

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
DANIELE CRIVELLARI
(editores)

**LA POESÍA DE RUINAS
EN EL SIGLO DE ORO**
(con un prólogo de Luis Alberto de Cuenca)

VISOR LIBROS

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
 José Manuel Blecua
 Luis Alberto de Cuenca
 José María Díez Borque
 Pura Fernández
 Teodosio Fernández
 Víctor García de la Concha
 Luis García Montero
 Araceli Iravedra
 José-Carlos Mainer
 José Romera Castillo
 Remedios Sánchez García
 Darío Villanueva

Ouvrage publié avec le soutien de la Commission des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel

© Cubierta: Diego Jordán

© Los autores

© Visor Libros
 Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
 www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-526-2
 Depósito Legal: M-24647-2019
 Impreso en España - Printed in Spain
 Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

PRÓLOGO

- I. LUIS ALBERTO DE CUENCA: Ruinas y poesía 11

INTRODUCCIÓN

- II. ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ y DANIELE CRIVELLARI: La poesía de ruinas en el Siglo de Oro 19

RUINAS ÁUREAS

- III. PEDRO RUIZ PÉREZ: *Locus fictus*: la invención de las ruinas y la mirada subjetiva 35
- IV. SABINE FORERO MENDOZA: La pintura de ruinas en los siglos XVI y XVII. La propagación de un gusto y la constitución de un imaginario compartido 59
- V. EUGENIA FOSALBA: Versión oficial de la Jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXXIII de Garcilaso 73
- VI. FRANCISCO ESCOBAR: «*Fuimus Troes, fuit Ilium*» o «*Etiam periere ruinae*»: ruinas y apuleyanismo en la *nueva Roma* de mediados del siglo XVI (con Petrarca como lector de *El Asno de oro*) 101
- VII. ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ: Panorama interior: poesía de ruinas en Lope de Vega 113
- VIII. FLAVIA GHERARDI: «Estas de admiración reliquias dignas»: variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas de Roma* del conde de Villamediana 139
- IX. ADRIÁN J. SÁEZ: «Amable y desierta arquitectura»: las ruinas en la poesía de Quevedo 157
- X. ADOLFO R. POSADA: El Coloso de Rodas: un paradigma autónomo en la poesía de ruinas del Siglo de Oro 177

XI. DANIELE CRIVELLARI: «Escollo armado de hiedra», o del nacimiento de unas ruinas en el teatro del Siglo de Oro	197
---	-----

VESTIGIOS

XII. ALICIA MARIÑO ESPUELAS: Tras los pasos de Chateaubriand en Pompeya: el espíritu del Romanticismo	229
XIII. ANTONELLA RUSSO: «El penoso edificio de tus realidades»: Dionisio Ridruejo, un poeta entre ruinas	239
OBRAS CITADAS	263

PRÓLOGO

II. La poesía de ruinas en el Siglo de Oro

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Daniele Crivellari
Università di Salerno

Cuenta Plutarco en sus *Vidas paralelas* que cuando el gran Cayo Mario se hallaba en el exilio, perseguido por un decreto del senado, trató de pasar a África y desembarcar en Cartago. Sin embargo, apenas pisó tierra, un lictor le salió al paso anunciándole: «Mario, el pretor Sextilio te prohíbe poner el pie en África; en caso contrario, afirma que ejecutará el decreto del senado, y se te tratará como enemigo de Roma». A continuación, Plutarco se detiene para describir la reacción del gran hombre acosado y su simbólica respuesta:

Al oírlo, Mario se quedó sin palabras, presa de la tristeza y la indignación, y durante largo rato permaneció inmóvil con su terrible mirada fija en el lictor. Cuando este, a su vez, le preguntó qué debía comunicarle al pretor, Mario le respondió con un profundo suspiro: «Ve y dile que has visto a Mario en el exilio, sentado sobre las ruinas de Cartago». Y no estaba mal puesta, a título de ejemplo, la comparación entre el devenir de aquella ciudad y la mudanza de su fortuna (págs. 317-318, 40.7-10).

