediato, una materialidad que tiene en la edificación por la mano del hombre un representante emblemático.

Incluso en los versos del organicista Quevedo aflora, si no la objetividad, la presencia del mundo externo al sujeto en un nivel distinto al de la naturaleza y su correlato de una integración ingenua (Schiller, 2019). No me refiero a «objetividad» en el sentido estricto ligado al pensamiento científico emergente en aquellos momentos y al que la poesía más atenta no estaba ajena; apunto, frente a «subjetividad», a un sentido más amplio: el de la salida del yo para tender la mirada poética en el mundo en torno. Y en la España de las primeras décadas del siglo XVII cuando el poeta y el hombre de letras levantan la cabeza y miran a su alrededor lo que encuentran no es el campo, sino la ciudad. Su reflejo en la escritura adquiere distintos registros en sus manifestaciones, pero no puede pasar desapercibido. No faltan elementos de persistencia de una arquitectura alegórica como la perceptible en la *República literaria* y *El Criticón* (Lawrance, 2021: 333)

²⁹ No solo en lo relativo a la más estudiada organización estructural del poema como composición arquitectónica.

o en *La torre de Babilonia* de Enríquez Gómez (como analiza Felice Gambin en estas páginas), ligados al mantenimiento del organicismo en la concepción del mundo y del hombre y su articulación en un campo literario que aún no se llamaba así. Los géneros del «arte nuevo» (Ruiz Pérez, 2010), por su parte, especializarán en cierta medida su mirada, con el creciente protagonismo de la casa protoburguesa y las calles de la ciudad en una narrativa picaresco-cortesana, como en los tejados levantados en el *Cojuelo* para dejar a la vista el interior doméstico; la casa más o menos palaciega de la dama en torno a la que giran las pretensiones de los galanes teatralizadas en un corral que es, en sí mismo, la materialización del nuevo orden urbano; o el palacio que, tal como aparece en las *Soledades* (y en textos como los apuntados más adelante), se muestra como signatura del orden señorial, cuya crisis se apunta en la versión barroca de la poesía de las ruinas³⁰. Como un ápice en el que convergen y se integran las líneas particulares de todas estas modalidades genéricas, la apoteosis histórica de la arquitectura efímera ligada a la fiesta y proyectada en su relación se convierte en el símbolo perfecto (metáfora y sinécdoque) del hermanamiento de poesía y arquitectura en la estética barroca o, al menos, en una de sus vertientes fuertes.

Lo mismo que en las estructuras alegóricas, la aparición de elementos arquitectónicos en el mundo referencial del poema oscila entre la caracterización de un escenario en que se mueven los personajes o ante el que se sitúan y su participación en un sentido de la penetrabilidad, pues, a diferencias de la pintura³¹ y la escultura, el edificio se desdobra en fachada e interior; la puerta que forma parte de la primera actúa como elemento de paso al segundo, donde se producen otro tipo de aventuras como fabuló don Quijote. Ello supone una interrelación con el espacio, con el entorno, muy diferente a la que sostenía la presencia del pastor en el mundo natural y más propia de un mundo más complejo, donde lo artificial asumía el protagonismo. Este segmento de significación tiene particular desarrollo en la narrativa, así en prosa como en verso, mientras que, además de ser más generalizado, gana más terreno en la poesía la presencia de construcciones delimitando desde fuera el escenario de las acciones y los afectos. En este terreno adquiere gran relevancia la arquitectura de la celebración, que traslada al texto el uso extendido de la erección en el espacio urbano de elementos simbólicos liga-

³⁰ Con su valor representativo, buena parte de lo señalado se muestra en el *Quijote* a la luz del análisis de Clea Gerber en este volumen, que hace aflorar una retórica de la derrota que ya no puede ser refrenada por el incumplido proyecto de «hacerse pastores», esto es, de un fingimiento contrapuesto a un «ser pastor» como afirmación de lo natural. Cabría relacionar la luxación ideológica patente en la contraposición con la condición «monstruosa» del pastor Polifemo en el poema gongorino.

³¹ Velázquez con *Las Meninas* y Murillo en el autorretrato en que su mano reposa sobre el marco y lo sobrepasa pueden representar una excepción en la pintura, en marcada conexión con la episteme de su tiempo (Foucault, 2005).

dos a una arquitectura de la celebración, con una ambivalencia netamente barroca, combinando la apoteosis de lo efímero y el deseo de perennidad. El carácter que la arquitectura efímera (Bonet Correa, 1993; Sanfeliu Arboix, 1997; Vicens Hualde, 1986) adquiere como elemento central de la fiesta barroca es doble, pues actúa a la vez como decorado ornamental y figuración de lo ideológico y como delimitación de un escenario apartado de la vida cotidiana. Sus elementos son genuinos representantes de un sentido hipertrofiado de la teatralidad propio de la cultura barroca, como «sociedad del espectáculo», y permean los versos del período como parte de la citada «architectural imagination» (Lawrence, 2021: 333). Esta, y así lo han estudiado Emilio Blanco y Cipriano López Lorenzo para este volumen, puede materializarse en monumentos netamente celebrativos, como el obelisco, o de carácter funeral, como el túmulo, que el poema puede acoger, convertir en objeto de su descripción o incluso elevarlo al espacio privilegiado del título; hacia el final del siglo, una significativa obra concita todas estas posibilidades en honra de un poeta y su emblemática personificación de la mentalidad teatral del momento: el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (1684) es un extenso panegírico en verso, con 422 octavas repartidas en tres cantos (esto es, con una estructura y una extensión muy similares a las de la comedia), ordenado en desarrollo de la imagen de la arquitectura efímera (Ruiz Pérez, 2024) levantada para conjurar «las voraces llamas de los días»; en su desarrollo la expresión del dolor del sujeto propio de la sentimentalidad elegíaca, por la vía de lo descriptivo, deja paso a la celebración del objeto, al tiempo que al asumir los principios constructivos de lo arquitectónico confiere al poema un carácter más ligado a los grandes poemas del barroco que a la fluidez de la elegía y la canción petrarquista y el pautado desarrollo de la oda horaciana o pindárica. En relación con lo que puede considerarse una «poética tumular», el poema motivado por una defunción se mueve, en neta paradoja barroca, entre el empeño por eternizar al sujeto celebrado y una dolorosa conciencia de la fugacidad, ante la que el poema trata de erigir una frágil defensa.

Con menos tensión, por el desplazamiento de la mortalidad del centro del argumento, la polaridad se manifiesta en los relevantes pasajes de descripción arquitectónica en las grandes fábulas del xvii, como el citado palacio subacuático de Genil en la composición de Espinosa, el palacio del Sol en el *Faetón* de Villamediana, la corte de Plutón en el *Orfeo* de Jáuregui, los espacios abiertos por la «Piramidal, funesta de la tierra / nacida sombra [que] al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva» (vv. 1-3) del *Primero sueño* de sor Juana u, ocupando ya el conjunto de la composición, el carmen de Soto de Rojas en su *Paraíso cerrado* o el palacio de Hrselhom en la segunda de las *Selvas dánicas* de Rebolledo. Desplazados de la consideración de ecos más o menos difuminados de la poética gongorina y contemplados en su condición de una voz coral, tan significativas obras articulan las modalidades de la presencia y el peso de la arquitectura en la

poética barroca, en todos los casos con un marcado alejamiento de la subjetividad sentimental, ya sea por hacer del sujeto enamorado una tercera persona, ya sea por trascender la experiencia individual a una dimensión moral, política o epistemológica. Cuando el poeta barroco se para a considerar un estado, no bucea en su interior, sino que coloca un personaje (que también puede hablar en primera persona) en un escenario real o soñado y siempre fuertemente arquitectónico y regido por los principios de este arte. Para penetrar en el interior de estos edificios, físicos, emblemáticos o metafísicos son necesarias la salida del yo y la concepción de otro sujeto poemático; o, lo que es lo mismo, la construcción de otra poética.

3. EL SUJETO ANTE EL ARTIFICIO

La segunda línea de hipótesis interpretativa se presenta como el envés estético de la faz ideológica, si es que ambas dimensiones pueden separarse en lo que es una auténtica ideología estética, y tiene en la culminación de la trayectoria poética de Garcilaso el vértice compartido con la otra línea. Estudiada en sus distintas perspectivas, la égloga III de Garcilaso culmina el distanciamiento estético (Güntert, 1992) iniciado en la proyección en el personaje dual de la I: lo que en esta era un juego de espejos regido aún por la lógica del petrarquismo, es desplazado por la éfrasis de lo que tiene su síntesis en «el artificio de las altas ruedas» (III, v. 145), que, junto a la mirada hacia el exterior, corporeiza tropológicamente el paisaje urbano de Toledo (hecho de edificios) y la invención mecánica del ingenio construido para hacer del cauce del río bebida de los ciudadanos, como las ninfas convertirán sus algas y pepitas en hilos para sus tapices. La naturalidad expresiva queda atrás y se abre la puerta al despliegue de lo artificial, al arte que se vuelve sobre sí mismo para explorar un nuevo tipo de relaciones del hombre con la naturaleza, desde la inserción ingenua a la transformación, el dominio y la explotación. Cuando Góngora retoma esta lección siete décadas después, el tapiz de las ninfas ya resulta insuficiente, y en la poética del artificio se abre paso la consideración de la arquitectura como nuevo paradigma artístico.

A todas luces sin entrar en la perspectiva que ahora planteo, unas palabras de Alberto Lista en la *Gaceta de Bayona* en 1828 (nº 26, de 19 de diciembre), en un artículo sobre «el lenguaje poético» sirven de sintética expresión de la idea que trato de desarrollar: «Al fin, Góngora apareció, y este genio ardiente empleó para la ruina la fuerza invencible que se le había dado para la edificación»³². La formulación reelabora el dictamen de Cascales en la dicotomía de «príncipe de la luz» y «príncipe de las tinieblas», pero el crítico decimonónico, heredero de

³² Puede consultarse en línea en <https://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?filtro=PRE0128.1828.LISTA>.

una parte sustancial de la nueva poesía, se desplaza al campo metafórico de la arquitectura, intuye que Góngora genera materiales de derribo, pero no avanza para atender a la nueva construcción que levanta con ella. Como se le acusó en la polémica, en los poemas mayores del cordobés se da un nuevo episodio de Babel, pero sus detractores olvidaron que en el mito bíblico (central en la obra estudiada por Gambin) el eje lo representa la construcción de una torre en el intento de alcanzar o asaltar el cielo con la fuerza del artificio. La torre se levanta paso a paso y piso a piso, los titanes lo intentaron como fuerza de asalto, como los cíclopes, pero uno de ellos, más cercano al arrebatado del hijo de Apolo y, sobre todo, al artificio de hijo de Dédalo, lo intentó (y lo logró) de una manera aún más artificiosa, más artística: el Polifemo gongorino muestra una de sus facetas emblemáticas en los versos que unen lo celeste, lo telúrico y la escritura: «y en los cielos de esta roca puedo / escribir mis desdichas con el dedo» (vv. 415-416), dice el cíclope enamorado. En su canto suenan los ecos de la versión garcilasiana en el Salicio de la égloga I, se mueve por una pena de amor (aunque también puede leerse por el deseo de alcanzar la belleza inasible) y permanece asentado en un mundo natural, apenas roto por el arco recuperado del naufragio de la nave genovesa. La roca es la materia de su cueva, pero esta, como espacio habitado y modificado por el hombre, es el germen de una arquitectura civilizatoria, que en Polifemo se manifiesta en su actividad pastoril frente a la cinegética de Acis (y del dedicatario de la fábula). Del mismo modo, su canto da cabida a la escritura, pero lo que era un tópico de la égloga ya no es la simple inscripción en el árbol, sino el poema que se fija en lo más alto.

