



Arte Nuevo
ISSN: 2297-2692
cipriano.lopez@unine.ch
Université de Neuchâtel
Suiza

HUERGO, Humberto
«EXTRAÑO TODO»: EL PALOMAR DE LAS SOLEDADES DE LA A A LA Z
Arte Nuevo, vol. 8, núm. 0, 2021, Febrero-Marzo, pp. 85-179
Université de Neuchâtel
Suiza

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672472574004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



«EXTRAÑO TODO»:
EL PALOMAR DE LAS SOLEDADES
DE LA A A LA Z

Humberto HUERGO
Carleton College (Estados Unidos)
hhurgo@carleton.edu

Recibido: 21 de noviembre de 2020

Aceptado: 14 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8D2021>

RESUMEN:

«Extraño todo, / el designio, la fábrica y el modo», dice el poema respecto al palomar de la segunda *Soledad*. ¿Extraño con relación a qué? ¿Cómo eran los palomares de los siglos XVI y XVII, qué puesto ocupaban en la literatura, la emblemática y la pintura de la época y qué tiene que ver el palomar de las *Soledades* con la poética de Góngora? El presente trabajo aborda estas preguntas desde tres ángulos distintos: la filología tradicional, la Historia del Arte y la filosofía, en particular la *Teoría estética* de Adorno, el concepto de «potencia-de-no» de Agamben y el concepto de «desocultamiento» de Heidegger. El trabajo está dividido en diez epígrafes: La granja culta, La versión primitiva del texto, «Cosas ordinarias», El «designio», La «fábrica», La casa de árbol del príncipe de Caserta, El «modo», La poética de la extrañeza, La «extraña hermosura» del castillo de Alba en la segunda *Égloga* de Garcilaso y La pintura de palomares flamenca y holandesa. En otras palabras, el palomar de las *Soledades* de la A a la Z.

PALABRAS CLAVE:

Adorno; Agamben; Alciato; amago; antiperítesis; arquitectura; El Bosco; caoidea; dialéctica; diseño; Góngora; Heidegger; jardines; Manierismo; modo; negatividad; Nietzsche; olvido activo; pintura; oposición; potencia-de-no; palomar; *terza natura*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

«EXTRAÑO TODO»:
THE SOLEDADES PIGEON HOUSE
FROM A TO Z

ABSTRACT:

«All of it strange, / design, structure and style», says the poem in reference to the dovecote described in the second *Solitude*. Strange compared to what? What did a dovecote in the sixteenth and seventeenth-centuries look like, how were they represented in literature, emblematics, and painting, and what does the dovecote in *The Solitudes* have to do with Góngora's poetics? I would like to approach these questions from three different angles: traditional philology, art history, and philosophy, including Adorno's *Aesthetic Theory*, Agamben's notion of the «power-of-not», and Heidegger's concept of «unveiling». The paper is divided into ten parts: The Artistic Farm, The Poem's Original Version, «Common Things», «Design», «Structure», The Tree-House of the Prince of Caserta, «Style», The Poetics of Strangeness, The «beautiful strangeness» of the Alba Castle in Garcilaso's *Second Eclogue* and Dovecotes in Flemish and Dutch Art—in other words, Góngora's dovecote from A to Z.

KEYWORDS:

Adorno; Agamben; Alciato; Amago; Antiperistasis; Architecture; Bosch; Chaos-Idea; Dialectics; Drawing; Góngora; Heidegger; Gardens; Mannerism; Modo; Negativity; Nietzsche; Active Forgetting; Painting; Opposition; Power-of-not; Dovecote; *terza natura*



Queriendo en negaciones
expresar los conceptos.
Sor Juana.

1. LA GRANJA CULTA

La aldea pesquera de la segunda *Soledad* representa un «jardín culto» (Góngora, *Sol.* 2, v. 222)¹, amueblado con las siguientes «invenciones» (Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, pág. 146)²: una «plancha» o embarcadero (vv. 208-209); un huertecillo dedicado a Vertumno (vv. 236-238); un junqueral que recuerda una «fingida gruta» o «imitada peña» que dispara juegos de agua, «fontanero» y «llave» incluidos (vv. 222-233); una laguna con cisnes que comen de la mano (vv. 250-252); un palomar arbóreo gigantesco (vv. 263-274); una conejera (vv. 275-282); un fresno hueco con una colmena dentro (vv. 283-302); un paraje al borde del mar desde donde se divisa un cerro en el que pastan un rebaño de cabras montesas (vv. 303-307); un pino a la orilla de un arroyuelo que vuelve a recordar una «fuente» con burlas de agua (vv. 317-327); y una chopera con cenador, envuelta en una enredadera de hiedra alusiva a Baco (vv. 328-348).

Al leer el pasaje, los lectores de la época pensaron inmediatamente en un jardín manierista por el estilo de la Casa de Campo y los Jardines de Aranjuez de Felipe II (Pellicer)³; o la Villa de Barro de Andrea Matteo de Acquaviva (Salcedo Coronel)⁴. Serrano de Paz se debate entre la Galería de las Grutas de la Casa de Campo y

¹ Para la obra de Góngora, empleo la edición de las *Obras completas* de Antonio Carreira. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* 2, v. 222, es decir, *Soledad segunda*, verso 222. En el resto de los casos, abrevio *OC*, I, 34, v. 35, es decir, *Obras completas*, tomo primero, poema número 34, verso 35.

² «Vieron y pasearon sus maravillas [de los Jardines de Aranjuez] [...], tantos estanques y lagunas, *invenciones* de fuentes» (Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, pag. 146); «bajó hacia la vega a ver la Casa de Campo, donde no hay poco que notar, y estará a tiro de honda de la Casa Real, en una fértil vega, con su río y un prado deleitoso, donde hay muchas *invenciones* de figuras que echan agua, ninfas desnudas, jardinería y gran número de hierbecitas, hechas de diez mil maneras (*El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, págs. 157-158). Gracián prefiere la voz «estratagema»: «Son los [sic] *estratagemas* lo más primoroso de todas las artes [...] No los desprecia la arquitectura; pero donde se logran con fruición es en los jardines y en los convites» (*Agudeza y arte de ingenio*, t. 2, discurso 47, págs. 494-495).

³ «Del mismo modo que en la Real Casa del Campo o en los Jardines de Aranjuez (deliciosos tempes de los príncipes de España) saltean al labrador incauto los caños de agua que manan por entre los ladrillos, a la seña, o al torcer de la llave del fontanero, del que tiene cuidado con las fuentes [...] así saltearon al huésped admirado las seis perlas no líquidas, sino racionales» (Pellicer, *Lecciones*, pág. 545).

⁴ «Yo he visto en el jardín del príncipe de Caserta, que está cinco leguas de Nápoles, sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz» (Salcedo Coronel, *Soledades comentadas*, fol. 231v.). Sobre el jardín del príncipe de Caserta, véase el epígrafe 6.

el cenador con castillo de agua y «riscos imitados» del parque de la villa del duque de Lerma (Cervera Vera, 1996: t. 2, 560). El texto dice:

Suelen haber en jardines curiosas cuevas fingidas hechas de peñas, que imitando las naturales parecen lo son y no artificiosas. Están descubiertas estas cuevas, de suerte que cualquiera que llegase entre convidado de la frescura o de ver lo que es. En otros jardines suelen hacer esto en cenadores aparte, donde los que entran paren y se detengan. (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 165v.).