Esta maravillosa escena también aparece recogida en la *Historia romana* de Velleius Paterculus, compilación de gran éxito en el Renacimiento que, según Mortier (1974: 17) y Lara Garrido (1980: 387), difundió la anécdota por toda la Europa de la época. Fuera a través de Plutarco o de Paterculus, el episodio de Mario en Cartago capturó la imaginación moderna y fue recreado en diversas ocasiones y formas

artísticas. Una, en la Sevilla del Siglo de Oro, se debe a Francisco de Herrera e ilustra la diferencia entre el tratamiento de la temática de las ruinas en la Antigüedad y en la Edad Moderna:

D'el peligro d'el mar, d'el hierro abierto
que vibró el fiero cimbro, i espantado
huyó la airada voz, salió cansado
de la infelice Birsa Mario al puerto.

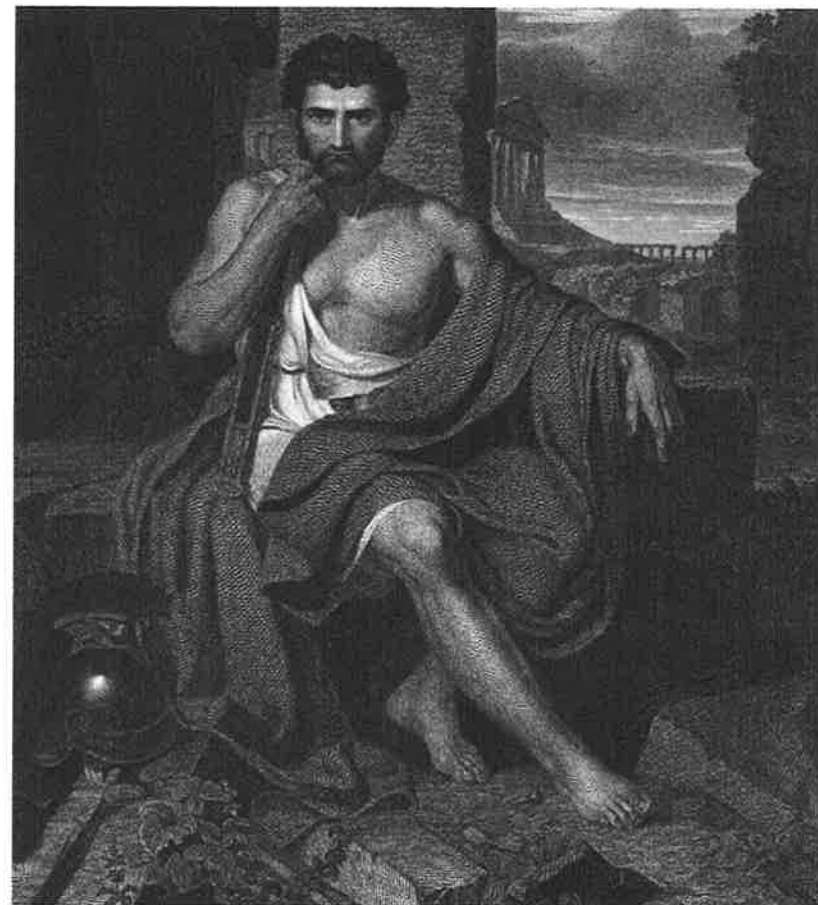
Viendo el estéril campo i el desierto
sitio d'aquel lugar infortunado,
lloró con él su mal, i, lastimado,
rompió assí en son triste'l aire incierto:

«En tus ruínas míseras contemplo,
¡ô destruido muro!, cuánto el cielo
trueca, i de nuestra suerte'l grande estrago.

¿Cuál más terrible caso, cuál exemplo
mayor avrá, si puede ser consuelo
a Mario en su dolor el de Cartago?»
(*Poesía*, soneto XXXVI, págs. 528-529).

Volveremos a las ruinas de Cartago en el capítulo V de este libro, obra de Eugenia Fosalba, pero antes centrémonos en otra representación de la escena, esta vez procedente de los albores del Romanticismo estadounidense. Nos referimos a un grabado de John Vanderlyn, «Caius Marius on the Ruins of Carthage», publicado en 1842 (New York: Apollo Association for the Promotion of Fine Arts in the United States) pero basado en un óleo anterior del propio Vanderlyn, *Marius amid the Ruins of Carthage* (Fine Arts Museum of San Francisco, 1807).