En paralelo a la escritura aparecen las referencias a lo que en la Sicilia pastoril y ciclópea serían los elementos «arquitectónicos». Desconocemos el domicilio del protagonista de la bucólica renacentista, porque la égloga se clausura cuando el pastor decide volver a su refugio. Por el contrario, y con el conocido efecto de identificación entre ambos, la vivienda del monstruo ocupa un espacio relevante en la fábula gongorina (Dolan, 1990). Partiendo de los restos del mundo y la poética pastoril, la cueva de Polifemo, con su asimilación al propio habitante a través de los rasgos compartidos, es el espacio compartido entre la naturaleza y el hombre (o el cíclope), un primer elemento de la domesticación (*domus*) de lo natural, también los animales reducidos a ganado, para acercarlo a lo humano. La redefinición del espacio de la soledad, que se personaliza en la figura desmesurada y trágica de Polifemo, se completa en la secuencia del otro poema mayor, cuyas partes y modalidades subgenéricas se definen con el paso del peregrino por diferentes estados civilizatorios definidos en gran parte por la arquitectura característica, de la rústica cabaña de los pastores al castillo desde donde los nobles organizan la partida cetrera, pasando por la arquitectura efímera que sirve de marco a las bodas (y su conclusión con fuegos de artificio) y la casa del pescador, marcos sucesivos de pasajes eglógicos, epitalámicos, elegíacos o épicos, mientras

se esboza un auténtico recorrido de la humanidad hacia la civilización (Beverley, 1980), hacia la *civitas* arquitectónicamente compuesta.

Cabe resaltar, recuperando el paralelismo en la materia de los dos grandes poemas gongorinos (Ruiz Pérez, 1996b: 211-244), el episodio al comienzo de la *Soledad segunda* en el que el peregrino despierta y desde el tronco de árbol en que ha pasado la noche extiende la mirada por el paisaje que será escenario de sus pasos en su tercer día de camino. En esa situación y en el marco en que un elemento natural se convierte en cobijo, es decir, es humanizado, el peregrino reinterpreta y acerca a una dimensión más humana la imagen del cíclope en su cueva. Con esta actitud (Ruiz Pérez, 2015), en que la mirada acentúa la distancia del mundo objetivo, separándolo del sujeto, el peregrino encuentra un elemento de gran sencillez, incluso de rusticidad (y no solo por estar destinado a animales), pero que en la nueva mirada instaurada en la escisión entre objeto y sujeto produce perplejidad, y esta solo puede ser resuelta al analizarse (descomponerse) en términos arquitectónicos, de la esencia de la disciplina. Ante el palomar (Huerdo, 2021) aparece el habitual recurso a la metáfora para buscar el modo de inscribir lo singular en un orden por muy dinámico que sea, pero en este caso un producto híbrido, que aún en un modo específico lo humano y lo animal³³, requiere otra forma de mirada a partir del desconcierto, de la estupefacción: «extraño todo / el designio la fábrica y el modo» (II, vv. 273-274). El breve apunte sobre la escritura que descubrimos en el *Polifemo* se carga aquí de complejidad analítica, con la superposición de planos habitual en la poética gongorina. La secuencia de elementos en que se descompone la construcción del palomar deja entrever, en primer lugar, la tripartición consagrada en el *ars rhetorica*; sobre ella se dispone el esquema igualmente tripartito establecido para la poética a partir de la superación del papel dominante de la inspiración en la versión neoplatónica; finalmente, todo ello se completa para el lector avisado con una referencia directa a las tres fases establecidas por los tratados de arquitectura (Cámara Muñoz, 1990: 50-83). El paradigma complejo podría esquematizarse así:

<i>Soledades</i>	designio	fábrica	modo
retórica	<i>inventio</i>	<i>dispositio</i>	<i>elocutio</i>
poética	<i>ingenium</i>	<i>ars</i>	<i>studium (officium)</i> ³⁴
arquitectura	idea	traza	edificio

³³ Unos versos antes el personaje ha convertido un elemento natural en su casa sin alterar esencialmente su forma y su materia; ahora interviene sobre ambas para construir un habitáculo para unos animales tan realistas como simbólicos, metonimia de la fuerza unitiva de Venus.

³⁴ El paso de uno a otro de estos elementos o valores es el que lleva de la poética cultista al asentamiento de la profesionalización.

De manera específica en el esquema se aprecia la productividad de ensayar un análisis particularizado de la poética gongorina en virtud del desplazamiento, en el eje horizontal de la tabla, hacia el elemento de la derecha, en una lectura del nuevo lenguaje poético en términos más profundos que el de los mecanismos de la estilística. Ahora, en cambio, nos interesa una lectura en el eje vertical, con la hipótesis conclusiva de que el proceso de exaltación de lo artístico en la poética cultista puede formularse como el desplazamiento desde el paradigma retórico al establecido por el patrón arquitectónico, el arte en el que mejor se codifica el proceso que lleva desde la idea a una realización material contundente y admirable, con una concesión a la *labor* que intentaba soslayarse en el debate sobre la dignidad de la pintura en la que se empeñaron tantos poetas (Sánchez Jiménez y Sáez, 2018). También en el plano conceptual y teórico la poesía mira a la arquitectura para buscar la codificación técnica de su apuesta por el artificio.

El programa estético del artificio, como faceta de la poética cultista que está desplazando el modelo basado en el naturalismo, encuentra un valioso modelo de referencia en la forma compleja del *ars* que tiene en la arquitectura su manifestación más plena, en el momento histórico que en la escena teatral la codificación de los decorados en la línea Vitrubio-Serlio para ceñirse al esquema de los estilos en la *rota virgiliana* y, en el trasfondo, en la poética aristotélica, dejaba paso a la espectacularidad y libertad de los diseños para la representación palaciega, tan complejos como eficaces. En la poética el giro está en relación con el abandono de la queja elegíaca como núcleo de una poética renacentista de la sentimentalidad subjetiva, que intenta dejarse atrás dirigiendo la mirada hacia el objeto exterior y, dentro de su radio, hacia el más artificioso. Incluso cuando la melancolía, ahora con su formulación de época, mantiene su presencia en el poema se dibuja en términos de la desolación de lo que antes fuera construido, es decir en una poética de las ruinas perfectamente sintetizada en el arranque de la canción de Rodrigo Caro: la naturaleza no es vivificadora, sino mortal, y se manifiesta en «campos de soledad» y «mustio collado», con el arrasamiento de «Itálica famosa»: en la dialéctica entre *natura* y *ars* el equilibrio se ha alterado y ya no se sueña con recuperar lo natural (menosprecio de corte y alabanza de aldea), sino más bien mantener vivo el arte y sus construcciones ante el poder destructor de la naturaleza, «las voraces llamas de los días». En la fractura provocada por esta inflexión surge y se instala la «conscious aesthetic» señalada por Lawrence (2021: 323). Cuando, en una mente lúcida como la gongorina, la estética consciente se instala a partir de una consciencia estética (Dolan, 1990; Sinicropi, 2023), en el horizonte la pintura cede su lugar a la arquitectura como referente en el paradigma de un arte ya plenamente artificial.

4. HACIA UNA LECTURA

En la relación de los fenómenos poéticos, en particular los definitorios de la «nueva poesía», con el cambio de paradigma epistémico que acompaña la «nueva ciencia» puede reconocerse, sin duda, un componente de *Zeitgeist*. Por muy «nacionalizado» que se presente este espíritu de época, no puede convertir la etiqueta de «Barroco» ni en una esencia de lo español (un *Volksgeist*, en la noción de raíz herderiana, frente al hegelianismo de la anterior) ni en una gran categoría apriorística impuesta sobre la realidad textual. Sin perder de vista la doble dimensión del marco epocal y la particularidad que este adquiere en el marco de una cultura nacional con sus propios elementos distintivos, la atención a las relaciones de la poesía con la arquitectura nos permite entrever la germinación de una visión del mundo *sub specie artis* y la alteración del repositorio de imágenes para dotar al giro sustancial de una plasmación emblemática. El proceso puede seguirse también a través de los fenómenos con que se manifiesta en la narrativa tanto en el señalado desplazamiento hacia lo urbano y la presencia de espacios contruidos a la estructura arquitectónica, como la señalada por Armas (2022) para Cervantes; ya ha sido señalada en su obra la presencia de elementos de teatralización desplegados en particular en el *Persiles*, pero es en el propio género teatral donde el «giro arquitectónico» se materializa de una manera más integral: por su propia constitución a partir de una estructura arquitectónica como la del corral; por la dimensión de espacialidad visibilizada en unos escenarios simbólicos articulados, como adentro y afuera, en torno a la realidad y el significado de la casa y la calle; y, conforme avanza el siglo y el teatro se desplaza al palacio, por la ingeniería constructiva de los efectos de espectáculo, bajo cuyo efecto de fascinación se intuye un artificio con mucho de arquitectura.

Cuando los cambios observables en la poesía tienen una correspondencia en los demás géneros literarios, puede considerarse ratificada la hipótesis de una lectura histórica del hecho poético, para analizar sus manifestaciones específicas. En estas páginas no tiene cabida el estudio sistemático que requiere la cuestión; se han limitado a esbozar unas hipótesis y comenzar a dinamizarlas a partir de unas calas, con la expectativa de que pueda servir de estímulo (por sintonía o por reacción) para avanzar hacia ese estudio. Con el mismo fin se ensaya para concluir una breve síntesis de la formulación. En ella se postula para las novedosas y apreciables relaciones de la poesía del siglo xvii con la arquitectura la convergencia de una doble línea de desarrollo, apoyada en el quicio que podemos establecer entre los versos citados en que Polifemo canta que escribe sus penas en el cielo. De un lado, y conectando con el carácter pastoril subyacente en la fábula gongorina, se observa en la lírica de la segunda mitad del siglo xvi una tendencia a desbordar la naturalidad expresiva del petrarquismo en su sentido específico, para orientarse hacia un canto que mantiene en la bucólica un argumento amo-

roso y una tonalidad sentimental, mientras en la vía horaciana el tono se serena para servir a la deriva moral de la temática. Avanzando sobre este desplazamiento la poética cultista culmina la superación del petrarquismo por una vía que explota el sentido de la escritura como práctica específica y de transformación de la raíz de lo lírico. Lo escrito no es una continuidad del sujeto como forma de efusión sentimental, sino un producto material que se independiza de su proceso de construcción y del sujeto, en una forma de objetivación correspondiente a la señalada desviación de la mirada hacia el exterior. Al no sostenerse sobre el valor de los sentimientos a través de la transparencia del alma, el valor del poema debe apoyarse en la validez de sus procedimientos constructivos, incluso poniéndolos al descubierto. En este punto del desplazamiento iniciado décadas atrás, la poesía del siglo XVII encuentra un modelo y un apoyo en el desarrollo y la teorización de la arquitectura.