Las cuatro comparaciones —la Casa de Campo, los Jardines de Aranjuez, la Villa de Barro y la Villa de Lerma— son válidas. Es verdad que los cisnes de la Casa de Campo se acercaban a comer de la mano, tal y como dice Góngora: «Muchos cisnes que se van nadando por los estanques y se llegan a las orillas tras la gente, principalmente si les echan algo de comer algunos que se sientan a merendar a la orilla del agua» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 206r.). Y también es verdad que los jardines de la Villa de Lerma (h. 1602-1617), cantados hacía poco por Lope de Vega en *La burgalesa de Lerma* (1613)⁵, contaban con muchas de las invenciones mencionadas en las *Soledades*. No sólo las grutas fingidas y los juegos de agua, que formaban parte del mobiliario de rigor de toda villa manierista digna de tal nombre⁶, sino también un embarcadero a la orilla del

⁵«Está tan bien adornada [la Villa] / de la plaza y del palacio, / y en tan buen sitio fundada, / y por su fértil espacio / de tantos templos cercada, / que no os lo sabré pintar, / pues campos, ríos, y fuentes, / que hacen envidioso al mar, / sotos, valles, prados, puentes, / dieran sujeto y lugar / a Virgilio si viviera» (Vega Carpio, *Burgalesa*, acto 2, vv. 1281-1291). Y acto seguido describe la Fuente del Imán: «Yo me vi en un campo un día / de su famosa ribera, / que codicié la poesía / y escribiera si supiera. / Pensé también que venía / sin amor, y su hermosura / me despertó tanto un día, / que suspiré, ¡qué locura!, / al pie de una fuente fría / donde unas ninfas están / de jaspe y mármol» (*Burgalesa*, acto 2, vv. 1292-1302).

⁶Menciono a título de ejemplo: la gruta del Jardín de las Damas en el Alcázar de Madrid; la Fuente del Ochavado o del Coral en el Real Sitio de Aranjuez; la Fuente de la Gruta en el Palacio Real de Valsaín; la Fuente del Peñasco y la Galería de Grutesco los Reales Alcázares de Sevilla; la Casa del Agua del Palacio de Sanlúcar de Barrameda; la Fuente de los Ocho Caños de El Bosque de Béjar; y la Fuente de Baco en el Jardín de la Abadía del duque de Alba, todas bien documentadas. La bibliografía sobre los jardines históricos españoles ha crecido mucho en los últimos tiempos. Aparte de los estudios clásicos de Checa Cremades y Morán Turina, 1986, yo recomendaría Lasso de la Vega Zamora, 2006; y la tesis doctoral inédita de Sans Fernando, 2006. Sobre el jardín del destinatario del *Polifemo* —el XI conde de Niebla—, véase la tesis doctoral inédita de Pérez Gómez, 2017: 360-376: «El programa decorativo de la gruta del jardín siguió los cánones manieristas del momento, dentro de la concepción de mundo fantástico que evocaban estas construcciones, contando con pinturas, espejos y esculturas que creaban la atmósfera requerida» (2017: 373). Rabanal Yus (1989) ofrece una buena panorámica del jardín clásico en España. La mejor antología de textos sobre el jardín que yo conozca es Azzi Visentini (1999), con descripciones espléndidas de Andrea Navagero (los Jardines del Generalife), Jacopo Bonfadío, Claudio Tolomei, Ulisse Aldrovandi y otros. Baridon (2005) también reúne numerosos textos de distintas nacionalidades,

río Arlanza («muelles con gradas, barandas y corredores pequeños para la comodidad de las embarcaciones») (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 35v.); una «huerta anchurosa y regalada»; (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 35r.); un junqueral con «mil mimbres» (Cervera Vera, 1996: t. 1, 281) expresamente importados y cuidadosamente mantenidos y repoblados⁷; y «ciertas separaciones para caza menor» en las que se criaba «mucho conejo» (Cervera Vera, 1996: t. 2, 562)⁸. Lo que *no* es verdad es que los cisnes parecieran gallinas: «Blancos cisnes, de la misma suerte / que gallinas domésticas» (*Sol.* 2, vv. 252-253); o que los juegos de agua no fueran verdaderos juegos de agua, sino una lluvia metafórica de campesinas; una fuente humana que disparaba «no líquidas perlas» (*Sol.* 2, v. 232), ‘no gotas de agua’, sino cuerpos, gotas de carne y hueso. En otras palabras, luego de evocar la imagen de un jardín manierista, el texto se retrae y nos devuelve a una granja común y corriente. Ni alabanza de aldea ni menosprecio de corte. La aldea es corte y la corte es aldea. Por un lado eleva la granja a la altura del jardín manierista, y con la misma rebaja el jardín manierista a la altura de la granja, «introduciendo aun en lo que pide grandeza algo sumiso para que luzca y se descuelle más lo grande junto a lo pequeño y sea como la sombra en la pintura» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 18, pág. 109). Para que el objeto «jardín» descuelle más, hace falta algo «sumiso».

2. LA VERSIÓN PRIMITIVA DEL TEXTO

La descripción del palomar dice:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
les ofrece el que joven ya gallardo
de flexuosas mimbres garbín pardo
tosco le ha encordonado, pero bello.

pero las traducciones (traducciones de traducciones) no son las mejores. Góngora recuerda expresamente los Jardines de Aranjuez en el romance que empieza «A vos digo, señor Tajo», del año 1591: «Furioso regáis / los jardines de Filipo» (*OC*, I, 88, vv. 32-33). También alude en varias ocasiones a la Casa del Pardo.

⁷ Góngora insiste en el motivo del junqueral: «Y a su voz, que los juncos obedecen, / tres hijas suyas cándidas se ofrecen» (*Sol.* 2, vv. 217-218); «los corteses juncos (por que el viento / nudos les halle un día, bien que ajenos) / el cáñamo remiten, anudado» (*Sol.* 2, vv. 233-235); «entre unos verdes carrizales» (*Sol.* 2, v. 250); «entre la verde juncia» (*Sol.* 2, v. 258).

⁸ Igual en la Casa del Pardo: «Es aqueste muy lleno de jabalíes, corzos, gamos, liebres y conejos que corriendo y saltando a cada parte alegran extrañamente a la vista de los que los miran» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 207r.).

Lo más liso trepó, lo más sublime
 venció su agilidad, y artificiosa
 tejió en sus ramas inconstantes nidos,
 donde celosa arrulla y ronca gime
 la ave lasciva de la cipria diosa.
 Mástiles coronó menos crecidos
 gavia no tan capaz: extraño todo,
 el designio, la fábrica y el modo.

Serrano de Paz cita una versión anterior que empieza:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
 bien que de mimbres preso en garvín pardo,
 álamo, digo, le mostró gallardo,
 que desde el mar pudiera mejor vello.
 (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.)

Y él mismo glosa:

Cuyo sentido es que el viejo le mostró un álamo gallardo, una hermana de Faetón, cuyo cabello verde estaba preso de un pardo garbín de mimbres; y *era el álamo tan alto que el huésped lo pudiera haber visto mejor desde el mar*, porque las cosas muy altas requieren verse desde afuera y no desde el pie de ellas para verse bien. (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.)

La versión primitiva del poema que reproduce y comenta Serrano de Paz coincide con el texto del manuscrito 2056 de la Biblioteca de Cataluña, recientemente estudiado por Rojas Castro (2018), quien no cita los *Comentarios* del asturiano. De haberlo hecho, se habría evitado el error que comete al corregir el verso «que desde el mar pudiera *mejor vello*» (Serrano de Paz) con «que desde el mar pudiera *negar bello*» (Rojas Castro), alegando que el adverbio comparativo «megor (o “mejor”) no tiene ningún sentido» (2018: 83). Tiene el sentido que explica Serrano de Paz: «Lo pudiera haber *visto mejor* desde el mar», “pudiera haber visto mejor la altura del palomar desde el mar”. Lo que no tiene sentido es confundir el infinitivo «vello» o «verlo» con el adjetivo «bello».

Nótese, por otra parte, que la versión primitiva del poema aludía a dos barcos, uno «desde el mar» y otro —el palomar-mástil—, en tierra: «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz» (*Sol.* 2, vv. 272-273). El palomar es una especie de barco varado en la tierra, en la villa pesquera donde transcurre la acción, y el

barco un palomar flotante. Al desaparecer el barco real, la referencia al barco metafórico, el palomar, queda un poco coja. Cuando estudiemos la pintura de *El Bosco* se verá por qué lo digo.