Ni el soneto de Herrera ni el grabado de Vanderlyn son obras de arte excepcionales por su calidad o tratamiento del tema. Sus méritos artísticos son más que respetables, pero resultan inferiores al de otras creaciones que desfilarán por las páginas de este libro, como las de van Heemskerck, Le Lorrain, Garcilaso, Caro o Lope. En cambio, el espíritu que las habita resulta revelador, por el anunciado contraste con el pasaje de Plutarco que las inspira. En efecto, llama la atención



que en este predomina ante todo un énfasis retórico, por otra parte perfectamente legítimo y muy apreciado en la historiografía antigua. La escena se construye como un clímax que avanza hacia la respuesta sentenciosa y un tanto teatral de Mario. Incluso podemos percibir la *actio* del personaje, «su terrible mirada fija en el lictor», el «profundo suspiro» con que prepara su gran frase. Tras él, la sentencia del antiguo cónsul presenta un escenario perfectamente construido y preparado para la contemplación mental: Mario enfatiza el sentido de la vista («has visto») y un decorado («las ruinas de Cartago») por otra parte inexistente en el resto del pasaje, pues Plutarco no habla de ruinas, ni, por supuesto, de que Mario esté sentado. Sin embargo, la ade-

cuación de estas palabras al ambiente parece un detalle secundario o, mejor, irrelevante en comparación con el efecto retórico de la escena que pinta el personaje y que luego ilustra el narrador. Este pondera la comparación implícita en la frase con una lítotes («no estaba mal puesta») y aclara que Mario está yuxtaponiendo «el devenir de aquella ciudad y la mudanza de su fortuna»¹. En suma, la imaginaria ruina de Cartago sirve en Plutarco para ilustrar un caso de próspera y adversa fortuna de un prohombre, ejemplo tras el que solo podemos intuir una meditación sobre otro tema muy del gusto de los antiguos: la fuerza de la fortuna que rige los destinos humanos.

Nuestro libro, *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, examina un cambio de mentalidad que tuvo lugar en el Renacimiento y que hizo de las ruinas un elemento de reflexión privilegiado, casi un símbolo de la época, y en todo caso un símbolo que se independizó de la temática de los grandes hombres y de la fortuna, a la que las ruinas aparecen ligadas en la Antigüedad. El poema de Herrera y, tal vez en menor medida, el grabado de Vanderlyn ejemplifican este nuevo espíritu en el que la ruina contiene los elementos de un cambio de paradigma.

Para adelantarlos, anunciemos que las ruinas modernas son, ante todo, un esfuerzo de creación por parte del espectador (cap. III). Porque es precisamente él quien, imitando en eso a Mario, transforma el paisaje mediante una reflexión que le permite aislar los elementos ruinosos, los famosos *vestigia* (columnas rotas, capiteles derribados, muros derruidos), o incluso inventarlos, atravesando con su mirada el suelo que pisa para localizarlos², y llevar luego a cabo un esfuerzo de reconstrucción que le permite contrastar el decorado ruinoso con la imagen del edificio en su momento de esplendor pasado. Es decir, la ruina es, en primer lugar, un producto de la mirada y conciencia del yo lírico, y también un reflejo de los mismos. La ruina moderna tiene mucho de invención y fantasmagoría del sujeto, en los dos sentidos posibles de la frase: las crea el sujeto y forman parte del proceso mediante el cual el sujeto se construye a sí mismo, pues otro de los rasgos esenciales de la ruina moderna es su relación con la introspección, con la exploración interior (cap. VII).

¹ Para otros casos parecidos en la Antigüedad, concretamente referidos a las siete maravillas del mundo antiguo, véase el capítulo X, abajo.

² Un caso extremo de cómo la mirada del sujeto detecta y reconstruye imaginariamente la ruina es la poesía sobre la Atlántida, que examina R. Posada (cap. X).