El doble movimiento que acoge la «poética arquitectónica» es el de la exteriorización, que saca al sujeto lírico de la intimidad de sus sentimientos y al poeta del ejercicio de lectura de lo escrito en su alma, y, en estrecha relación, el del artificio, como consciencia de que al efecto del poema se llega por medio de su elaboración y que esta como tal es uno de los componentes esenciales de su materia, es decir, de su substancia y de su forma (Sinicropi, 2023: 41-55). El desplazamiento de una noción de la poesía como canto a la que la establece a partir de la escritura condensa las dos vertientes, al asentar y potenciar la extropección y la elaboración artística. Garcilaso ya percibió la existencia de «otros montes y otros ríos» más allá de los conocidos en la tradición bucólica y los plasmó con acierto al desarrollar en la égloga III la imagen del *textus*-tejido (Egido, 2003); sobre sus pasos, Góngora avanzará hasta la elaboración de una auténtica «arquitextura» que coloca la escritura como forma material de la textualización del mundo (Sinicropi, 2023: 159-184; Ruiz Pérez, 1996) mientras construye el resultado mediante una superposición de planos que desbordan la bidimensionalidad de la pintura y requieren el modelo conceptual de la arquitectura. Esta disciplina también le ofrece una imagen de la poesía hacia la que avanzará su realización moderna al definirse como la empresa de levantar un espacio de palabras para habitar el mundo. En este camino, si la poesía seiscentista no completa su liberación del sentido de lo mimético, tal como había realizado plenamente la arquitectura, da unos pasos decisivos para orientar lo que aún sigue siendo un sentido de mimesis (como fabricación de algo ajeno a la verdad tratada por la historia) hacia lo artístico, lo artificioso, acercándose a la arquitectura en su inclinación a liberarse de las ataduras de lo mimético. Por eso, el doble sujeto de las *Soledades*, el peregrino que mira y el poeta que escribe, puede situarse frente al mundo real y reconstruirlo o deconstruirlo por medio de la palabra poética que surge de la renovación de ambas, mirada y escritura.

XIV. OBRAS CITADAS

- AGUSTÍN, SAN, *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- ALBERTI, León Baptista, *Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberto*, Madrid, Alonso Gómez, 1582.
- ALBORNOZ, Felipe de, *Silva compuesta por don Felipe de Albornoz. En alabanza del Real Monasterio de la Oliva*, en Zaragoza, por Lucas Sánchez, 1634.
- ALLO MANERO, María Adelaida, «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, 1989, pp. 121-137.
- ALLO MANERO, María Adelaida y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 39-94.
- ALONSO, Álvaro, «Sobre los albores del panegírico en España: Diego Guillén de Ávila y el *Poema en loor del arzobispo Carrillo*», *Criticón*, 132, 2018, pp. 17-32.
- ÁLVAREZ, Fernando, *Descripción del monasterio y palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe, y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial para uso de los viajeros y curiosos que le visiten*, Madrid, Vicente de Zalama, 1843.
- ALZATE, Sandra L., «Representación de los espacios femeninos en las historias intercaladas del primer *Quijote*», *Hipertexto*, 2, 2005, pp. 9-22.
- ANDRÉS, Gregorio, *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- ARELLANO, Ignacio, «Corografía mística: Babilonia y Sión en los autos sacramentales de Calderón», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. Martin Cunningham, Grace Magnier y Aengus Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4, 2013, pp. 473-494.
- «Los personajes del *Quijote* en sus espacios (algunas calas)», *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 43, 2016, pp. 177-189.

- ARMAS, Frederick A. de, «Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro: Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Venezia, Ca' Foscari, 2017, pp. 49-67.
- *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*, Toronto, University of Toronto Press, 2022.
- ARNOBIO, Cleandro, *Tesoro della gioie. Trattato meraviglioso*, Venetia, Gio. Battista Ciotti, 1602.
- ARTEAGA, Esteban de, *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*, ed. Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- ATIENZA, Ángela, *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid/Logroño, Marcial Pons Historia/Universidad de la Rioja, 2008.
- Aula de Dios, cartuja real de Zaragoza. Fundación del excelentísimo príncipe don Fernando de Aragón su arzobispo Describe la vida de sus monjes, acusa la vanidad del siglo, acuerda las memorias de la muerte. En las desengañadas plumas de Teodoro y Silvio. Conságrala a la utilidad pública don Miguel de Mencos*, Zaragoza, por Diego Dormer, 1637. Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAENA GALLÉ, José Manuel, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- «En torno a las exequias de Felipe IV en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 385-392.
- BAIK, Seungwook, «Fantasía y realidad en la poesía narrativa castellana del siglo xv», en *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Beatriz Mariscal y M.^a Teresa Miaja, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007, I, pp. 315-322.
- BARGAEUS, Petrus Angelus, *Commentarius de obelisco, ad Sanctiss. et. Beatiss. D. N. D. Xystum V Pont. Max.*, Roma, Bartolomeo Grassi, 1587.
- BASSEGODA, Bonaventura, *El Escorial como museo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002.
- BASSO, Carlo, «Alcuni luoghi domestici cervantini, tra inganno e disinganno», en *Trasparenze*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2020, pp. 1-15.
- BATAILLON, Marcel, «“La desdicha por la honra”: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1947, pp. 13-42.
- BAZARTE, Alicia y Elsa MALVIDO, «Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España. La cera, uno de sus elementos básicos», en *Espacios de Mestizaje Cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, tomo III, pp. 65-88.
- BENITO RUANO, Eloy, «Los Hechos del arzobispo de Toledo D. Alonso Carrillo de Pero Guillén de Segovia», *Anuario de Estudios Medievales*, 5, 1968, pp. 517-530.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. CULL, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BEVERLEY, John, *Aspects of Góngora's «Soledades»*, Amsterdam, John Benjamins, 1980.

- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, ed. de Alberto Colunga y Laurencio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- BLAEU, Johannes, *Atlas Mayor sino Cosmografia Blaviana, en la cual exactamente se describe la tierra, el mar y el cielo*, [s. l.], [s. n.], 1659 [Ejemplar de la BNE, signatura GM/1122, reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica].
- BLANCO, Mercedes, «Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre con símbolos del absolutismo», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, coord. Ignacio Arellano y Dominique Reyre, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2007, pp. 33-73.
- «Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. María Inmaculada Osuna Rodríguez, Eva Elena Llergo Ojalvo y dir. de José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2010, pp. 101-132.
- *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- «La épica áurea como poesía», en *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 13-30.
- ««Écfrasis» sacra en el «Monserate» de Virués», en *La épica sacra en el Siglo de Oro*, coord. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 13-92.
- BLANCO, Mercedes y Aude PLAGNARD, eds., *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2021.
- BLASCO, Selina, «Humildes descripciones y mentidas amenidades: poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez», *Reales Sitios*, 153, 2002, pp. 14-27.
- BOCCHIUS, Achilles, *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum de universo genero, quas serio ludebat libri quinque*, Bononia, apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574.
- BONET CORREA, Antonio, «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba. Revista de Arte*, 13, 1993, pp. 23-70.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, pp. 91-145.
- BORGOGNONI, Ezequiel, «Las exequias segovianas por la reina María Luisa de Orleans, 1689. Organización, ceremonial y sermón fúnebre», *Investigaciones Históricas, Época Moderna y Contemporánea*, 43, 2023, pp. 459-488.
- BORNITIUS, Jacobus, *Emblemata Ethico-Politica, ingenua atque erudita interpretatione nunc primum illustrata*, Maguntia, Ludovicus Bourgeat, 1669.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras [...] y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, Barcelona, Carles Amorós, 1543.
- BOST, Hubert, *Babel. Du texte au symbole*, Genève, Labor et Fides, 1985.
- BOVIO, Carlo, *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Roma, Ignatius de Lazariis, 1655.
- Breve relación de las exequias que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla dedicó a su reina la señora doña María Luisa de Borbón, que sea en gloria, en el día 30 de marzo de 1689*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1689.

- BRUCK, Jacob, *Emblemata moralia et bellica*, Argentoratum, Jacob de Heyden, 1615.
- CABANI, M. Cristina y Giulia POGGI, «Le Soledades e *Lo stato rustico*: un'ipotesi di lavoro», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. B. Capllonch Bujosa, S. Pezzini, J. Ponce Cárdenas y G. Poggi, Pisa, ETS, 2013, pp. 63-80.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «El giro espacial de la historiografía literaria», en *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da península ibérica*, ed. Anxo Abuín y Anxo Tarrío, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 21-43.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», *Criticón*, 115, 2012, pp. 67-83.
- «Dialectic Spaces: Poetry and Architecture in Balbuena's *Grandeza mexicana*», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, ed. R. Cacho Casal y A. Holloway, London, Tamesis, 2013, pp. 148-160.
- CAJÉS, Patricio, *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Iacome Vignola, agora de nuevo traducido de toscano en romance por Patricio Cajesi*, Madrid, en casa del autor, 1593.
- CALATRAVA, Juan y Winfried NERDINGER, *Arquitectura escrita*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.
- CALEPINO, Ambrosio, *Dictionarium*, Parisiis, Jehan Petit, 1510.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990.
- CAMILLI, Camilo, *Imprese illustri di diversi coi discorsi di Camillo Camilli et con le figure intagliate in Rame di Girolamo Porro*, Venetia, Francesco Ziletti, 1586.
- CAMPS PERARNAU, Susana, «Mecenazgo o deuda en la obra impresa por Diego de Guzmán», *Revista de Filología Española*, 91.2, 2011, pp. 261-284.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014.
- Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina doña María Luisa de Borbón*, [Madrid, s.n., 1689].
- CAPRA, Daniela, «Il sogno d'amore e di fama di Juan del Encina», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, ed. Laura Dolfi et al., Roma, Bulzoni, 1998, I, pp. 55-62.
- «Juan del Encina y Juan de Mena: metadiscursividad y magisterio simbólico», *Artífara* 10, 2010, pp. 135-142.
- CARAMUEL, Juan, *Primus calamus. Secundam partem. Metametricae exhibens*, Campaniae, ex officina episcopali, 1668.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío, y PEDRO RUIZ PÉREZ, «El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatorias», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 65.3, 2018, pp. 63-83.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ed., Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003a.