3. «COSAS ORDINARIAS»

Los palomares formaban parte de la economía de subsistencia de la casa y tenían el mismo rango que el granero, el cobertizo, el vivero de peces y el establo de bueyes y caballos (Scamozzi, *Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 298)⁹. Todos estaban confinados a la *pars rustica* de la villa, el sector de servicio, en vez de a la *pars domestica* donde vivían los señores. Aunque hay excepciones, como la torre palomar de la Villa Isolani (1536), en Minerbio, atribuida a Vignola (Rowe y Satkowski, 2013: 210)¹⁰, o el palomar de la casa sexta de Serlio (fig. 1)¹¹, desde el punto arquitectónico se consideraban «materia impropia» (Scamozzi, *Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 298)¹² o «cosa ordinaria» (Caro, *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209).

⁹ Scamozzi, *L'idea della architettura*: «Le parti alla casa rurale sono molte, come accennammo, ma le principale vengono ad'essere: le corti, i portici, le barchesse, e le cantine, i granari, le stalle, e le cascine, e le colombare e altre simiglianti [Las partes de la casa rural son muchas, como apuntamos, pero las principales vienen a ser: el patio, los tinglados, los cobertizos y las bodegas, los graneros, los establos, y las alquerías, y los palomares y otras semejantes]» (lib. 3, cap. 17, pág. 298). Y añade a continuación: «E perche questa è materia come impropia, però sono state poco spresse da gli agricoltori e altri» (pág. 298); “y como es ésta materia algo impropia, los agricultores y otros se han ocupado poco de ellas”. Los palomares son «materia impropia»; no es normal ocuparse de ellos.

¹⁰ «Entre las primeras creaciones de Vignola encontramos perspectivas arquitectónicas [...] Pero esto no dio como resultado proyectos propios del arquitecto, a excepción de un palomar en Villa Isolani, en Minerbio» (Rowe y Satkowski, 2013: 210).

¹¹ «Sopra la copertura sarà una colombaia, la quale porterà sopra le quattro colonne segnate + [cruz]. Sopra le quali colonne saranno travi armati, ed essa colombaia sarà ordita di legnami ben legati, e por riempite le pareti di mattoni, ma i corniciamenti saranno di legname colorati di colore di macigna a olio e vernica, i quali resisteranno alle pioggie, al giaccio ed al sole gran numero d'anni» (Serlio, «Della parte davanti della sesta casa numero 6», *Il settimo libro d'architettura*, pág. 242). La traducción literal sería: «Encima del tejado habrá un palomar que descansará en las cuatro columnas señas con una +. Sobre tales columnas habrá unas vigas armadas, y el palomar será urdido de madera bien unida, y después se rellenan las paredes con ladrillos, pero las cornisas serán de madera pintada con colores de granito (?), mezclados con aceite y barniz, los cuales resistirán la lluvia, el hielo y el sol un buen número de años».

¹² Véase la nota 9.

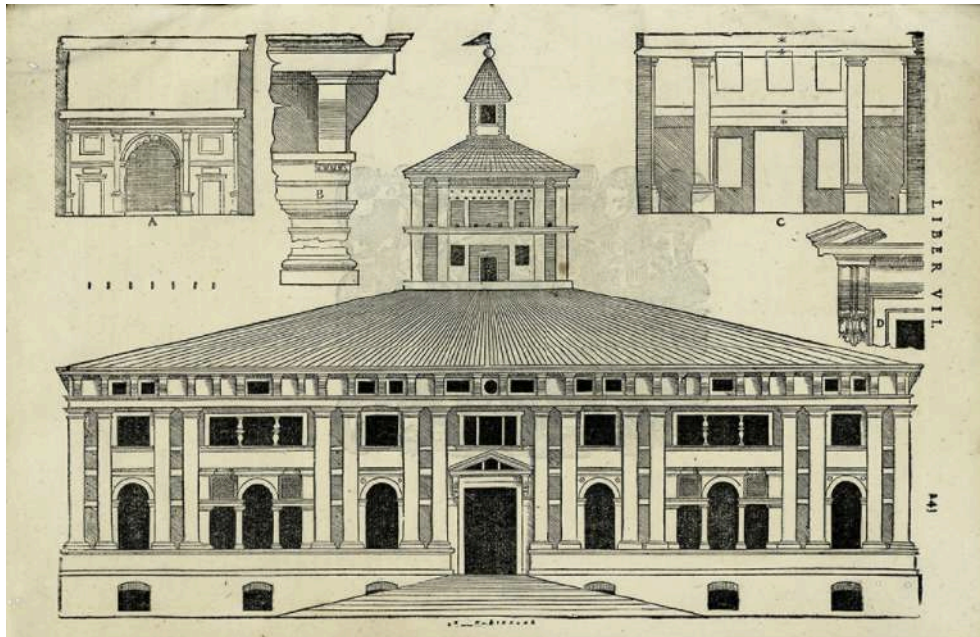


Fig. 1. Sebastiano Serlio, Proyecto de la casa número seis con palomar en el techo, en *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575, pág. 243.

Caro en particular los halla pasados de moda: «Los parques y cotos de caza —le escribe a Torquato Conti en 1563—, las conejeras [*conegliere*], los palomares [*colombaie*], los bosques y jardines que ya os han enviado son cosas ordinarias [*cose ordinarie*] en comparación con las que se pueden hacer. Hace falta que haya extravagancias [*bisogna che si sieno stravaganze*] para sobrepasar el bosquencillo del Sig. Vicino» (Caro, *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209)¹³. Los tiempos pedían cada vez mayores «extravagancias» y los palomares no estaban a la altura de la empresa. Servían «para fruto» (economía de subsistencia), como dice Alberti, no «para regalo» (recreo) (*Los diez libros de arquitectura*, lib. 5, cap. 17, pág. 158)¹⁴. Baste recordar el

¹³ «Le caccie i parchi, le conegliere, le colombaie, i boschi e i giardini che vi sono gia inviati sono cose ordinarie a quelle che si possono fare. Bisogna che ci sieno stravaganze de dar la stretta al boschetto del Sig. Vicino» («Al sig. Torquato Conti, a Poli», *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209).

¹⁴ Así en la bella traducción del siglo XVI de Francisco Lozano: «Querrá el palomar, la pesquería y las otras cosas semejantes para fruto y no para regalo» (Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, lib. 5, cap. 17, pág. 158). La reciente traducción de Fresnillo Núñez emplea un vocabulario ajeno a la época: «Requerirán un palomar, un vivero, etc., con vistas al provecho, no al deleite estético [*non tanto per delicatezza, quanto per cavarne frutto*]» (Alberti, *De re aedificatoria*, lib. 5, cap. 18, p. 239). Yo diría simplemente «no tanto por delicadeza, cuanto por sacar fruto», tal y como reza la versión italiana. Véase de todos modos la opinión de Scamozzi, que como buen manierista se opone al parecer clásico de Alberti: «Alle fabbriche di villa s'appartengono molto le colombare, cosi per utilità come per bellezza» (*L'idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 300); «los palomares forman

palomar del escudero del *Lazarillo de Tormes*¹⁵. Ello explica que en la abundante literatura de casas de recreo de los siglos XVI y XVII la atención prestada a los palomares sea mínima¹⁶. Poemas en español conozco sólo tres, dos de ellos imitación de las *Soledades*: los tercetos «A don Francisco de Eraso» de Argensola¹⁷; un pasaje de la *Descripción de Buenavista* (h. 1614) de Medinilla¹⁸; y las octavas «Al palomar del Conde de Monterrey y a su sobrina» (1631) de Henao y Monjaraz¹⁹. Por lo demás, no figuran ni en las *Geórgicas* de Virgilio, que dedica cuatro libros a describir con lujo de detalle las labores más ínfimas del campo. Debido a su carácter rústico y utilitario, los palomares apenas despiertan interés literario.

4. EL DISEÑO

Bastaba que así fuera para que Góngora cambiara las tornas y convirtiera el palomar de las *Soledades* en una obra maestra de la arquitectura: «Extraño todo: / el diseño, la fábrica y el modo» (*Sol.* 2, vv. 273-274). Se refiere a un vulgar palomar, un corral de palomas, como si fuera la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Toledo («esta, que admiras, fábrica») (*OC*, I, 307, v. 1) o la catedral de

parte integral de las fábricas de las casas de campo, tanto por su utilidad como por su belleza”. La postura de Góngora está más cerca de la de Scamozzi que de la de Alberti: ante todo, la belleza.