Además, la ruina moderna supone necesariamente una reflexión sobre el paso del tiempo, como subrayan uno tras otro los capítulos de este volumen. Por tanto, la ruina exige una conciencia histórica muy renacentista que separa al sujeto de un objeto que representa para él un pasado que puede o no idealizar, pero que en cualquier caso resulta irrecuperable: un mar infranqueable —o solamente franqueable mediante la imaginación— separa el ahora desde el que escribe el yo, por una parte, y el pasado en que se erigió el edificio en ruinas, por otra, y la conciencia de esa barrera se percibe de modo melancólico, como un lamento por la grandeza perdida o como una celebración paradójicamente elegíaca del impresionante vestigio que se conserva. Nos referimos al ambiguo sentimiento del *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* («La grandeza de Roma la muestra su propia ruina»), que mezcla tristeza y exaltación, pero que en cualquier caso denota una aguda conciencia del paso del tiempo. Por poner un ejemplo cuatrocentista que ilustre este último extremo, algo se interpone entre el momento presente en que el paseante contempla las ruinas de Roma y una Antigüedad que, precisamente, el Renacimiento se esfuerza por recuperar heroicamente, con esfuerzos filológicos y arqueológicos que transforman los estudios de los humanistas en melancólicos depósitos de fragmentos que jamás lograrán más que evocar un mundo magnífico, sí, pero perdido más allá de sus restos y de su reconstrucción imaginaria. Admirable o no, el pasado que evoca la ruina es algo lejano de lo que nos separa un océano. Es decir, el capitel roto no es equivalente a unas tejas caídas de algún ventorro cualquiera, pues la ruina no representa un punto más en un continuo temporal indiferente que superpone, como es habitual, diversas capas de vestigios del pasado. No. Más bien, la ruina es un signo (cap. VIII): simboliza la conciencia de lo irrecuperable, la distancia entre un presente huérfano y un pasado glorioso —sin gloria pasada no hay ruina— que quieren evocar el esfuerzo anticuario o la ensoñación del poeta.

Por supuesto, esta conciencia dolorosa del paso del tiempo no se limita a la Antigüedad grecolatina, pues, entre otras cosas, los textos que analiza *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro* evidencian una evolución que permite la progresiva introducción de otras ruinas, más modernas, en la reflexión sobre el pasado irrecuperable, pero, paradójicamente, vivo en la ruina. El ejemplo más evidente son las

ruinas medievales que aparecen a partir del Romanticismo³ y que representan la misma nostalgia y conciencia de separación que las romanas. Además, y sobre todo, los textos áureos muestran que la reflexión acerca del paso del tiempo y la ruina arquitectónica se tornan rápidamente meditaciones sobre el envejecimiento y la ruina humana (cap. X), extremando la proyección del yo sobre el paisaje que hemos considerado la característica principal del arte de ruinas moderno: la ruina se percibe como un sepulcro; el poema se concibe como un epitafio (cap. VIII).

Por último, los capítulos de este libro, y en particular el de Sabine Forero Mendoza (cap. IV), permiten comprobar que para que se diera el cambio de paradigma en la contemplación de las ruinas tuvo que haber también un nuevo punto de vista. Esta vez, el salto fue provocado por dos movimientos geográficamente opuestos, centrípetos y centrífugos con referencia a Italia: por una parte, la irradiación a través del resto de Europa de modos de pensar y preocupaciones típicamente italianos (el humanismo); por otra, y como respuesta al anterior, por el punto de vista de los artistas que acudieron a Roma a comienzos del Renacimiento a buscar la gloriosa Antigüedad que evocaban Petrarca y compañía. Estos artistas septentrionales, llamados genéricamente *fiamminghi* (flamencos) —Herman Posthumus, Maerten van Heemskerck, Michiel Gast, Jan van Scorel, Jan Cornelisz Vermeyen... (Mortier, 1974: 44; Dacos, 2004)—, llenaron sus cuadros de ruinas que para los italianos eran parte de la cotidianidad, pero que para ellos eran un elemento exótico, una muestra de la grandeza de la Roma antigua que solo conocían de los textos, y un paso hacia la reflexión melancólica sobre lo que les separaba de ellos. Como explica Mortier (1974), la moda de las ruinas tiene su prehistoria en el humanismo italiano, con la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, como texto más destacado, pero un elemento que apareció entre 1520 y 1580 le dio nuevo impulso al tópico, dotándolo de una sentimentalización elegíaca desconocida en autores anteriores, como Petrarca o Poggio Bracciolini (Mortier, 1974: 43). Este elemento parece haber sido el punto de vista de los «flamencos», uno de los cuales, Jan van Scorel, había sucedido a Rafael como conservador de las antigüeda-

³ Las anuncian ya las torres de Joray quevedianas (cap. IX).

des romanas. Probablemente, sin esta óptica norteña que hacía de Roma algo llamativo y que es perceptible hasta la época del *Grand Tour*—Goethe y Chateaubriand incluidos (cap. XII)—, la melancolía de la ruina de la que habla Simmel (1998) no habría sido tal. En este aspecto, el nacimiento de las ruinas le debe mucho a un fenómeno propio del Renacimiento: la fructífera interacción entre la cultura italiana y la del norte.