- ed., Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica. Lope de Vega. Poesía, III*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003b.
- «Cartografía de los espacios: la casa en *Don Quijote*», *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, vol. 2, pp. 1201-1222.
- CARUSO, Carlo, «Poesia umanistica di villa», en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 272-294.
- CASAS HOMS, José M.^a, ed., Pero Guillén de Segovia, *La Gaya Ciencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, 2 vols.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925.
- CATALDO SANGUINETTI, Gustavo, «Las ruinas. Una poética del tiempo», *Boletín de Estética*, 62, 2023, URL: <https://dx.doi.org/10.36446/be.2023.62.315> (consultado el 24 de abril de 2024).
- CERVANTES, Miguel de, «El celoso extremeño», *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2005a, pp. 411-458.
- «La fuerza de la sangre», *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2005b, pp. 387-410.
- *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- *Comedias y tragedias*, coord. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico *et alii*, Madrid, Real Academia Española, 2015a.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico *et alii*, Madrid, Real Academia Española, 2015b.
- *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid, Real Academia Española, 2016.
- *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Rhetorica ad Herennium*, ed. Harry Caplan, Cambridge, Loeb, 1954.
- COLLARD, Andrée, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 366-421.
- CONTILE, Luca, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Papia, Girolamo Bartoli, 1574.
- COPELLO, Fernando, «Los jardines del *Quijote*: en torno a la naturaleza en la novela cervantina», en *El "Quijote" en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 47-63.
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico (RI-X)*, Madrid, Gredos, 1983.
- Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, vol. XXX, S. Ponti Meropii Paulini Nolani opera, pars II, Carmina, índices voluminum XXVIII et XXX ex recensione Guilerlmi de

- Hartel*, Praga/Vindobonae/Lipsiae, editum consilio et impensis Academiae litterarum caesareae vindobonensis, 1894.
- CORREDERA NILSSON, Enrique, «*Todos somos godos*»: las relaciones hispano-suecas desde la década de 1640 hasta la Paz de Oliva, Madrid, Universidad Complutense, 2009.
- «“Yo he hecho lo que podido y en Praga lo que han querido”: el papel mediador de Bernardino de Rebolledo en Copenhague y las limitaciones de la colaboración hispano-imperial en la guerra del Norte (1655-1660)», en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, coord. J. Martínez Millán y R. González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, vol. 1, pp. 507-532.
- *Dealing with the North: Spanish ambassadors in the Scandinavian Kingdoms (1648-1660)*, tesis doctoral, Madrid/Konstanz, Universidad Complutense/Universität Konstanz, 2016.
- «Confessional Public Diplomacy? Bernardino de Rebolledo's Defence of Catholicism in Denmark, 1655-1656», *The Seventeenth Century*, 36.3, 2021, pp. 463-483.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española o castellana*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CRISTÓBAL, Vicente, *Mujer y piedra: el mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- CRIVELLARI, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, 67.153, 2015 pp. 75-91.
- «El *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega: una propuesta de segmentación», *Orillas. Revista d'ispanística*, 5, 2016, pp. 1-23.
- ed., Lope de Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, Madrid, Cátedra, 2021.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, *Ojos con mucha noche. Ingenio, poesía y pensamiento en el barroco español*, Bern, Peter Lang, 2014.
- CUMMINS, John G., «Introducción», en Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 9-51.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DACHEZ, Roger, *L'invention de la Franc-Maçonnerie. Des opératifs aux spéculatifs*, Paris, Véga Editions, 2010.
- «Descripción del Pardo y convento de los frailes capuchinos que se fundó a los 7 de enero de 1613», en *[Obras varias de teatro y poesía]* [BNE Ms. 3661] [fols. 56r-87r].
- DEVOTO, Daniel, «Las letras en el árbol (de Teócrito a Nicolás Olivari)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36.2, 1988, pp. 787-852.
- DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, «El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1412-1482). Una revisión historiográfica», *Medievalismo*, 25, 2015, pp. 135-196.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DÍCTER, *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000-2017. Disponible en línea: <https://dicter.usal.es/>, consultado el 24 de abril de 2024.
- DÍEZ, J. Ignacio, «Notas sobre la carta en octosílabo», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla/Córdoba, Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1999, pp. 151-180.

- «La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente*, 3-4, 2002, pp. 149-176. [Reed. en *La epístola poética del Renacimiento español*, coord. José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga/Analecta Malacitana (Anejo LXXII-II), pp. 145-171, 2010.]
- «Lupercio Leonardo de Argensola y la ‘elocuencia pura’ de los jardines de Aranjuez», *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas*, 9, 2021, pp. 42-72.
- «Tres epístolas y un comienzo teóricamente silencioso (Garcilaso, Mendoza, Boscán y Herrera)», *Caliope: Journal for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 27.1, 2022, pp. 1-21.
- «Epístola horaciana: fines, fondo y fortuna de un marbete», *Revista de Filología Española*, 102.2, 2023a, pp. 77-99.
- «La epístola en verso en los Siglos de Oro: ¿una angustia clásica o italiana?», *Boletín de la Real Academia Española*, 103.328, 2023b, pp. 567-613.
- «Dos epístolas con doble destinataria: Diego Hurtado de Mendoza y los orígenes híbridos de un género», en *Diego Hurtado de Mendoza e l'Italia*, ed. Sophie-Bérangère Singlard, Marianna Liguori, Raffaele Ruggiero y Franco Tomasi, Turnhout, Brepols, 2025.
- DIXON, Victor, «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del sacramento*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Eugenio Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 393-403.
- DLE, véase *Real Academia Española*.
- DOLAN, Kathleen Hunt, *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's «Fábula de Polifemo y Galatea»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.
- DOMENECH Mira, Francisco José, «El decir *Oyd maravillas del siglo presente*, de Pero Guillén de Sevilla: contribución al estudio de sus fuentes literarias», *Dicenda*, 5, 1986, pp. 13-45.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, ed., *Testamento de Felipe IV*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- D'ONOFRIO, Julia, «“..fuese y no hubo nada”. Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica», *Anales Cervantinos*, XLVI, 2014, pp. 161-178.
- EGEA, José M., *Paulo el Silenciarlo. Un poeta en la corte de Justiniano. Estudios preliminares, textos griegos, traducciones y notas*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2007.
- EGIDO, Aurora, ed., Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981.
- «La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)», *Criticón*, 46, 1989, pp. 5-39.
- «Erasmus y la torre de Babel», en *España y América en una perspectiva humanista. Homenaje a Marcel Bataillon*, Madrid, Casa de Velázquez, 1998, pp. 11-34.
- «El tejido del texto en la “Égloga III” de Garcilaso», en *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. de José M.^a Díez Borque y Luis Ribot García, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 179-200.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón Nazareno*, Ruan, Laurens Maurry, 1656.

- *La torre de Babilonia*, ed. de Teresa de Santos Borreguero, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990 (tesis inédita).
- *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.
- *Academias morales de las musas*, ed. crítica dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 2 vols.
- *El primero rey del mundo*, ed. de Elena E. Marcello, en *Comedias*, vol. II, ed. crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019a, pp. 422-585.
- *Política angélica*, ed. crítica, estudio y notas de Felice Gambin, Huelva, Universidad de Huelva, 2019b.
- *Cuatro obras políticas. Inquisición de Lucifer. Luis, dado de Dios. Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo. El rey más perfecto*, ed. crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.
- *Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella*, ed. crítica, estudio y notas de Felice Gambin, Huelva, Universidad de Huelva, 2024.
- ERASMO, Desiderio, *Familiarum colloquiorum opus*, Lugduni, apud Gryphium, 1581.
- ESCOBAR, José Manuel y Antonio M. Díaz, “*Hortus conclusus*”. *El jardín cerrado en la cultura europea*, Madrid, Cuadernos de Investigación Urbanística, 1993.
- ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII», en *La elegía*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 261-292.
- FADÓN DUARTE, Alberto, ed., Lope de Vega Carpio, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- «La “verde pompa” y la “generosa cetrería”. Claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 15, 2021a, pp. 169-198.
- «Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021b, pp. 198-244.
- «“Mira al mar con dos puntas de esmeralda”: paisaje y encomio en un poema de Trillo y Figueroa», *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 17, 2022, pp. 35-75.
- «“Babilonios pensiles / competencias son viles”: el *Catalogus Gloriarum Mundi* de Barthélemy de Chasseneuz en el *Paraíso cerrado* (I, vv. 43-56) de Pedro Soto de Rojas», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11, 2, 2023, pp. 547-561.
- «“Tragaldabas de los siglos, borujón de las ciudades”: The Vision of The Escorial in a Seriocomic Ballad by Antonio de Zamora», *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 29, 1, 2024, pp. 76-96.

- FAGIOLO, Marcello, «Il giardino come teatro del mondo e della memoria», en *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del Cinquecento*, Roma, Officina Edizioni, 1980, pp. 125-141.
- FAJARDO, Salvador J., «Space in *La fuerza de la sangre*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2, 2005 [2006], pp. 95-117.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Real Academia Española, 1971-1972.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, ed., Miguel de Cervantes, *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, ed., Lope de Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.
- FERREIRA DE LA CERCA, Bernarda, *Soledades de Buçaco*, en Lisboa, por Mathias Rodríguez, 1634.
- FIADINO, Elsa Graciela, «Góngora y las representaciones de la muerte: el túmulo en sus sonetos fúnebres», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 3, 1994, pp. 175-185.
- FIGLIORE, Francesco Paolo, ed., *Trattati rinascimentali di architettura*, Milano, Einaudi, 2024.
- FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, ed. de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1997.
- FONROUGE, Marion, «Algunas consideraciones sobre el ojo y el espíritu de Merleau-Ponty (1964)», *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVIII Jornadas de Investigación, Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Buenos Aires, Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2011.
- FORTUNAT, Venance, *Poèmes, Tome I: Livres I-V* (texte établi et traduit par Marc Reydellet), Paris, Les belles lettres, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno, 2005.
- FRANCO CARCEDO, M.^a Elena, *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615), con la edición de los Elogios y las Tragedias*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía» (1915), en *Obras completas*, tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- FUSTER MARTÍ, Albert, *Literatura y arquitectura en el cambio de siglo: diversidad de lo moderno*, tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, 2014. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/279251>.
- GAIGNEBET, Claude y Jean-Dominique LAJOUX, *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*, Milano, Fabbri, 1986.
- GAMBIN, Felice, «“Dinero no falte, y trampa adelante”. Peregrinos en *La torre de Babilonia* de Enríquez Gómez y en el *Criticón* de Gracián», en «*Poderoso caballero*». *Il denaro nella letteratura spagnola. Dal medioevo ai secoli d'oro*, ed. Federica Cappelli-Felice Gambin, Pisa, Ets, 2020, pp. 171-184.
- «Algunas calas en el diálogo entre Francisco de Quevedo y *La torre de Babilonia* de Antonio Enríquez Gómez», *La Perinola*, 26, 2022, pp. 119-138.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel: historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005.

- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- «Fray José de Sigüenza y la poesía del xvi», *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 95-126.
- ed., fray José de Sigüenza, *Poesía castellana*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.
- «Del calabozo al priorato: la carrera literaria de fray José de Sigüenza en El Escorial de los Felipes (1592-1606)», *eHumanista*, 35, 2017, pp. 79-99.
- «De saberes silenciados en la celda de fray José de Sigüenza: censura y autocensura en el entorno escurialense», en *Saberes inestables. Estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos xvi y xvii*, ed. Dámaris Montes Pérez, Víctor Lillo y María José Vega Ramos, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 201-222.
- «Introducción», en Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 11-157.
- GARCÍA LEÓN, Gerardo y Marina MARTÍN OJEDA, *Écija artística. Colección documental (siglos xvi y xvii)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid, de Felipe IV*, Madrid/Fankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- GARGANO, Antonio, «Amore e follia nella novella cervantina “El celoso extremeño”», *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes* (Biblioteca di Carte Romanze), *Carte Romanze. Rivista Di Filologia E Linguistica Romanze Dalle Origini Al Rinascimento*, 9, 2019, pp. 173-191.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el Quijote», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 1996, pp. 113-127.
- GAYLORD, Mary, «“Yo el soneto”: Cervantes’s Poetics of the Cenotaph», *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts & Sciences*, 39.2, 1996, pp. 128-150.
- GEISLER, Eberhard, ed., *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthopos, 2013.
- GERBER, Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario «Miguel de Cervantes»-Universidad de Alcalá, 2018.
- «Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda», en *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Adrián J. Sáez, Venezia, Edizione Ca’Foscari, Biblioteca di *Rassegna iberistica*, 2021, pp. 37-57.
- «Cervantes ante una tradición garcilasiana: Lepanto en el Viaje del Parnaso», en *Lírica y estilo tardío en el Siglo de Oro: Cervantes y Lope de Vega*, Córdoba, Universidad de Córdoba, en prensa.
- GHERARDI, Flavia, *Un cuerpo parecemos y una vida. Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d’Oro*, Pisa, ETS, 2007.
- «“Esta obra de mi gusto”. Cervantes e il male necesario», en *Il piacere del male, Le rappresentazioni letterarie di un’antinomia morale. Il Seicento*, ed. de L. Innocenti, Pisa, Pacini, 2018, pp. 379-397.
- «“Estas de admiración reliquias dignas”: variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas de Roma* del conde de Villamediana», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Madrid, Visor, 2019, pp. 139-156.
- «Comunicazione frustrata ed erotismo negato: don Chisciotte e i “malos deseos”», en *Il discorso della seduzione dall’antichità all’età contemporanea*, Napoli, UniOr Press, 2022, pp. 125-143.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- «Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 109-132.
- «Lope hebraizante: la Jerusalén bíblica en la *Jerusalén conquistada*», *Hispania Judaica Bulletin*, 9, 2013, pp. 233-248.
- «Lope de Vega y Johannes Nauclerus: de la cronografía a la profecía épica», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 461-483.
- GÓMEZ MANRIQUE, Diego, *Cancionero*, ed. de Francisco Vidal, Madrid, Cátedra, 2003.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986.
- *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000.
- *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada», *Tierras de León*, 26, 62, 1986, pp. 93-108.
- ed., Bernardino de Rebolledo, *Ocios*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- «El prosaísmo del conde de Rebolledo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84, 2008, pp. 169-186.
- «Rebolledo, Bernardino de, conde de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. I*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 248-252.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, separata de la revista *Traza y Baza*, 10, 1985.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel y Eugenio MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943, 3 vols.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.
- GRAFTON, Anthony, «Obelisks and the Empires of the Mind», *The American Scholar*, 71, 1, 2002, pp. 123-127.
- GREGORIO GONZÁLEZ, Manuel, *Las ruinas. Una historia cultural*, Sevilla, Athenaica, 2022.
- GUERRERO, Gustavo, *Teorías de la lírica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- GUEVARA, fray Antonio de, *Libro áureo de Marco Aurelio*, en *Obras completas I*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 1994.
- *Epístolas familiares*, en *Obras completas, III*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.
- GUILLÉN DE ÁVILA, Diego, *Panegírico a la reina doña Isabel*, Madrid, Real Academia Española, 1951.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero, *Obra poética*, ed. de Carlos Moreno Hernández, Madrid, FUE, 1989.

- GÜNTERT, Georges, «Garcilaso, “Égloga Primera”: la adopción de la distancia estética», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 443-455.
- HALL, Alfred Rupert, *La revolución científica, 1500-1750*, Barcelona, Crítica, 1985.
- HAMON, Philippe, «Prólogo», en *Architecture, littérature et espaces*, ed. Pierre Hyppolite, Limoges, PULIM, 2006, pp. 2-5.
- HEBRERA, fray José Antonio, *Jardín de elocuencia*, ed. de Félix Monge, Zaragoza, La Académica, 1959.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HOBSON, Anthony, *Renaissance Book Collecting. Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their Books and Bindings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Carmina / Odas*, ed. de Jaume Juan, Barcelona, Bosch, 1987.
- HORIO, Hernando y Juan de PINEDA, *Dos censuras inquisitoriales de las Obras en verso del Homero español (1628)*, ed. de Mathilde Albisson, Paris, Université Paris-Sorbonne/LABEX OBVIL, 2020. Disponible en: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628_censuras#front-10 (consulta: 3 de junio de 2024).
- HUERGO, Humberto, «“Extraño todo”: el palomar de las *Soledades* de la A a la z», *Arte Nuevo*, 8, 2021, pp. 84-179.
- HUERTA, Jerónimo de, trad., Plinio el Viejo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Juan González, 1629.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía*, ed. J. Ignacio Díez, Madrid, Cátedra, 2025.
- IJSEWIJN, Jozef, «Humanistische villa-poezie in Rome: de villa Farnesina (Chigiana) in latijnse verzen beschreven», *Incontri. Rivista eruropea di studi italiani*, 3-4, 1997, pp. 115-122.
- Imprese nobili et ingenui di diversi principi et d'altri personaggi illustri nell'arme et nelle lettere*, Venetia, Girolamo Porro, 1578.
- Ínsula, monográfico *Poesía y pintura en el mundo hispánico*, 931-932, 2024.
- IUNIUS, Hadrianus, *Nomenclator, omnium rerum propria nomina septem diversis linguis explicata*, Francofurti, apud Ioannem Saurium, 1596.
- JAMMES, Robert, «La polémica de las *Soledades* (1613-1666)», en Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 605-719.
- JÁUREGUI, Juan de, *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana*, en *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional II*, ed. de Antonio Paz y Meliá, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1902, pp. 295-301.
- JERÓNIMO COLLADO, Francisco, *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey don Felipe Segundo*, Sevilla, José María Geofrin, 1869.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «Pequeño, claro y libre: una poética para el poema lírico en la España del siglo XVI», *Studi Ispanici*, 5, 2002, pp. 61-79.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *El precio [antología poética]*, ed. de Enrique García-Máiquez, Sevilla, Renacimiento, 2013.
- JIMÉNEZ, Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada*

- con nuevas vistosas láminas de su planta y monte, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764.
- KEMPIS, Tomás de, *Imitación de Cristo*, trad. de Fray Luis de Granada, ed. de José A. Martínez Puche, O. P., Madrid, Edibesa, 2017.
- KIRCHER, Athanasius, *Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei romano rudera effossi interpretatio hieroglyphica*, Roma, Ex Typographia Varesii, MDCLXVI [1676].
- KLUGE, Sofía, «Algo huele mal en Dinamarca: historiografía estética en la primera *Selva dánica* de Bernardino de Rebolledo», *Ínsula*, 837, 2016, pp. 11-14.
- «‘Qu’assí Saxo le nombra’: Reappropriating the *Teatrum Historiae Danorum* in Rebolledo’s first *Selva dánica*», *Renaissance Forum: Journal of Renaissance Studies*, 12, 2017, pp. 231-238.
- KRAMER-HELLINX, Nechama, «Honor y desafío en la *Soberbia de Nimrod*», *Cuenca*, 44 (monográfico dedicado a Antonio Enríquez Gómez), coord. Carlos de la Rica y Antonio Lázaro Cebrián, 1996, pp. 77-87.
- «Resonancias, protagonistas y temas inspirados en el Antiguo Testamento y la liturgia judía en la obra de Antonio Enríquez Gómez», *Calíope*, 17.1, 2011, pp. 125-155.
- La silva (I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- LACTANCIO, *Divinae Institutiones*, en *Patrologia Latina Database*, VI, ed. de Jacques-Paul Migne, s. e., 1844.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985.
- LAPLANA GIL, José Enrique, ed., *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
- LARA GARRIDO, José, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, 3, 1980, pp. 385-399.
- «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, 6, 1983, pp. 223-277.
- «La poética de las ruinas en el Siglo de Oro», *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 41, 2021, pp. 9-117. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/analecta.v41i.13080> (consulta: 6 de enero de 2025).
- LAWRANCE, Jeremy, «Architecture in Spanish Baroque Literature», *Modern Language Review*, 116.2, 2021, pp. 316-337.
- LEE, Christina H., «The Rhetoric of Courtship in Lope de Vega’s *Novelas a Marcia Leonarda*», *Bulletin of Spanish Studies*, 80, 2003, pp. 13-31.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012, pp. 110-145.
- *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016.
- LOARCE, J. L., «El *Quijote* visto desde la arquitectura: Así que pasen 750 años», *Formas de Arquitectura y Arte*, 12, 2006, pp. 20-24.
- LOBO LASO DE LA VEGA, Gabriel, *Mexicana*, ed. de José Amor y Vázquez, Madrid, Atlas, 1970.
- *De Cortés Valeroso y Mexicana*, ed. de Nidia Pullés-Linares, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

- LÓPEZ BARALT, Luce, «El tal de *Shaibedraa*' (*Don Quijote*, I, 40)», *eHumanista/Cervantes*, 2, 2013, pp. 407-426.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano. La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *La poesía impresa sevillana en la segunda mitad del siglo XVII: José Román de la Torre y Peralta*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2022.
- LÓPEZ MARCOS, M.^a Teresa, *Variedad histórica y literaria en el Carlo famoso de Luis de Zapata*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 271-334.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a Isabel, *Varios hilos de la Historia. La literatura de Luis Zapata*, Madrid, Arco Libros, 2018.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (Con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 2008, pp. 821-838.
- LORENZO, Javier, «Sonnets over Forts. Rethinking Lyric Insertions in the Captive's Tale», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 41, 2021, pp. 135-152.
- LOZANO, Francisco, *Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberto*, Madrid, Alonso Gómez, 1582.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco de, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*, Madrid, por la viuda de Fernando Correa Montenegro, a costa de Alonso Pérez, 1622.
- *Teatro popular*, ed. de Emilio Cotarello y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- LY, Nadine, «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, 83.3-4, 1981, pp. 263-329.
- «Las Soledades: "... esta poesía inútil..."», en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, UCOPress, 2020, pp. 539-570.
- MADERUELO, Javier, dir., *El jardín como arte. Arte y naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- MANZOLI, Donatella, «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco», *Studi Romani*, 56, 2008, pp. 109-166.
- «Un poeta mantovano a Roma. Il centonatore Lelio Capilupi», *Studi romani*, 58, 1-4, 2010, pp. 164-196.
- «Ut pictura poesis», en Antonio Ongaro, *Hospitium musarum e carmi latini*, a cura di Donatella Manzoli, Roma, Istituto di Studi Romani, 2014, pp. 23-62.
- «Venanzio Fortunato, musa medievale», en *Musa medievale. Saggi su temi della poesia di Venanzio Fortunato*, Roma, Viella, 2016, pp. 15-38.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