¹⁵ «Tengo un palomar que, a no estar derribado como está, daría cada año más de docientos palominos» (*Lazarillo*, pág. 103).

¹⁶ En prosa conozco la *Lettera nella quale celebra la villa* de Lollo; *La villa* de Taegio; y *La villa* de Doni, t. 3, págs. 3315-3357. Sobre la casa de recreo inglesa, véase Fowler, 1994, con textos de Joseph Hall (1599), Ben Jonson (1616 y 1618), George Chapman (1616), Richard Corbett (h. 1618) y muchos otros, sin olvidar el poema «The Escorial» (1648) de Richard Fanshawe: «Above all behold / the pictures, there, too numerous to be told, / too precious! [¡Admirad sobre todo los cuadros, demasiado numerosos para poder mencionarlos, y demasiado maravillosos!]» (Fowler, 1994: 131-132, vv. 67-69). Sobre la casa de recreo española, véanse Pedraza Jiménez, 1998; y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018: 156-166.

¹⁷ «La torrecilla de palomas llena / en sus roncros arrullos semejante / a los aplausos del teatro suena» (Argensola, *Rimas*, t. 1, núm. 46, vv. 358-360).

¹⁸ «Y encima dos repúblicas distantes [“dos palomares apartados”], / ejemplos de la paz y de la guerra, / que cada cual encierra / de palomas ejércitos bastantes» (Gauna Orpianesi, 2017: 182, vv. 385-388). Según Rojas y Guzmán, alude a los dos géneros de palomas mencionados por Varrón: «Uno agreste, del campo, cuyo color se llama *livia*. Otro, clemente, de casa y celares, que son los que hay en los dos palomares de Buenavista» (*Exposición a las Canciones de Buenavista*, pág. 203). La metáfora de las «repúblicas» de palomas deriva de la «república volante» de Góngora (*OC*, I, 202, v. 23). Sobre la *Descripción de Buenavista* de Medinilla, véase Aguilar Perdomo, 2020, que ni siquiera menciona los palomares.

¹⁹ «Doblado muro de pajizo y verde / el esparto y el pino les construye [a las palomas] / umbrosa estancia. Miedos al sol pierde: / toldo o corona ya de lienzo incluye. / Escala hace el jardín; la yedra muerde, / tenaza la pared; el rosal huye / piadoso con las aves sus espinas / y el aire vierte azahar y clavellinas» (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018: pag. 297, vv. 97-104). Apareció antes en Henao y Monjaraz, *Rimas*, págs. 117-121.

Granada («fábrica ilustre / [...] / obra de arquitecto grande» (OC, I, 62, vv. 69-96). Y lo hace mediante un epifonema, «pocas palabras, con alguna énfasis, mostrando que hay más de lo que puede decir en esta obra» (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 186r.); o, en palabras de Quintiliano, «una exclamación culminante, que sigue a la narración o demostración de una cosa» (*Sobre la formación del orador*, t. 3, lib. 8, cap. 5, 11). Una exclamación culminante y enfática acerca de un objeto impropio y ordinario. Salvando las distancias, el gesto recuerda a *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire: «Extraer lo eterno de lo transitorio» (*Salones y otros escritos sobre arte*, pág. 361).

La tríada *designio, fábrica y modo*, de origen retórico seguramente (*inventio, dispositio y elocutio*), es común en las descripciones arquitectónicas, como ésta de Vasari a propósito de la basílica vaticana de Miguel Ángel:

Entre los cristianos, y en cualquier parte del mundo, no se encuentra ni se encontrará un edificio [*fabbrica*] de mayor ornamento y grandeza que aquélla. Y en vez de perder el tiempo notando las cosas pequeñas, quizá sea más útil y deber nuestro describir este modo de dibujo [*disegno*] para poder conducir este edificio [*fabbrica*] y tribuna de la forma y orden y modo [*ordine et modo*] que ha pensado darle Miguel Ángel. (Vasari, *Vite*, pág. 1078)²⁰

También aparece en la relación acerca del *Maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*: «Refiérese el modo, traza y arquitectura de él [...] y otras muchas curiosidades» (Anónimo, portada). Y otra vez en *El Criticón* de Gracián, en relación con el «concierto del universo»:

Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá fuera, *el modo, la disposición, la traza*, el sitio, la variedad y máquina de cosas, según lo que yo había concebido, *jamás di en el modo*, ni atiné con el orden, variedad y grandeza de esta gran *fábrica* que vemos y admiramos. (Primera parte, crisis 1, pág. 13)

El *designio*, la *fábrica* y el *modo*. ¿Qué significan exactamente estas voces?

²⁰ «Fra i cristiani, anzi in tutto il mondo, non si trovi né vegga una fabbrica di maggiore ornamento e grandezza di quella, e'mi par necessario, se delle cose minori aviamo perso tempo a notarle, sia molto più utile e debito nostro descrivere questo modo di disegno per dover condurre questa fabbrica e tribuna, con la forma e ordine e modo che ha pensato di darli Michelagnolo» («Vita di Michelagnolo Buonarroti», *Vite*, pág. 1078). He traducido yo mismo el texto, ya que la versión de las *Vidas* publicada recientemente por la editorial Cátedra se basa en la edición torrentiniana del año 1550 y no incluye el párrafo citado.

Designio es italianismo de origen pictórico que significa «dibujo». No quiere decir *idea*, como entiende Alonso pensando en el *disegno interiore* de Zuccaro: «Todo era extraño en él: *la idea*, la construcción y la manera de haberla llevado a cabo» (Alonso, 1982: 155). En el terreno de la arquitectura, *designio* o diseño quiere decir simplemente la traza o el delineamiento («el modo, *traza* y arquitectura»); el dibujo preparatorio sobre papel —el plano, diríamos hoy— de un edificio. Basta citar el primer capítulo de *Los diez libros de arquitectura* de Alberti:

El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado [*lineamentis*] y su materialización [*structura*] [...] El trazado [*lineamentum*] será una puesta por escrito [*praescriptio*] determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta. (*De re aedificatoria*, lib. 1, cap. 1, págs. 61-62)

La traducción del año 1582 de Francisco Lozano dice:

Todo el negocio del edificar está constituido en *lineamentos y fábrica* [...] Será el *lineamento* una cierta y constante ordenación, concebida en el entendimiento, hecha con líneas y ángulos y perfeccionada con ánimo e ingenio docto. (*Los diez libros de arquitectura* págs. 5-6).

El empleo del italianismo *designio* por parte de Góngora —en lugar de *traza*, como podría haber dicho perfectamente— no es inocente. Es una voz *extraña* con la que quería dejar sentado que el autor del palomar —él mismo— no era un simple cantero que trabajaba con las manos, sino un verdadero artista que trabajaba con el «entendimiento», un arquitecto cuyo «principal saber sería el *diseño* (figurativo y después arquitectónico)» (Marías, 1992: 148)²¹. «En la planta de un edificio trabaja el ingenio —dice Saavedra Fajardo—, en la fábrica la mano» (*Empresas*, empresa 4, pág. 221). La planta, el *designio* del palomar de las *Soledades* es obra del ingenio, *ars liberalis* en vez de *ars mechanicae*. «La admiración que al arte se le debe» (*Sol.* 2, v. 706) se da por pagada.

²¹ Véanse igualmente Cámara Muñoz, 1990: 45-83; y sobre todo Cabezas: «Desde ese momento, la arquitectura como profesión de los constructores dejará de ser entendida como una actividad manual o *ars mecánica* para concebirse como un arte intelectual, fundada sobre las “verdades” de las matemáticas y la geometría que a la vez requieren el ingenio creador, la *virtù* personal. La nueva cultura del *disegno* concibe la belleza y la capacidad de invención como algo producido por el pensamiento del artista, en donde el *disegno* interno como algo mental y pregráfico es expresable a través del dibujo (*disegno* externo)» (2008: 120).