En suma, podemos identificar cuatro características centrales en este nuevo sentimiento que separa las ruinas de Plutarco de las modernas, rasgos que se reducen todos a una proyección radical del sujeto y su punto de vista sobre el paisaje. Como acabamos de señalar, este nuevo punto de vista aparece en la Italia renacentista, pero probablemente gracias a la óptica exotizante de los pintores y humanistas extranjeros (los llamados *fiamminghi*, esto es, flamencos, por proceder muchos de ellos de los Países Bajos), que identificaron en un paisaje obviamente cotidiano para los italianos un elemento especial que consideraron pintoresco y libresco: los *vestigia* de la Antigüedad, que eran parte de la visión convencional de Italia que ellos proponían (Praz, 1975: 292). Además, hemos precisado que estos vestigios arquitectónicos fueron romanos primero, pero que luego van a ser locales (Sagunto, Itálica, Mérida), e incluso de procedencia más moderna. Y, sobre todo, hemos subrayado que las ruinas son en gran parte una creación del sujeto, que es quien prepara con ellas un «teatro» marcado por signos escópicos, que construyen un decorado para sus reflexiones incluso si los restos no son perceptibles, sino que se adivinan bajo la tierra de pan llevar. A este carácter medio imaginario y fantasmagórico se le une un elemento clave: la conciencia histórica. Y es que, a partir del Renacimiento, la ruina es un asidero a un mundo desaparecido y diferente al moderno, a un mundo que los humanistas y pintores de ruinas pretenden reconstruir acumulando vestigios rotos y diversas antigüedades. Por último, reiteremos que las ruinas suponen también una meditación sobre el paso del tiempo sobre el ser humano, es decir, sobre la decadencia y la desaparición a nivel no solo de civilizaciones, sino de individuos: el *tempus edax rerum* se transforma en un *tempus edax hominum*. Será el carácter de la época y del artista que trate las ruinas el que otorgue a esta reflexión sobre la fugacidad de la vida un tono optimista o sombrío, tal vez más apropiado para la materia. Evidentemente, los primeros dominan en el Renacimiento; los segundos, en el Barroco.

Regresemos ahora al soneto de Herrera y al grabado de Vanderlyn para examinar cómo encarnan esta nueva óptica que nos lleva a proponer la ruina como un paradójico símbolo de la modernidad. Para empezar, las dos son obras de arte con un indudable sabor academicista y anticuario absolutamente ausente del texto de Plutarco. De hecho, el primer cuarteto del poema de Herrera es una recreación erudita del contexto del pasaje del historiador heleno: los cimbros que menciona el sevillano son pueblos derrotados por Mario en sus gloriosas campañas, que contrastan con la situación de exilio actual que ha llevado al personaje al puerto de Cartago (aquí, «Birsá», la ciudadela musulmana que sobre ella se erigía). El segundo cuarteto, sin embargo, abandona el texto de Plutarco y elimina cualquier referencia al lictor y a su diálogo con Mario para centrarse en la mirada del viejo cónsul y la reacción que en él produce la contemplación del «estéril campo i el desierto» de Cartago. Este «lugar infortunado» se presenta ostentosamente libre de *vestigia*, es decir, de ruinas propiamente dichas, pues estas solo aparecen al comienzo de la *sermocinatio* de Mario, en el primer terceto, que sí que hace referencia a «ruínas míseras» y a un «destruido muro». Por último, el terceto final abandona estas ruinas parcialmente imaginadas para centrarse en el mensaje moral que ya se percibía en los vv. 10-11, los cuales indicaban que Mario ve en las ruinas un ejemplo de la inestabilidad de la fortuna y de la miseria presente, por comparación con la grandeza pasada. Como avanzábamos, este mensaje se reitera en la estrofa final, alimentada por la identificación entre Mario y Cartago del v. 12 («nuestra suerte»). Según se puede observar, y en contraste con Plutarco, Herrera no presenta ningún interlocutor para el cónsul, lo que le proporciona a la escena un nuevo grado de intimismo y subjetivismo: el Mario de Herrera no teatraliza para el lictor, sino para sí mismo (y para el lector), haciendo de las ruinas de Cartago una especie de Mont Ventoux que le lleva a explorar su interioridad.