- MARCELLO, Elena E., «“El primero rey del mundo” vs. “La soberbia de Nembrot” de Antonio Enríquez Gómez. La perspectiva dramática», *eHumanista*, 39, 2018, pp. 321-338.
- «Un arquetipo del tirano en *El primero rey del mundo* de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura del Siglo de Oro*, 7.1, 2019, pp. 469-480.
- MARÍAS, Clara, *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*, Berlin, Peter Lang, 2020.
- MARINI, Massimo, *Il libro spagnolo a Roma nel XVI secolo*, tesi finale di dottorato, dir. de Vicente Beltrán Pepió, Roma, Università di La Sapienza, 2013.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
- *Moros, moriscos y turcos en Cervantes: ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra, 2010.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel, «Periferias de un noble: el conde de Rebolledo», en *Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco*, ed. I. López Guil, Adrián J. Sáez, A. Sánchez Jiménez y P. Ruiz Pérez, *Versants*, 60.3, 2013, pp. 119-129.
- MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier, «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», en *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 293-316.
- MARTÍNEZ, Jaime J., «La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega», *Edad de Oro*, 29, 2010, pp. 169-183.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Los dos sonetos a la pérdida de La Goleta (*Quijote*, I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo», *RILCE*, 23, 2007, pp. 169-183.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Burla y mito en los sonetos de Góngora», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8, 2021, pp. 362-389.
- MATÍAS, David, «Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios», *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, 2014, pp. 193-203.
- MCGAHA, Michael, «Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares», en *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la «comedia»*, ed. Arturo Pérez-Pisotero y Ana Semidey, El Paso, University of Texas at El Paso, 1990, pp. 47-54.
- «Introducción» a *El rey más perfecto* de Antonio Enríquez Gómez, Tempe, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1991, pp. vii-lxiv.
- MELGOSA OTER, Óscar Raúl, «Monumentos efímeros en las exequias burgalesas de los Austrias», *Boletín de la Institución Fernán González*, XCIII.248, 2014, pp. 237-252.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra, 2023.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu* (1964), Barcelona, Paidós Ibérica, 1986.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- MILES, Margaret R., *A Complex Delight. The Secularization of the Breast, 1350-1750*, Los Angeles/London, University of California Press, 2008.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.
- MINOES, Claudio, *Andreae Alciati Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis*, Padua, Pietro Paolo Tozzi, 1621.
- MOLLÈS, Dévrig, *La invención de la Masonería. Revolución cultural: religión, ciencia y exilio*, La Plata, Universidad de la Plata, 2015.

- MONER, Michel, «Lecturas del *Quijote*. Capítulo XXXIX. Capítulo XL», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico *et alii*, Madrid, Real Academia Española 2015, pp. 125-128.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia, «Cátedra de celestiales enseñanzas: símbolos e imágenes en las exequias de María Luisa de Orleans», en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, ed. Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 507-516.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2025.
- MONTERO REGUERA, José, «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 721-735.
- «Prosas de Lope», *Lectura y Signo*, 3, 2008, pp. 195-235.
- «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 388-410.
- MONTERO REGUERA, José, y Fernando ROMO FEITO, eds., Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, Real Academia Española, 2016.
- MONTOTO, Santiago, «Contribución al vocabulario de Lope de Vega: colección de palabras y acepciones empleadas por el Fénix de los ingenios españoles y que no figuran en el diccionario de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1949, pp. 329-338.
- MORENO, Carlos, «Pero Guillén de Segovia y el Círculo de Alfonso Carrillo», *Revista de Literatura*, 47.94, 1985, pp. 17-50.
- ed., Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, Madrid, FUE, 1989.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estráfica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- MORRISON, Robert, *Lope de Vega and the Comedia de Santos*, New York, Peter Lang, 2000.
- MORROS, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*; est. prelim. Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «“Estas que...” y la caducidad», en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro por los profesores de enseñanza media*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1983, pp. 85-91.
- NEIGHBORS, Dustin M., Lars Cyril NØRGAARD y Elena WOODACRE, eds., *Notions of Privacy at Early Modern European Courts. Reassessing the Public and Private Divide, 1400-1800*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2024.
- NERI, Stefano, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- NIDER, Valentina, «De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 926-933.

- «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *La torre de Babilonia*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2007, pp. 9-120.
- «*La Soberbia de Nembrot* e le commedie di tema biblico di Antonio Enríquez Gómez», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. de Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Como/Pavia, Ibis, 2011, II, pp. 145-160.
- NOLA, Paulino de, *Poemas*, ed. de Juan José Cienfuegos García, Madrid, Gredos, 2005.
- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán, *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, ed. de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.
- Obeliscus Vaticanus Sixti V, Pont. Opt. Max. pietate inuictissimae, Cruci sacer ope. diuina stabilis ad perpetuitatem praeclaris eruditorum, virorum, litteris laudatus, egregie*, Roma, Grassi, 1587.
- OHANNA, Natalio, *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1970.
- «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco: poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1989, pp. 119-176 [*Escorial*, 35, 1943, pp. 341-407].
- ORTEGA, fray Francisco de, *Poema heroico. Historia del origen, antigüedad, e invención de Nuestra Señora de Montserrat e descripción de su sagrada montaña y eremitorio*, [Amberes] [1690].
- OSUNA RODRÍGUEZ, María Inmaculada, «La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales», *Criticón*, 119, 2013, pp. 85-98.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. de Fernando Navarro Antolín y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1998.
- PÁEZ DE LA CADENA, Francisco, *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Istmo, 1998.
- PALENCIA, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y romance*, ed. de Gracia Lozano López, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- PALENZUELA, Nilo, *Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2000.
- PANADERO MOYA, Miguel, «El espacio geográfico del *Quijote*», *Estudios Geográficos*, 65, 256, 2004, pp. 471-496.
- PARDO DE FIGUEROA, José, *A la acelerada muerte de la reina N. S. doña María Luisa de Borbón*, s. l., s. n., ca. 1689.
- PARDES GONZÁLEZ, Jerónimo, «Los Austrias y su devoción a la Eucaristía», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses/Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003, vol. 2, pp. 653-666.
- PASCUAL BAREA, Joaquín, «La poesía latina del hispalense Gonzalo Ponce de León (c. 1542-1593)», *Acta Conventus NeoLatino Lovaniensis*, 18, 2024, pp. 523-537.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, «Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica», *Hipogrifo*, 1.1, 2013, pp. 57-86.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro», en *Estado actual de*

- los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 777-786.
- PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR, «Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 185.60, 1977, pp. 149-176.
- PERUCHO LIZCANO, JESÚS, «El *Quijote* visto desde la arquitectura», *Formas de Arquitectura y Arte*, 11, 2002, pp. 18-22.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, 2003, pp. 205-215.
- PLAGNARD, AUDE, «Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal)», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021, pp. 165-197.
- PLINIO EL VIEJO, *Natural History in Ten Volumes*, ed. de Harris Rackham, W. H. S. Jones y D. E. Eicholz, 10 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1940-1963.
- POGGI, GIULIA, «Un soneto de Góngora y su fuente italiana (“Urnas plebeyas, túmulos reales”)», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 787-794.
- POLYDORUS VERGIL, *On Discovery*, ed. y trad. de Brian P. Copenhaver, Cambridge/London, Harvard University Press, 2002 [es edición y traducción de Polidoro Virgilio, *De inventoribus rerum libri tres*, 1499].
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, «La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. R. Cacho Casal y A. Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.
- «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos», *E-Spania: Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 17, 2014, <https://doi.org/10.4000/e-spania.23300> (consultado el 24 de abril de 2025).
- *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016a.
- «Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65:3, 2016b, pp. 97-123.
- «El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 35, 2020, <https://journals.openedition.org/e-spania/33887> (consultado el 24 de abril de 2025).
- «A los cultos umbrales del Museo la écfrasis en el *Paratso cerrado* de Pedro Soto de Rojas», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021, pp. 245-290.
- «Karel Van Mander y el conde de Rebolledo: pintura y poesía en la corte danesa», en prensa a.
- «Manoel de Galhegos y los retratos del Salón de Reinos», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 54-2, en prensa b.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS y ÁNGEL RIVAS ALBADALEJO, *El jardín del conde de Monterrey: arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., *El jardín áureo: historia, arte, poesía*, *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021.
- PONCE DE LEÓN, GONZALO, *D. Consali Ponce de Leon Hispalensis Familiaris quaedam epistola e Roma in Hispaniam missa, in qua quid actum sit die XXIX. Aprilis, VII Maijē XVII*

- Septembris in traslatione Obelisci breuiter explicatur*, Romae, apud Alex Gardanum & Fr. Coattinum, Impensis Bartholomeo Grassi, MDLXXXVI [1586].
- PORTBARRÉ-VIARD, Gaëlle Herbert de la, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Pauline de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leiden/Boston, Brill, 2006.
- POSADA, Adolfo R., «Esculturas efímeras: *ars topiaria* y naturaleza en la “Égloga pastoril” atribuida a Luis Gómez de Tapia», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de M. Rubio Árquez y A. J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017, pp. 233-250.
- «¿Écfrasis o hipotiposis? *Enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *E-Spania: Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 37, 2020, <https://journals.openedition.org/e-spania/36222> (consultado el 24 de abril de 2025).
- *Métricos pinceles: literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. I, «Andáis tras mis escritos»*, Madrid, Cátedra, 1984.
- PRINCIPE, Lawrence M., *La Revolución Científica. Una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2013.
- PROT, Frédéric, «La poésie scientifique de Bernardino de Rebolledo à la lumière du gassendisme», *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013, pp. 13-26.
- PULLÉS-LINARES, Nidia, «Los aspectos literarios y filológicos del poema *De Cortés valeroso*, y *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Isaías Lerner *et al.*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, IV, pp. 555-563.
- «Introducción», en Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés valeroso y Mexicana*, ed. de Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 11-117.
- QUESADA, Fernando, «El giro espacial. Conquista y fetiche», en *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*, ed. José Alberto Conderana, Madrid, Asimétricas, 2016, pp. 165-187.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía Completa I. Poemas metafísicos. Heráclito cristiano. Poemas morales. Poemas religiosos. Poemas líricos. Elogios, epitafios, túmulos. Poemas amorosos. Canta sola a Lisi*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1995.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega: el arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis, 1992.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 73.3/4, 1993, pp. 313-328.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014. Disponible en línea: <http://dle.rae.es/> (consultado el 24 de abril de 2024).
- REBOLLEDO, Bernardino de (conde), *Selvas dánicas*, Copenhagen, Pedro Morsingio, 1655. [Ejemplar de la Universidade de Santiago de Compostela, signatura R/40583, disponible en Google Books, en red].