Todavía podemos ser más precisos. La teoría del arte italiana distingue dos clases de *disegni*: el dibujo interior (*disegno interno*) y el exterior (*disegno esterno*), que a su vez comprende el dibujo artificial perfecto (*disegno artificiale perfetto*) y el dibujo artificial fantástico (*disegno artificiale fantastico*) (Zuccaro, *Scritti d'arte*, págs. 149-207 y 221-305).

El dibujo interior es un «destello divino» (*scintilla della divinità*) implantado por Dios en la mente del artista (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 1, cap. 7, pág. 162). Es un concepto fundamental del manierismo, pero no tiene que ver con el plano sobre papel de Góngora. El segundo es la expresión exterior del primero, pero no deben confundirse.

El dibujo exterior se refiere al «simple delineamiento, circunscripción, medida y figura» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 1, pág. 222), delineamiento que puede ser, bien artificial, es decir, «vestido de accidentes, de claros y oscuros» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 3, pág. 231), un dibujo sombreado, bien plenamente fantástico.

El *designio* exterior de Góngora es de tipo fantástico, «que representa todo aquello que la mente humana, la fantasía y el capricho del arte que sea puede inventar [*tutto quello che la mente humana, la fantasia et il capriccio di qual si voglia arte può inventare*]» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 4, pág. 237). «Nuevas invenciones y caprichos [*nove inventioni e capricci*]», como, por ejemplo:

Fuentes [*fontane*], jardines [*giardini*], logias, salas, templos, palacios, teatros, escenarios, aparatos celebrativos, máquinas bélicas y cualquier otra cosa: grotescos, arpías, festones, cartelas, almanaques, esferas, formas matemáticas, fortificaciones, ingenios de todas clases, máquinas, molinos, cifras, relojes, quimeras y qué sé yo qué más. Todas ellas cosas que enriquecen el arte y hacen grandísimo ornamento.²² (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 4, pág. 237)

Primero brota *ex nihilo* la idea (dibujo interno), luego se le presta un contorno (dibujo externo), luego se añade el relieve (dibujo artificial) y finalmente interviene la fantasía (dibujo fantástico). Las fuentes y la arquitectura de jardines manierista son fundamentalmente un arte del capricho —las dos primeras artes del capricho, según la lista de Zuccaro—, regido por la ley sin ley de la fantasía. No sólo

²² «Fontane, giardini, loggie, sale, tempi, palazzi, teatri, scene, apparati di feste, machine belliche e qual altra cosa, grottesche, arpie, festoni, cartelle, almanacchi, sfere, forme matematiche, fortezze, ingegni di mille specie, machine, molini, cifre, orologi, chimere e che so io? Le quali cose tutte arricchiscono l'arte e fanno grandissimo ornamento». Traducción del autor.

el dibujo manual (*ars mechanicae*) asciende al rango de diseño intelectual (*ars liberalis*), interior y exterior, sino que el propio diseño intelectual termina convirtiéndose en capricho sin regla. Ley sin ley, insisto; «es óptima ley el transgredir alguna vez la ley [*essere ottima legge il trasgredire alcuna volta la legge*]» (Tesauro, *Anteojos de larga vista*, t. 1, cap. 4, pág. 160)²³. No se puede hacer *tabula rasa* de la ley, pero tampoco se la puede acatar al pie de la letra. La verdadera creación exige lo que Nietzsche llamaba «olvido activo» (1984: 65)²⁴: conocer la ley a la perfección y entonces olvidarla de manera activa y voluntaria; violar la ley *mediante la ley*. Sin ley no hay creación, pero bajo la ley, tampoco.

5. LA FÁBRICA

La *fábrica* se refiere al edificio propiamente hablando, en este caso, un árbol-palomar «extraño». El orden de los términos es progresivo: *primero*, el dibujo sobre papel, el plano del arquitecto-artista cuyo trabajo consiste exclusivamente en supervisar la obra, sin usar las manos; *luego*, el edificio como tal, la fábrica, donde sí interviene la mano del cantero; y por último, el *modo*, que todavía no sabemos lo que significa.

En cuanto a la *fábrica*, se trata de una obra a caballo entre la naturaleza (el árbol) y la arquitectura (la fábrica), no muy distinta a la «*fingida gruta*» (*Sol.* 2, v. 222) o la «*imitada peña*» (*Sol.* 2, v. 226) con las que abre el pasaje. El nombre técnico de tales invenciones era *terza natura* o tercera naturaleza. La primera naturaleza es la gruta real; la segunda, la imitación pictórica o escultórica de esa misma gruta; y la tercera, la fabricación de una gruta exactamente igual a la gruta natural, pero *falsa*: «fingida gruta». Un ejemplo famoso era el Coloso del Apenino de Giamologna en la Villa de Pratolino (fig. 2), «compuesto de piedra y de *spugne* [piedra esponjosa] y de tan desmesurada grandeza, que solo en la cabeza hay una habitación muy grande que sirve de palomar [*colombaia*]» (Baldinucci, *Notizie*, t. 2, pág. 566).²⁵

²³ He corregido ligeramente la traducción de Sequeiros, que en general es excelente.

²⁴ «La fuerza de la *capacidad de olvido* [*Vergesslichkeit*] [cursivas en el original]. Esta no es una mera *vis inertiae* [fuerza inercial], como creen los superficiales, sino, más bien, una activa [*aktives*], positiva en el sentido más riguroso del término, facultad de inhibición» (Nietzsche, 1984: 65). El olvido activo es una fuerza positiva de *inhibición*. Escojo activamente no hacer algo, procurando que la inhibición *como tal* se manifieste en lo que hago. No se trata, pues, de dejar de hacer, sino de hacer *negativamente*.

²⁵ «Composto di pietre e spugne, e di sì smisurata grandezza, che dentro al solo capo è una ben capace stanza, che serve per colombaia» (Baldinucci, *Notizie*, t. 2, pág. 566). Otro tanto dice Carducho, *Diálogos*: «Allí



Fig. 2. Stefano della Bella, Estatua colosal del Apenino de Giambologna, en *Vues de la villa de Pratolino*. (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa, 31,5 x 43,9 cm.

En España podríamos citar el ninfeo de la Casa de Campo, «fuentes hechas en cuevas o grutas de tal obra, que hielan a los mejores entendimientos porque se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo, todo pura obra de naturaleza» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 205v.).

La tercera naturaleza es la piedra de toque del jardín quinientista²⁶. El término como tal se atribuye a Jacopo Bonfadio, quien dice que «la industria de'paisani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte é fatta artefice e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome» (Dolce, *Lettere*, pág. 147)²⁷. La traducción sin nombre de autor —el plagio, en otras palabras— de Cervantes dice:

[en la Villa de Pratolino] vi yo, con no poca maravilla, aquella fuente que adorna un coloso figurado por el monte Apenino [...] *En la cabeza está un fecundísimo palomar*, cuyas ventanas son las niñas de los ojos, narices y boca» (Diálogo 1, pág. 79). Bonilla Cerezo y Tanganelli, 2013: 37, recuerdan la escultura en relación con los versos “los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo” (Dedicatoria de las *Soledades*, vv. 7-8).

²⁶ Sobre el tema de la naturaleza en el Quinientos, véanse, entre otros, Close, 1969; y Battisti, 1972). En cuanto al ámbito español, puede verse Luengo Añón, 2008.

²⁷ Aunque hay edición moderna, prefiero citar por la edición original de Dolce, responsable de la difusión de la carta.

La industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, incorporada con el arte, es hecha artifice y connatural del arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre²⁸. (*La Galatea*, lib. 6, pág. 542)

¿Qué clase de objeto es la tercera naturaleza? No se sabe bien, dice «Cervantes»: «No sabré dar nombre», «non sarei dar nome». Ni del todo natural ni del todo artificial, la tercera naturaleza representa un objeto transversal que «hiela el entendimiento», suspendido en la frontera de lo crudo y lo cocido de Lévi-Strauss. Para ser arte, le sobra naturaleza (demasiado crudo), y para ser naturaleza, le sobra artificio (demasiado cocido).