Por su parte, el grabado de Vanderlyn comparte muchas de estas características, que también son las de las nuevas ruinas que estudiamos en este volumen. Para empezar, el suyo es un grabado academicista que muestra una voluntad de recuperar el pasado, lo que implica necesariamente que Vanderlyn concibe ese pasado como un periodo inexorablemente separado del presente, no como parte del mismo continuo. Además, el escenario es de una teatralidad fantasiosa comparable

a las más atrevidas fantasmagorías de ruinas: en un primer plano, un personaje en majestad y de formas hercúneas se sienta ensimismado en una especie de trono formado por sillares derribados. El morrión y la espada le dan un aire de dios Marte, aunque los espectadores sabemos gracias al pie de página que el protagonista es Mario, meditabundo sobre las ruinas de Cartago. Estos vestigios, que son ostensiblemente una mezcla de las ruinas del foro romano, Tívoli y una especie de Partenón, constituyen la parte más llamativa del cuadro, gracias sobre todo a la iluminación dramática que les proporciona Vanderlyn, quien dota este segundo plano de toda la fantasía romántica —o prerromántica— de la que era capaz. En el cielo, unas nubes subrayan la nostalgia de la composición. Esta nos hace reflexionar, no sobre la suerte del cónsul Mario y el destino de Troya, sino sobre el carácter perecedero de toda obra humana y sobre la irremediable distancia que nos separa de una Antigüedad a un tiempo grandiosa y muerta. La mirada del sujeto tiñe de melancolía las ruinas de Cartago.

Para explorar la idea moderna de las ruinas presente en Herrera y Vanderlyn, el presente libro examina la visión de los vestigios en una serie de textos y artefactos del Siglo de Oro español, contextualizados en su ambiente cultural y su estela. En parte, *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro* pretende actualizar una reflexión que, en el campo de la poesía española, bebe de los estudios y antologías de clásicos como Orozco Díaz (1947), Stanko Vranich (1980, 1981a y 1981b) y José Lara Garrido (1980 y 1983), Begoña López Bueno (1986) y José María Ferri Coll (1995), así como de las reflexiones igualmente clásicas, pero referidas al sentimiento que evocan las ruinas en general, de Georg Simmel (1998) y Jean Starobinski (2006), todas las cuales serán evocadas a lo largo de las páginas siguientes. Para llevar a cabo esta actualización, el volumen reúne capítulos de diversos especialistas que recorren en orden cronológico la moda de las ruinas en nuestras letras áureas, pero que además reflexionan constantemente sobre las características esenciales de la misma.

El pórtico del volumen es un prólogo obra de Luis Alberto de Cuenca («Ruinas y poesía»), a quien su práctica poética, su erudición y su formación como clasicista permiten presentar una serie de reflexiones que van desde la Antigüedad hasta la justamente célebre canción de Rodrigo Caro «A las ruinas de Itálica», pasando por la literatura inglesa y la bibliografía moderna sobre la *Ruinen-Fascination*.

Tras la presente introducción (cap. II), la sección «Ruinas áureas» recoge una serie de trabajos sobre la presencia del motivo de las ruinas en la poesía del Siglo de Oro. Una de las contribuciones fundamentales del libro es que no solamente nos centramos en la poesía lírica, como es habitual en los trabajos precedentes, sino también en la dramática, pues el capítulo XI, que ha preparado Daniele Crivellari (««Escollo armado de hiedra», o del renacimiento de unas ruinas en el teatro del Siglo de Oro»), se acerca al teatro áureo a través de la fortuna de un romance de ruinas de Luis Vélez de Guevara. Antes, abre la sección el capítulo III, un artículo de Pedro Ruiz Pérez («*Locus fictus*: la invención de las ruinas y la mirada subjetiva») que funge de introducción conceptual al volumen por la profundidad de las ideas que propone y la amplitud de su corpus. Concretamente, el capítulo se centra en analizar cómo las variantes de las diversas versiones de la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro revelan un cambio de actitud en la contemplación de las ruinas que procede de una progresiva implicación del sujeto en el paisaje descrito. Además, junto a este corpus central Ruiz Pérez maneja una cantidad de referencias que convierten el capítulo en una teoría sobre la poesía de ruinas en el Siglo de Oro, que Ruiz Pérez revela como íntimamente ligada a dos características centrales —y relacionadas— de la Edad Moderna: los esfuerzos de creación del sujeto y la obsesión escópica, esto es, la posición central que adquiere la mirada en todos estos esfuerzos.