- *Ocios*, ed. de Rafarel González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- REICHENBERGER, Kurt, *Cervantes, ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del Quijote descifrados para el «carísimo lector»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.
- Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios haya*, Córdoba, viuda de Andrés Barrera, 1612.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula y David CEJAS RIVAS, «Estudio y reconstrucción virtual del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el Convento de la Encarnación de Madrid (1689)», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26.42, 2021, pp. 90-101.
- RINALDI, Rinaldo, «“Vecchiezza selvaggia”: archetipi e paradossi di villa e giardino», *Critica Letteraria*, 23, 2004, pp. 627-660.
- RÍO TORRES-MURCIANO, Antonio, «La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Revista de Filología Española*, 98.2, 2018, pp. 423-458.
- RIVERO SERRANO, José, «Arquitectura de *El Quijote*: Casa, vidrio y humo», *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 30, 2006, ejemplar dedicado a *El año Quijote*, pp. 47-49.
- RIVERS, Elias L., «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes*, 77.2, 1962, pp. 130-144.
- ROBERTS, Michael, *The Humblest Sparrow: The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- ROBLES, Juan de, *Carta para la excelentísima señora doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos*, Sevilla, Matías Clavijo, 1635.
- ROCA BAREA, M.^a Elvira, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo xv», *Revista de Filología Española*, 86.2, 2006, pp. 373-394.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez», en *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Frederick de Armas, New York, IDEA, 2017, pp. 123-137.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y Víctor MÍNGUEZ, *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, London/New York, Routledge, 2017.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974.
- ROJAS, Francisco de, *Epitafios a los excelsos túmulos que la ínclita familia de Redentores en su bética provincia de la orden de la Santísima Trinidad erigió en las solemnes exequias del excelentísimo señor don Enrique de Guzmán, conde de Olivares, embajador de Francia y Roma, del Consejo de Estado y Guerra de su majestad, y su presidente en el Real de*

- Hacienda, virrey de Sicilia y Nápoles... celebradas domingo infra octavo de todos santos, 3 de noviembre de 1624*, Sevilla, Francisco de Lira, 1624.
- ROSE, Constance Hubbard, «*La soberbia de Nembrot y Primero Rey del Mundo* de Antonio Enríquez Gómez según el manuscrito de 1635», en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 707-712.
- ROSES LOZANO, Joaquín, «*La Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza: grados de la imitación renacentista», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. Juan Matas *et al.*, León, Universidad de León, 1998, II, pp. 123-147.
- ROSSITER, William T., «Literature and Diplomacy», en *The Encyclopedia of Diplomacy*, ed. G. Martel, New York, Wiley, 2018, vol. 3, pp. 1132-1144.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial y Adrián J. SÁEZ, eds., *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2017.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, «Estudio crítico de los valores literarios de Fr. José de Sigüenza», en *Studia Hieronymiana. VI Centenario de la Orden de San Jerónimo*, 1, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas-Rivadeneyra, 1973, pp. 399-482.
- *Valores literarios del Padre Sigüenza*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.
- «Introducción a la obra de Fray José de Sigüenza», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniiana*, 190, 1977, pp. 143-157.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996a, pp. 317-368.
- *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996b.
- «*Aposentos de esmeraldas finas*: el mundo sumergido de Pedro Espinosa», en «*Loca ficta*». *Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglos de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 349-363.
- «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220.
- *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*, 3, dir. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2010.
- «Espacio y mirada: en torno al discurso de las *Soledades*», en *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Eberhard Geisler, Barcelona, Anthropos, 2013a, pp. 232-256.
- «Las grotte: programa, emblema, estética», en *Palabras, símbolos, emblemas*, ed. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid, Turpin/Sociedad Española de Emblemática (Anejos de *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*), 2013b, pp. 33-57.
- «Estudio, oficio y juego en la poesía bajobarroca», en *Saberes humanísticos*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 195-223.
- «Imágenes políticas en la *Selva de Rebolledo*», *Studia Aurea*, 8, 2014a, pp. 35-90.

- «Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2, 2014b, pp. 349-374.
- «Vision and Gaze in Rebolledo's *Selvas dánicas*», en *Mirabilratio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*, ed. de Christoph Strosetzki y Dominique de Courcelles, Heidelberg, Universitätsverlag/Winter, 2015, pp. 261-279.
- «Cervantes, de las armas a las letras. Notas de poética», *Atalanta*, 6.2, 2018a, pp. 9-39.
- «Rebolledo, un poeta ante la imprenta», *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 23.2, 2018b, pp. 165-187.
- «Un obelisco para Calderón. Panegírico, género biográfico y representación del escritor», en *Hacia el canon áureo (XVI-XIX). Discurso biográfico e institución literaria*, ed. Ignacio García Aguilar Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 71-112.
- «Pellicer, pío Eneas de Góngora en su biografía manuscrita», en *Homenaje al profesor Julián Solana*, ed. Francisco Sánchez Torres y Alberto Romero Criado, Córdoba, UCOPress, 2025, pp. 423-435.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas políticas*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.
- *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SACCHETTI, Franco, *Alcune poesie inedite*, per cura dell'Abate Filippo Maria Mignanti, Roma, tipografía di Giovanni Cesaretti, 1863.
- SÁEZ, Adrián J., «El ingenio de la diplomacia: Saavedra Fajardo, el conde de Rebolledo y los reyes del norte», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 91-110.
- «“Las aves del imperio coronadas”: poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria», *Artifara*, 15, 2015a, pp. 213-222.
- «“Del orbe vi la más remota parte”: Rebolledo, la cartografía y el *Atlas maior* de Blaeu», *Analecta Malacitana*, 38.1-2, 2015b, pp. 7-24.
- *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015c.
- «“Sentir callando”: los poemas funerales de Cervantes», *RILCE* 34.1, 2018a, pp. 35-57.
- «A Curcio aventajado y parecido”: en torno al “Elogio al duque de Lerma” y otros poemas de Quevedo», *Criticón*, 132, 2018b, pp. 105-121.
- «Amable y desierta arquitectura”: las ruinas en la poesía de Quevedo», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Madrid, Visor, 2019a, pp. 157-176.
- «Epitafios de novela: la poesía funeral de Cervantes en *La Galatea*, los *Quijotes* y el *Persiles*», en *Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino*, ed. de Alfredo Moro Martín, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2019b, pp. 178-190.
- *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, prólogo de L. A. de Cuenca, Madrid, Cátedra, 2019c.
- «Un jardín político: la silva *A una quinta del conde de Casarrubios* de Quevedo», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021, pp. 97-114.
- «Adiós, amigos”: una nota sobre la despedida del *Persiles*», *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 23, 2023, pp. 259-267.
- *Las letras de las armas: Cervantes y las vidas soldadescas*, Huelva, Universidad de Huelva, Anejos de Etiópicas, 14, 2024.

- «“Extraño de la fortuna”: el desengaño en la poesía del conde de Rebolledo», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 49, 2024, s.p., en red.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, ed., José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963.
- SALEMBIEN, Léontine, «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite et fin)», *Bulletin Hispanique*, 35.4, 1933, pp. 368-391.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente, «El *Hospital de amor* en la tradición hispánica: aproximación a los problemas de autoría», *Revista de Literatura*, 152, 2014, pp. 447-465.
- SALINAS, Concepción, «Sueño y alegoría en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina», en *Quién hubiese tal ventura. Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. de Andrew M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 319-329.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Studia Aurea/Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 99-114.
- «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016a, pp. 153-171.
- «Lope de Vega en los jardines del duque: la *Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba* (1604)», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, coord. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Bern, Peter Lang, 2016b, pp. 271-284.
- *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- «Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la *Descripción de La Tapada (La Filomena, 1621)*», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, 2021, pp. 73-96.
- «*Descriptio puellae* y cultismo en Góngora y Lope de Vega: el palacio como dama, la dama como palacio», *Anuario Lope de Vega*, 31, 2025, pp. 44-76.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Daniele CRIVELLARI, eds., *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2019.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Clea GERBER, «Garcilaso en silueta: pesadumbres de Lope y alegrías de Góngora en dos lugares del *Viaje del Parnaso* (1614)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 50, 2025, <https://doi.org/10.4000/13d1g> (consultado el 24 de abril de 2025).
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ, «Introducción al auto *La cena del rey Baltasar*», en Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2013, pp. 11-113.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ, eds., *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018.
- SANCHIS AMAT, Víctor Manuel, «Los poemas castellanos del *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (1560). Edición y comentario», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, 2017, pp. 244-273.

- SANFELIU ARBOIX, Ignacio, *La Arquitectura efímera: los componentes efímeros en la arquitectura*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/6091#page=8>.
- SANTOS, Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo, fábrica del prudentísimo rey Filipo Segundo*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- SANZ BURGOS, Omar, «El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: una imagen para la historia», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 210-232.
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 2019.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Madrid, Studia Humanitatis, 1981.
- SIGÜENZA, fray José de, *La vida de san Jerónimo, doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, Tomás Junti, 1595.
- *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1600.
- *Tercera parte de la Historia de la Orden de san Jerónimo, doctor de la Iglesia. Dirigida al rey nuestro señor don Filipe III*, Madrid, Imprenta Real, 1605.
- *Poesía castellana*, ed. de Ignacio García Aguilar, Huelva, Universidad de Huelva, 2014a.
- *Historia del rey de los reyes y señor de los señores*, ed. de Sergio Fernández López, Ignacio García Aguilar y Natalia Palomino Tizado, Huelva, Universidad de Huelva, 2014b.
- SINICROPI, Giovanni, *Ensayo sobre las «Soledades» de Góngora*, Sevilla, Athenaica, 2023.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, ed. Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 469-494.
- SOCAS, Francisco y Francisco Javier ESCOBAR BORREGO, «Un tratado renacentista sobre el epigrama: “De toto eo poematis genere, quod epigramma dicitur”, de Tomé Correa (Venecia, 1569)», *Humanistica Lovaniensia*, 54, 2005, pp. 157-187.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José, «Una edición crítica del soneto “Voto a Dios” de Cervantes», *Philologia Hispalensis*, 18.2, 2004, pp. 237-261.
- SOTO CABA, Victoria, «Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, pp. 111-138.
- *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- SPITZER, Leo, «Das Gefüge einer cervantinischen Novelle (*El celoso extremeño*)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 51, 1931, pp. 196-225.
- SPIVAKOVSKY, Erika, *Son of the Alhambra*, Austin, University of Texas Press, 1970.
- Sucinta descripción de las exequias que a su reina la señora doña María Luisa de Borbón consagró el regio Tribunal de la Contratación de las Indias de esta muy noble y muy leal ciudad de Sevilla el día primero de abril del año de 1689*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1689.