Haciéndose eco de esta dialéctica, que Schiller subsume bajo la revolucionaria categoría estética del «juego» (*Cartas sobre la educación estética*, págs. 73-79), Adorno ha acuñado el concepto de «producción ciega», aludiendo con ello a la síntesis disyuntiva de razón e instinto; «una tentativa de asimilar a través del pensar los momentos opuestos, que no se agotan en el pensar» (Adorno, 2013: 40). Sus palabras son las siguientes:

Esto conduce a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; «hacer cosas que no sabemos qué son»²⁹. (Adorno, 2004: 157)

Ceguera (*Blindheit*) y reflexión (*Reflexion*) al mismo tiempo. En tanto que comportamiento arcaico, el impulso mimético se conjuga con la reflexión abstracta sin renunciar al momento de lo indeterminado. La tercera naturaleza manierista representa el descubrimiento por parte del arte del principio de la productividad ciega: una aspereza —la piedra *asprone* o piedra *spugna*—³⁰ que trasciende la reflexión *desde la reflexión*; un artefacto que luego de sufrir un proceso racional de

²⁸ No sé si el plagio está documentado; la edición de Cátedra no lo menciona.

²⁹ El original alemán dice: «Das führt auf eine subjektive Paradoxie von Kunst: Blindes —den Ausdruck— aus Reflexion —durch Form— zu produzieren; das Blinde nicht zu rationalisieren sondern ästhetisch überhaupt erst herzustellen; “Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind”» (Adorno, 1973: 174). Le agradezco a mi colega Silvia López la localización de la cita.

³⁰ La voz *asprone*, «asperozón», «muy áspero», designa el tipo de piedra empleada en la construcción de las grutas, fuentes y ninfeas manieristas, una piedra *aspra* o «áspera» que pareciera obra de la propia naturaleza. También se conocía como *spugne* o “piedra espumosa”. Ver al respecto las *Lettere familiari* de Caro: «Monsignor ha fatto in testa d’una sua gran pergola un muro rozzo di certa pietra che a Roma si dice *asprone*, specie di tufo nero e spugnoso, e sono certi massi posti l’uno sopra l’altro a caso, o per dir meglio, con certo ordine disordinato, che fanno dove bitorzoli e dove buchi da piantarvi de l’erbe» (t. 1, pág. 52). La traducción literal

fabricación, todavía así sigue sin saber qué es. No es simplemente que la obra «se parezca» a la naturaleza —eso es el arte entendido como *segunda* naturaleza—, sino que incorpora un elemento natural que niega la racionalidad artística; «se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo». El arte se disuelve en la naturaleza; es tan artificioso, que no queda rastro del arte. Como obra, no aspira a lo voluntario ni a la involuntario, sino a «la voluntariedad en lo involuntario» (Adorno, 2004: 157). De aquí la ley *sin ley* —olvido activo— de la fantasía; no es que la ley desaparezca, sino que se vuelve contra sí misma.

¿Qué es una obra manierista? Una obra en el límite de la forma. El mero orden ya no basta; pensar lo pensable no es suficiente. La obra exige un *ordine disortinato* (Caro)³¹ o un *disorderly order* (Spenser)³² que a un mismo tiempo obedezca la ley de la razón y la olvide activamente. Sin tomar en serio esta dialéctica y tratar de comprender en profundidad el sentido del «desorden» barroco, poco se avanzará en el estudio de una obra tan ordenada, y tan desordenada, como las *Soledades*, «lisonja, *si confusa, regulada / su orden* de la vista, y del oído / su agradable rüido» (*Sol.* 2, vv. 717-719). La confusión y el ruido no son elementos ajenos al orden regulado, sino parte constitutiva del mismo. La obra no se propone de ningún modo eliminar la confusión, sino regularla, esto es, afirmarla y negarla al mismo tiempo.

La *fábrica* del palomar consta de dos partes: el palomar propiamente hablando (*peristerotrophion* o «criadero de palomas») y los nidales (*columbarium*)³³.

sería: «El Monseñor ha construido a la cabeza de su gran pérgola un muro sin enlucir, [hecho] de cierta piedra que en Roma se llama *asprone*, especie de toba negra y espumosa, y son ciertas masas puestas unas encima de las otras al azar, o, por decirlo mejor, con cierto orden desordenado, que forman unos habones o agujeros donde se siembran las plantas».

³¹ Véase la nota anterior.

³² «Oftimes we fynde ourselues, I knowe not how, singularly delighted with the shewe of such naturall rudenesse, and take great pleasure in that disorderly order» (Spenser, *The Shepheardes Calender*, edición digital sin paginar). La traducción sería: «No se bien por qué, a menudo encontramos deleitable la vista de la naturaleza ruda y derivamos un gran placer del desorden ordenado». La relación con la teoría kantiana de lo sublime es muy estrecha.

³³ El mejor estudio sobre la historia y la arquitectura de los palomares, es Cazzato, 2012. En español han aparecido diversos estudios tipológicos regionales, entre otros, Díez Anta, 1993; Roldán Morales, 2018; Souto Silva, 2004; y Yanes García, 1997. Varias de las huertas y fincas de recreo de la aristocracia española contaban con torre palomar, aunque ninguna ni remotamente parecida al estrambótico palomar de las *Soledades*. Por limitarme al entorno social de Góngora, yo citaría la Villa de Ampudia de Lerma («unas tapias en el palomar que tenían junto a la Casa de la Cruz») (Izquierdo Misiego, 2011: pág. 40, n. 64); y la Villa de Denia («una casa principal que llaman Chanca junto a la torre del palomar») (Gómez de Sandoval y Rojas, *Testamento*, sin paginar). La Quinta de Chamartín de la Rosa de los duques de Pastrana e Infantado contaba con «huerta, jardín,

Por lo que se refiere al palomar, hay que reconocer que a pesar de la extrañeza del conjunto, no es muy distinto a la torre palomar que describen los *scriptores rei rusticae* («autores de asuntos agrarios») ³⁴ como Varrón (*Rerum rusticarum libri III*); Columela (*Los doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, págs. 18-21); y Rutilio Paladio (*Tratado de agricultura*, cap. 24, pág. 113). España cuenta con el extraordinario *Libro de agricultura* (1513) de Gabriel Alonso de Herrera, que gozaba de fama internacional. El capítulo 33 del libro 5 está dedicado íntegramente a la columbicultura y se titula «De las palomas y palomares». Yo citaré también los *Ruralia commoda* [*Los beneficios del campo*] (1490) de Pietro de' Crescenzi, algunas de cuyas ediciones contaban con xilografías de palomares (fig. 3-4). El texto se tradujo al italiano, al francés y al alemán, y se reimprimió más de diez veces en los siglos XVI y XVII. ³⁵

palomar, pozo de nieve, bodega con sus tinajas, tahona, casa mesón con su corraliza y pajaros, y cuatro casillas» (Lasso de la Vega, 2006: 172). Igualmente, el XI conde de Niebla dejó en testamento «la casa y retiro que se llama El Desengaño, con los estanques, jaulas de pájaros y diferentes aves, y los animales y palomeras [¿palomar pequeño?, ¿cazadero de palomas?]]» (citado en Urquizar Herrera, 2007: 65, n. 76). Fuera del entorno inmediato de Góngora, yo destacaré dos quintas sorprendentes: la Quinta del Embajador (1594-1597), del embajador cesáreo de la Corte de Felipe II y Felipe III, Hans Khevenhüller («en el grabado también se aprecia un palomar y un cercado en cuya parte central se ve la estructura cuadrada de un estanque, con su cabaña en el centro para nido y refugio de cisnes, patos u otras aves acuáticas» (De la Torre Briceño, 1997: 105); y el cigarral de Altamira o Quinta de Mirabel del cardenal Gaspar de Quiroga, cuyo torre palomar de planta cilíndrica ha sido restaurada recientemente. El inventario de bienes de 1595 menciona «cinco jardines [...] con sus fuentes y estanques corrientes y molientes, con heredamiento de viñas y heredades en los que caza, el palomar y una bodega de poner vino con cuatro cubas» (Cavero de Carondelet, 2014: 45).