Esta teoría prosigue construyéndose en el capítulo IV («La pintura de ruinas en los siglos XVI y XVII. La propagación de un gusto y la constitución de un imaginario compartido»), obra de Sabine Forero Mendoza, que constituye una de las principales aportaciones del libro, por su apertura al mundo del arte. Concretamente, Forero Mendoza examina la tradición pictórica de las ruinas, una moda relacionada con la poesía que estamos estudiando y que pone de relieve la extensión cultural del fenómeno. Forero Mendoza traza su desarrollo por la Italia renacentista frecuentada por los *fiamminghi*, los pintores del norte que aportan un punto de vista novedoso que refuerza la presencia de las ruinas como signo de identidad de Roma e Italia. Gracias a esta asociación, el motivo se extiende siguiendo las redes de difusión de las ideas humanistas y cobra diversas funciones que Forero Mendoza revela contradictorias: evocar un pasado a un tiempo glorioso y caduco; marcar el paso de los años y, a la vez, un signo de la resistencia ante el mismo.

En cuanto al capítulo V («Versión oficial de la Jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXXIII de Garcilaso»), es una contribución de Eugenia Fosalba que se centra en el poema fundacional de la poesía de ruinas en español, el soneto XXXIII de Garcilaso. Fosalba aclara que, pese a la ausencia obvia de *vestigia*, el soneto del toledano trata efectivamente de ruinas, por sus evidentes ecos del célebre «*Superbi colli*» de Castiglione. Además, pone de relieve el contexto histórico y el original sentido político y moral del poema. En la línea de las más recientes lecturas de textos aparentemente panegíricos como la *Eneida*, Fosalba explica que el soneto de Garcilaso es casi una *recusatio*, un desvío de la exaltación bélica que tan cuidadosamente había orquestado Carlos V para la jornada de Túnez. El Emperador entendía que Garcilaso debía formar parte del séquito de colaboradores que glorificaron la hazaña, pero el toledano esquivo estos deseos no solo con la dedicatoria a Boscán y el obvio peso del contenido amoroso en el poema, sino con alusiones al horrible saco de Túnez por parte de las tropas imperiales, que Fosalba pone de relieve comparando el texto de Garcilaso con el soneto de Tasso a esas mismas ruinas y subrayando los ecos latinos de la «licenciosa llama», que evoca los efectos destructivos del furor marcial.

Estos ecos latinos resuenan también en el capítulo VI del libro, un trabajo de Francisco J. Escobar sobre la estela clásica en la Sevilla del Siglo de Oro: «*Fuimus Troes, fuit Ilium*» o «*Etiam periere ruinae*»: ruinas y apuleyanismo en la *nueva Roma* de mediados del siglo XVI (con Petrarca como lector de *El asno de oro*). En él, Escobar revela cómo las ruinas fueron un *Leitmotiv* del humanismo sevillano del Quinientos. Concretamente, este motivo se apoyaba en el visible collado de Itálica y en la presencia en la ciudad de los mármoles y memorias de los emperadores romanos, pero también en la recuperación de textos como *El asno de oro* de Apuleyo, obra que aportaba la actitud contemplativa que tomaría uno de sus principales estudiosos, Petrarca, y que permitiría una nueva visión de las ruinas.

La importancia de esta contemplación para la aparición de la poesía de ruinas se subraya también en el capítulo VII, «Panorama interior: poesía de ruinas en Lope de Vega», de Antonio Sánchez Jiménez. Aquí, y en diálogo con el capítulo III (el definitorio) y el V (dedicado al poema de ruinas fundacional), Sánchez Jiménez propone una serie de rasgos para deslindar qué es poesía de ruinas mientras examina el variado corpus lopesco.

Este mismo énfasis en la necesidad de definir el objeto de estudio aparece en el capítulo VIII («Estas de admiración reliquias dignas»: variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas de Roma* del conde de Villamediana»), obra de Flavia Gherardi. En él, Gherardi llama la atención sobre el carácter de signo de las ruinas, y específicamente las romanas, que funcionan principalmente como referente, como indicación de otra cosa, el edificio y la civilización perdidos. Por ello, y como ya indicaba Forero Mendoza (cap. IV), las ruinas de Roma permiten un doble movimiento reflexivo, el lamento del fin de Roma y la celebración de su permanencia fragmentaria. En suma, la ruina es, paradójicamente, una presencia que remite a una ausencia, como todo signo. Partiendo de estos presupuestos, Gherardi estudia cómo la ambigüedad intrínseca a la poesía de ruinas se manifiesta en los tres sonetos del conde Villamediana que la crítica suele agrupar bajo el marbete «A las ruinas de Roma». Son textos que están explícitamente dedicados a las ruinas de la Ciudad Eterna, pues, aunque Villamediana compone otros poemas sobre ruinas en el resto de su obra, no se reúnen en un sistema tan coherente como el de este corpus, tan dependiente de la tradición del «Superbi colli». En ellos encuentra Gherardi un tema común: el canto a la fama conseguida mediante la virtud como antídoto contra el tiempo *edax rerum*. Además, Gherardi contribuye al estudio del tópico y sus formas con importantes reflexiones sobre el origen de la fórmula deíctica («Estas de admiración reliquias dignas»), que permiten entender el origen y espíritu del género: el célebre deíctico de la poesía de ruinas procede de la fórmula del epitafio, conexión que presenta la ruina como un sepulcro y que nos revela la huella de la omnipresente pulsión escópica y teatral del Barroco.