- SVETLAKOVA, Olga, «Movimiento y camino como aspectos del tiempo y espacio artístico en el *Quijote*», en *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, ed. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015, pp. 399-405.
- TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Tomo segundo*, Madrid, viuda de Ibarra, 1787.
- TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, «Introducción», en Luis Zapata, *Carlo famoso*, ed. facsímil, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1981, pp. I-CXLVIII.
- TERUKINA-YAMAUCHI, Jorge, «Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.6, 2009, pp. 719-745.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, *Carta a una profesora italiana sobre Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Imprenta Artesanal, 1985.
- TOLEDANO MOLINA, Juana, «Tres sonetos de Góngora en su contexto (a propósito de las exequias cordobesas en honor de la reina Margarita, 1612)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 84.149, 2005, pp. 181-190.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada, imprenta real de Baltasar de Bolívar, 1663.
- URREA, Miguel de, *M. Vitruvio Pollion, De arquitectura, dividido en diez libros, traducidos de latín en castellano*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y María NOGUÉS, eds., Lope de Vega Carpio, *La octava maravilla en Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida/Barcelona, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., vol. II, pp. 891-1041.
- VARELA, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros; est. prelim. De Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- *Poesía*, ed. de Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El lacayo fingido*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, vol. VII, Madrid, Real Academia Española, 1930, pp. 70-109.
- *El triunfo de la fe en los reinos del Japón*, 1618, ed. de J. S. Cummings, London, Tamesis, 1965.
- *Novelas a Marcia Leonarda*, 1621 y 1624, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003a, pp. 351-747.
- *La Filomena*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003b, pp. 1-349.
- *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica. Lope de Vega. Poesía, III*, 1609, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003c.
- *La hermosura de Angélica*, 1602, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

- *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- *La hermosa Alfreda*, ed. de Maria Alessandra Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida/Barcelona, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2007a, 3 vols., vol. II, pp. 929-1046.
- *Laurel de Apolo*, 1630, ed. de Lope de Vega Carpio, Madrid, Cátedra, 2007b.
- *La octava maravilla*, ed. de Ramón Valdés Gázquez y María Nogués, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida/Barcelona, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2010a, 3 vols., vol. II, pp. 891-1041.
- *Isidro*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010b.
- *Isidro. Poema castellano*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010c.
- *Arcadia, prosas y versos*, 1598, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012a.
- *Los ramilletes de Madrid*, ed. de Elizabeth Wright, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012b, 2 vols., vol. I, pp. 467-610.
- *El caballero del sacramento*, ed. de Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., I, pp. 535-688.
- *Descripción de La Tapada*, 1621, ed. de Alberto Fadón, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- *Barlaán y Josafat*, ed. de Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra, 2021.
- *La boba para todos y discreta para sí*, ed. de Paula Casariego Castiñeira y Alejandra Ulla Lorenzo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coord. de Gonzalo Pontón y Ramón Valdés Vázquez, Barcelona, Gredos, 2022a, 2 vols., I, pp. 427-588.
- *Rimas*, 1604, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego Madrid, Real Academia Española, 2022b.
- *El príncipe inocente*, ed. de Gemma Burgos Segarra, Artelope. Disponible en https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0828_ElPrincipeInocente.php (consultado el 24 de abril de 2025), 2025a.
- *La discordia en los casados*, ed. de Ángela Martín Fernández, Artelope. Disponible en https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0588_LaDiscordiaEnLosCasados.php (consultado el 24 de abril de 2025), 2025b.
- VEGA RAMOS, M.^a José y Cesc ESTEVE, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Villagarcía de Arousa, Mirabel, 2004.
- VENANCE FORTUNAT, *Poèmes, Tome I: Livres I-V*, texte établi et traduit par : Marc Reydellet, Paris, Les belles lettres, 2002.
- VENTURI, Gianni, «*Picta poësis*: ricerche sulla poesia e il giardino dale origini al Seicento», en *Il paesaggio*, dir. C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749.
- VERGARA MUÑOZ, Jaime, «El olvido arquitectónico de Cervantes», en *El arquitecto y sus libros*, ed. J. Calatrava y L.C. Izquierdo, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 194-197.
- VERGARA MUÑOZ, Jaime y Miguel MARTÍNEZ MONEDERO, «El *Quijote* visto desde la arquitectura: naturaleza-humanidad-idea», *Contexto. Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 12. 17, 2018, pp. 23-29.

- VICENS HUALDE, Ignacio, *Arquitectura efímera barroca*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1986.
- VIGNOLA, Iacome, *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Iacome Vignola, agora de nuevo traducido de toscano en romance por Patricio Cajesi*, Madrid, en casa del autor, 1593.
- VILÀ, Lara, «Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo xv», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 1-35.
- VILLALBA MUÑOZ, Luis, «El padre José de Sigüenza. Estudio crítico de su vida literaria y escritos, particularmente de *La historia del Rey de los Reyes*», en José de Sigüenza, *Historia del Rey de los Reyes y Señor de los Señores*, ed. de Luis Villalba Muñoz, El Escorial, La Ciudad de Dios, 1916, vol. 1, pp. 23-329.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera*, ed. de R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.
- VITRUBIO, Marco, *De arquitectura, dividido en diez libros*, trad. M. de Urrea, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582 [ejemplar de la BNE, signatura ER/2548, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica].
- WARF, Barney y Santa ARIAS, eds., *The Spatial Turn*, London, Routledge, 2009.
- WEGENER, Ulrich B., *Die Faszination des Masslosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kirchner*, Hildesheim, Georg Olms, 1995, pp. 129-175.
- WILKE, Carsten L., «The Ark on Stage. A Calderonian Allegory and Its Crypto-Judaic Transformation by Antonio Enríquez Gómez», en *Portuguese Jews, New Christians, and 'New Jews'. A Tribute to Roberto Bachmann*, ed. Claude B. Stuczynski/Bruno Feitler, Leiden/Boston, Brill, 2018, pp. 277-299.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1977.
- YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.
- *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, Juan Mey, 1566.
- ZUMTHOR, Paul, *Babele*, Bologna, Il Mulino, 1998.

SOBRE LOS AUTORES

EMILIO BLANCO es catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Sus principales líneas de investigación son dos: la prosa didáctica y la literatura política del Siglo de Oro, así como las relaciones entre la literatura y el periodismo en el siglo xx. Ha publicado traducciones y ediciones críticas, anotadas y con extensas introducciones, de diversos autores de los siglos xvi al xix y un centenar largo de artículos y capítulos de libro que cubren diversos aspectos de la literatura española, desde la Edad Media hasta la actualidad. Más información es emilioblanco.es.

J. IGNACIO DíEZ es catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. En varias ocasiones ha sido *visiting scholar* y *visiting professor* en la University of California, Berkeley. Trabaja intensamente sobre la literatura erótica, la obra de Miguel de Cervantes, la compleja moral de Baltasar Gracián, la poesía de Luis Cernuda y de Rafael Alberti, los textos de Francisco Umbral, el mercado editorial, el canon y las relaciones de literatura y cine. En 2025 publicó la *Poesía* de Diego Hurtado de Mendoza.

ALBERTO FADÓN DUARTE es doctor en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado, principalmente, los géneros encomiásticos de la poesía del Siglo de Oro, el uso de poliantes en el Barroco y la presencia de la tradición áurea en la lírica contemporánea.

FELICE GAMBIN, doctor por la Università di Pisa, es catedrático de Literatura Española en la Università degli Studi di Verona. Su investigación se ha centrado en las obras de Baltasar Gracián, Huarte de San Juan, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro de Valencia, Francisco de Quevedo o Antonio Enríquez Gómez. Se ha especializado en el estudio de la melancolía, de las traducciones

de diálogos españoles al italiano y de las representaciones de la Guerra Civil en la novela gráfica. Recientemente, ha publicado los cinco diálogos de la *Política angélica* (2019) de Antonio Enríquez Gómez y la que se considera la segunda parte de la obra, en tres diálogos (2024).

IGNACIO GARCÍA AGUILAR enseña Literatura Española en la Universidad de Córdoba. Es autor de monografías como *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (2009), *El teatro de Miguel de Cervantes* (2016) o *Fernando de Herrera. Vida y literatura en la Sevilla Quinientista* (2022), además de editor del teatro de Lope, la poesía de Garcilaso o la novela bizantina de Cervantes.

CLEA GERBER es doctora por la Universidad de Buenos Aires (2014) y se especializa en literatura española del Siglo de Oro, particularmente en Miguel de Cervantes. Ejerce de profesora adjunta en la Universidad Nacional de General Sarmiento y de jefa de Trabajos Prácticos en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado una monografía sobre Cervantes (*La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, 2018) y diversos artículos sobre Cervantes, lírica del Siglo de Oro y literatura argentina contemporánea. Ha dirigido proyectos de investigación sobre las figuras del lector y sobre reescritura.

FLAVIA GHERARDI es catedrática en la Università degli Studi di Napoli Federico II. Su actividad de investigación se desarrolla esencialmente a lo largo de dos directrices: la narrativa en prosa de los siglos XVI y XVII, con estudios sobre novela pastoril, novela corta, *Quijote*, prosa de ideas, etc.; la poesía del Siglo de Oro, con especial atención para el género satírico-moral y lírico-amoroso (Garcilaso, Quevedo y Villamediana). Dirige las revistas: *Cuadernos AISPI. Estudios de Lenguas y Literaturas hispánicas*, *SigMa. Rivista di Letterature comparate* y *Teatro e Arti dello spettacolo*, y codirige la *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*.

LUIS GÓMEZ CANSECO estudia y enseña Literatura Española en la Universidad de Huelva. Ha trabajado en diversos aspectos de la literatura del Siglo de Oro —humanismo, erudición, emblemática, narrativa, poesía y teatro—, así como en autores como Cervantes, Mateo Alemán, Alonso de Ercilla, Juan de Mena, Torres Villarroel, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Arias Montano, Rodrigo Caro, Sánchez de la Brozas, Alonso Fernández de Avellaneda, Polo de Medina o Pedro de Valencia. Es director de las colecciones Bibliotheca Montaniana y Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español y codirector de la colección Biografías de la editorial Cátedra.

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO es investigador posdoctoral FNS en la Université de Neuchâtel desde 2024. Sus principales líneas de investigación son la poe-

sía española del siglo xvii, particularmente la producción impresa de la ciudad de Sevilla, y la obra poética y dramática de Lope de Vega. Asimismo, ha sido técnico contratado por el grupo PASO (Universidad de Sevilla) e investigador postdoctoral “María Zambrano” en colaboración con PROLOPE (Universitat Autònoma de Barcelona). Actualmente, es miembro de la Junta Directiva de la AISO y socio de la AIH y la SRBHP.

PEDRO RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba) es miembro fundacional del Grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) y del proyecto SILEM (Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna). Su línea crítica se sigue en dos tesis que se entrecruzan (*El espacio de la escritura*, 1995; *La rúbrica del poeta*, 2009), una metodología (*Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, 2003), una historia (*El siglo del arte nuevo*, 2010) y una antología (*Poesía de los siglos xvi y xvii*, 2023).

ADRIÁN J. SÁEZ es profesor titular de Literatura Española en la Università Ca’ Foscari Venezia. Doctor por la Universidad de Navarra (2013) y la Université de Neuchâtel (2017), ha trabajado en la Universität Münster y en la Universität Heidelberg gracias, respectivamente, al Premio Horstmann y a una Mercator fellowship. Ha sido igualmente Rita Levi Montalcini fellow y se ocupa principalmente de Calderón, Cervantes, Quevedo, Luis Alberto de Cuenca y Arturo Pérez-Reverte, así como de las relaciones de la literatura con el arte y la diplomacia. Es colaborador del diario *ABC*.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ es catedrático de Literaturas Hispánicas en la Université de Neuchâtel. Es doctor por la Universidad de Salamanca (2001) y por Brown University (2004), y se especializa en literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro, particularmente en la obra de Lope de Vega. Ha publicado siete monografías (incluyendo una biografía de Lope de Vega), más de veinte ediciones críticas y cerca de doscientos artículos académicos. Trabaja aspectos de relación entre artes, autorrepresentación, imagología, métrica y técnica narrativa.



IBEROAMERICANA
VERVUERT

Una de las metáforas más frecuentes en el Siglo de Oro español es la que describe la literatura como arquitectura de palabras.

Trazas y estructuras del ingenio explora esta metáfora y sus consecuencias estudiando cómo y por qué los escritores áureos emplearon esas imágenes, de qué modo evolucionaron y cómo esos cambios se relacionan con la historia cultural y literaria. Entre las trazas y estructuras analizadas, se cuentan iconos arquitectónicos fundamentales como las ruinas, las tumbas y los monolitos, pero también otros más inesperados.