³⁴ Ver al respecto Beutler, 1973.

³⁵ El original en latín apareció en 1471 y no dejó de reeditarse. Textos en italiano, francés y alemán en el portal digital de *Architvetvra. Architecture, textes et images*. Yo empleo la traducción florentina de 1605, titulada *Trattato dell'agricoltora*.

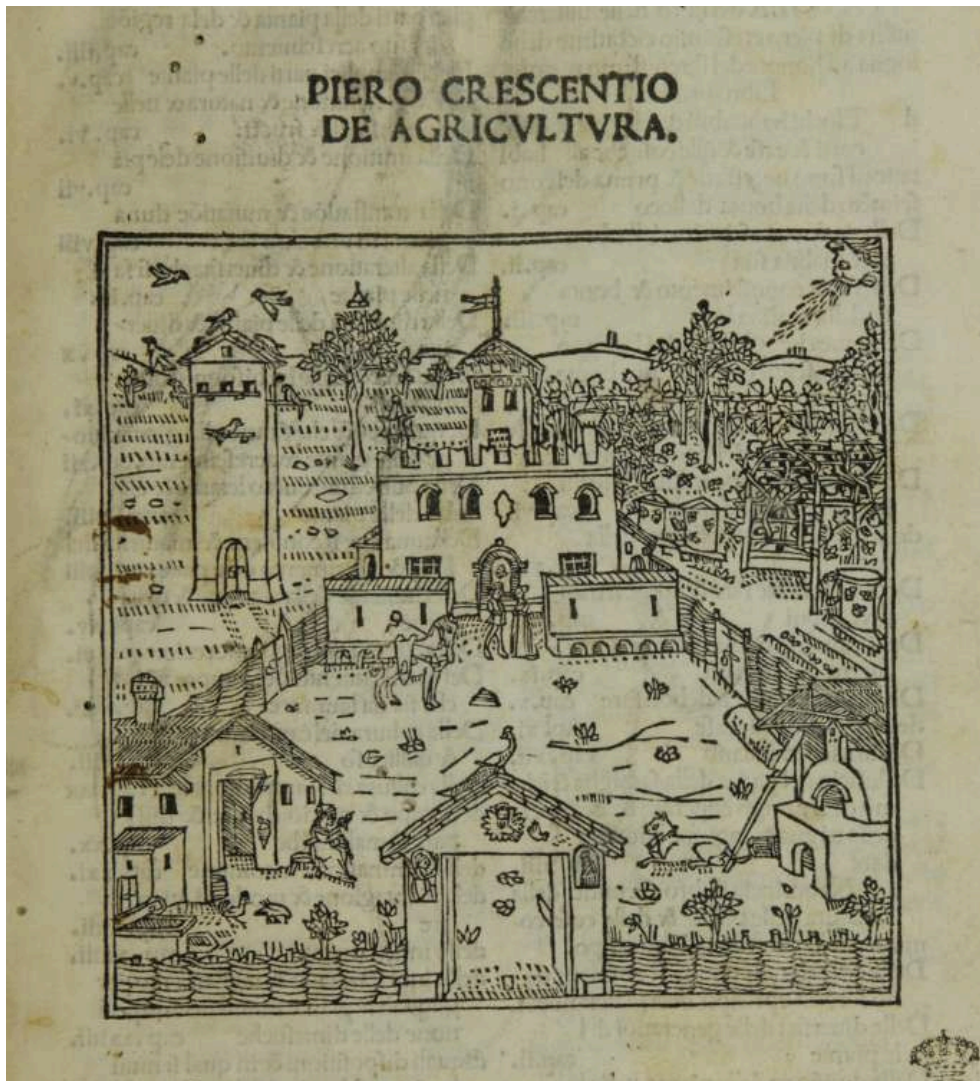


Fig. 3. Pietro de' Crescenzi, Portada de *De agricultura*, Venezia, Matteo Codecà, 1495.



fig. 4. Pietro de' Crescenzi, *De columbarijs qualis esse debent*, en *Ruralia commoda*, Speier, Peter Drach, 1490, lib. 9, cap. 87, f. 131r.

Las normas arquitectónicas del palomar son tres, y no admiten disputa: la altura, la blancura y la lisura. De Varrón a Olivier de Serres³⁶ y de Agustino Gallo³⁷ a Giuseppe Falcone,³⁸ *todos* los palomares en forma de torre (el palomar de tierra o *colombier à pied*) tienen que ser altos, blancos y lisos. He aquí la altura:

El tener estas aves [las palomas] no desdice del cuidado de un buen labrador. Y se mantienen con menos comida en los parajes que están lejos de poblado, en los cuales se les permite salir libremente, porque entran con frecuencia en los sitios que se les señalan en *las torres más altas [vel summis turribus] o en los edificios más elevados [vel editissimis aedificiis]* por las ventanas que se les dejan abiertas. (Columela, *Doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, pág. 18)

Herrera no se aparta del guión:

Los palomares se hacen, o en casa, o en el campo. Si se hacen en poblado, *es mejor en edificio alto* de donde puedan entrar y salir libremente, y por eso en los semejantes lugares los hacen en *torres*.³⁹ (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.)

Le sigue la blancura: «Con un *enlucido blanco*, porque es el color con que se deleita principalmente esta especie de aves» (Columela, *Doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, pág. 19); «por dentro, todas las paredes y bóvedas y por fuera alrededor de las ventanas se recubre con *enlucido de polvo de mármol lo más liso posible [levissimo marmorato]*» (Varrón, *Rerum rusticarum libri III*, libro 3, 7, 3); «facciati adunque la torre di pietra [...] con pareti *bene intonicate e imbiancate [cum parietibus levigatis ac dealbatis]*» (Crescenzi, *Trattato dell'agricoltora*, lib. 9, cap. 87, pág. 480).

Por último estaría la lisura, necesaria para evitar que las alimañas trepen por los muros de la fábrica y ataquen a las palomas: «Construye pues tu palomar en el campo, cerrado y bien afincado, *bello, blanco y liso*, de manera que las sabandijas no entren en él [*fonda dunque la tua colombara in villa murata e stablita in buona calce, bella, e bianca, e liscia, acciò che gli animalucci non v'entrino*]» (Falcone, *La nuova, vaga et dilettevole villa*, pág. 112); «el palomar será totalmente blanco en su

³⁶ Serres, *Théâtre d'agriculture*, lib. 5, cap. 8, págs. 381-404.

³⁷ Gallo, *Venti giornate della agricultura*, cap. 10, págs. 212-214.

³⁸ Falcone, *La nuova, vaga et dilettevole villa*, págs. 111-117.

³⁹ El texto tiene una accidentada historia editorial, que ha sido bien explicada por Quirós García, 2015. Según el autor, las únicas ediciones confiables son: Alcalá de Henares 1539; y Terrón, 1981, 1988 y 1996. Yo manejo la edición del año 1539.

exterior, *blanqueado con cal fina y pulida* [*le colombier sera blanc en son extérieur universellement à blanc fin et glissant*]» (Serres, *Théâtre d'agriculture*, lib. 5, cap. 8, pág. 390). Y Herrera: «Los pilares sean tales que puedan sufrir el peso del edificio, y sean *redondos y muy lisos* porque por ellos no puedan subir las sabandijas que dañan mucho y destruyen los palomares» (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.).

Góngora no menciona explícitamente la blancura, ya que al tratarse de un álamo («álamo, digo»), todos entenderían que se refería a un álamo blanco o chopo blanco (*populus alba*). Sí lo hace, no obstante, en otras de sus composiciones, como el soneto «A unos álamos *blancos*» (OC, I, 31); y los romances «Minguilla la siempre bella»: «Un *blanco* sublime [“alto”] chopo» (OC, I, 353, v. 38); y «En un pastoral albergue»: «No hay verde fresno sin letra, / ni *blanco chopo* sin mote» (OC, I, 132, vv. 121-122). La definición de «álamo blanco» del *Diccionario de Autoridades* es esclarecedora: «Es un árbol muy alto, copado y frondoso, de un tronco grueso y vestido de una corteza blanquecina» (*Autoridades*, s. v.).