Precisamente con una reflexión sobre la relación entre ruina y cadáver comienza el capítulo IX («Amable y desierta arquitectura»: las ruinas en la poesía de Quevedo»), con el que Adrián J. Sáez se centra en la poesía de ruinas de otro de los grandes del género y de la literatura española en general: Francisco de Quevedo. Dentro de la variedad propia de su producción e ingenio, estos poemas se muestran perfecto ejemplo de la poesía de ruinas, por su evocación de intereses eruditos (el arte y la arqueología) y morales.

La línea de reflexión sobre la naturaleza general de la poesía de ruinas continúa en el capítulo X («El coloso de Rodas: un paradigma

autónomo en la poesía de ruinas del Siglo de Oro»), en el que Adolfo R. Posada se centra en el tema del coloso de Rodas. Como la mayoría de los capítulos de este volumen, el de R. Posada examina también el problema del espíritu de la poesía de ruinas, con un corpus que nos lleva desde Garcilaso, Cetina y Herrera a la poesía del Bajo Barroco, en la que, como demuestra R. Posada, sigue vigente el tema de las ruinas como lugar de reflexión y *memento mori*, así como el mecanismo que conduce desde el monumento derribado —ya sean los muros de Carthago o el dedo del coloso de Rodas— a la introspección.

Como avanzamos arriba, el capítulo XI («Escollo armado de hiedra», o el renacimiento de unas ruinas en el teatro del Siglo de Oro»), obra de Daniele Crivellari, cierra la sección centrándose en un célebre romance de Vélez de Guevara que abre el corpus de poesía de ruinas a la poesía dramática, en la que acabó versionado en varias ocasiones el romance veleceño.

Esta apertura muestra el camino de la última sección del libro («Vestigios»), que también opta por una ampliación del corpus con el fin de entender mejor la poesía de ruinas del Siglo de Oro. Esta vez, sin embargo, «Vestigios» se centra en la pervivencia del motivo de las ruinas en dos momentos históricos esenciales para entender el tópico: el romanticismo y la época de pre y posguerra. De la primera se encarga Alicia Mariño, quien en el capítulo XII («Tras los pasos de Chateaubriand en Pompeya: el espíritu del romanticismo») estudia el *Voyage en Italie* del vizconde de Chateaubriand, donde percibimos la pervivencia de la mayoría de las características que hemos subrayado en la poesía de ruinas áurea, y muy concretamente en la de Lope. Luego, el capítulo XIII cierra con llave de oro el libro, pues el trabajo de Antonella Russo («El penoso edificio de tus realidades»: Dionisio Ridruejo, un poeta entre ruinas») nos revela cómo se interpretaron las ruinas en la preguerra y posguerra española del XX. Concretamente, el ejemplo de Dionisio Ridruejo revela una trayectoria que va desde el garcilasismo más idealista al desencanto postbélico: si la estética de *Garcilaso* le lleva a representar las ruinas en los magníficos *Sonetos a la piedra*, poemarios posteriores, pasados por la experiencia de la División Azul, le impiden mirar las ruinas sin sentir ecos de Stalingrado, por lo que poblará de muros tristes los *Cuadernos de Rusia*, y de ruinas ya plenamente desencañadas *En la soledad del tiempo* y *Elegías*. Con esta vuelta no solo a Garcilaso, sino

también a la visión ambivalente de la ruina, como producto del furor de Marte, Ridruejo demuestra haber comprendido la mejor poesía de ruinas de nuestros clásicos, presentes también, por otra parte, en el preceptivo deíctico e hipérbaton que tantas veces se destaca en las páginas de este volumen.

RUINAS ÁUREAS