En cambio, las referencias a la lisura y a la altura sí son explícitas:

Lo más *liso* trepó, lo más *sublime*
venció su agilidad...

Compárese una vez más con Rutilio Paladio:

El palomar puede estar en lo alto de una torrecilla levantada [*sublimis turricula*] en la propia vivienda con las paredes lisas y blanqueadas [*leuigatis ac dealbatis parietibus*]. (*Tratado de agricultura*, cap. 24, pág. 113)

Herrera es aún más enfático:

Sean las paredes bien blanqueadas por de dentro y por de fuera, y muy lisas porque, lo uno, por ellas no pueda gatear ni subir nada, y aun porque con lo blanco se huelgan mucho las palomas y vienen más a los palomares; y siendo las *paredes muy lisas, no puede subir nada que las dañe*. (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 170r.)

No puede subir nada *que las dañe*, pero sí un joven enamorado de la «hermana de Faetón» como el héroe de las *Soledades*. Luego:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
les ofrece el que joven ya gallardo
de flexuosas mimbres garbín pardo

tosco le ha encordonado, pero bello.

Lo más liso trepó, lo más sublime

venció su agilidad...

(Góngora, *Sol.* 2, vv. 263-268)

Eros supera todos los obstáculos, incluso el palomar más alto y más liso⁴⁰. Cita a Herrera, pero no piensa como él porque Herrera trabaja con las manos y Góngora con el espíritu. El primero es un agrónomo que explica como pocos qué es un palomar, para qué sirve («el palomar es cosa de ganancia») y cómo se construye; Góngora, un poeta liberal que sigue el dictado sin reglas de la inspiración (Dedicatoria, vv. 1-4). Dictado, pero sin reglas, ambas cosas al mismo tiempo; «*dictando inspiravit et inspirando dictavit*» (Roses, 1992: 98), “dictando inspiró e inspirando dictó”⁴¹.

Los nidales como tal (en latín, *columbaria*, *loculamenta*, *cubilia* o *nidus*) podían ser de distintos materiales, como la teja, el ladrillo, el yeso y el barro. Góngora se decanta por el mimbre («de flexuosas mimbres garbín pardo / tosco le ha acordonado»), siguiendo el modelo de los «cestos de mimbre» de Columela: «Sean los nidales excavados en las paredes como hemos dicho o de cestos de mimbre [*qualis vimineis*], se les han de poner delante unos vestíbulos o entradas, por donde pasen para llegar a ellos» (*Doce libros de agricultura*, lib. 8, cap. 3, pág. 8). En la misma línea están los «cestillos» de Crescenzi: «Algunos hacen las troneras amplias y un poco cóncavas o largas, y la mayoría cuelgan y fijan cestillos [*ceste piccole*] en paredes y techo, en los cuales las palomas incuban más a gusto» (*Trattato dell'agricoltora*, lib. 9, cap. 87, pág. 480)⁴²; y los «cestillos tejidos» de Gallo: «Sin dejar de abastecer los palomares de nidos en los que vivan e incuben las palomas, los cuales

⁴⁰ Suscribo la idea de Blanco de que «el palomar es monumento de una proeza que demuestra a la vez gallardía, agilidad de cuerpo y agilidad artificiosa de mente» (2012: 284).

⁴¹ «El licenciado Francisco de Navarrete propuso esta dificultad en una glosa al margen: *si dictavit quomodo inspiravit* [¿si dictó cómo inspiró?]. Yo [Martínez de Portichuelo] le respondí con otra debajo de la suya: *dictando inspiravit et inspirando dictavit*» (Roses, 1992: 98). La «dificultad» que plantea Navarrete ataca el corazón mismo de la poética gongorina: ¿Si dictó cómo inspiró? Es decir, si la obra obedece el dictado de la razón, cómo puede ser al mismo tiempo fruto espontáneo de la inspiración? ¿Cómo se articulan *razón e inspiración*? Y la respuesta de Martínez de Portichuelo es sorprendente: Dictando inspira e inspirando dicta. *El dictado de la razón es el vehículo de la inspiración que trasciende el dictado*. De la misma manera podríamos preguntarnos: ¿Si la obra es clara, cómo es confusa? Y la respuesta sería: La claridad es el vehículo de una confusión que «releva» (Hegel) la claridad sin negarla del todo; la obra no niega la confusión, la regula mediante el dictado racional e irracional de la inspiración.

⁴² «Alcuni fanno le finestre late un poco concave, o vero lunghe, e i più ceste piccole intorno alle pareti e al tetto appiccano e affermano, che in quelle le colombe più volentieri covono» (pág. 480). Traducción del autor.

son tabicados, cubiformes y de cestillos tejidos [*cavagnoli tessuti*], de manera que las palomas habiten en ellos según su humor» (*Venti giornate della agricoltura*, pág. 213)⁴³. Scamozzi también los recomienda: «Los nidos se harán de cestillos de mimbre [*canestrini di vinchi*] o de terracota, livianos, y sean las paredes esmaltadas» (*Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 301)⁴⁴. No conozco ningún grabado ilustrativo de la época, pero en su *Memoria sulla collezione di colombi* (1872), Martinelli reproduce algunos que nos permiten hacernos una idea del tipo de nido que Góngora tenía en mente (fig. 5).

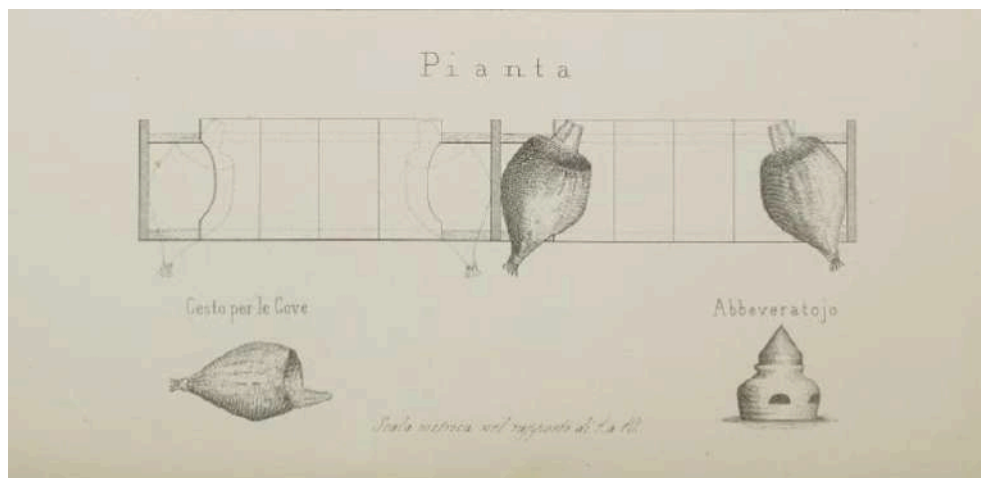


Fig. 5. Fulvio Martinelli, Cesto para las posturas, en *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografía di Carlo Vincenzi, 1872, cap. 4, s. pág.

Malagoli también reproduce varios (1887: fig. 4, tabla III, sin paginar). En italiano se conocían como *burgotti* o *burgazzi*, cestos para la postura o incubación (Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, lib. 3, págs. 196-197)⁴⁵; en español se llamaban simplemente «cestos» o «cestillos» (Casas de Mendoza, 1844: 206-207)⁴⁶. Aparte del

⁴³ «Non mancando a fornir le colombarie di nidi per habitarvi e covarvi i colombi, i quali sano di assi, di quadrelli, e di *cavagnoli tessuti*; acciocchè i colombi (secondo l' umor loro) habitino in quello» (Gallo, *Venti giornate della agricoltura*, pág. 213). Traducción del autor.

⁴⁴ «Si facciano i loro nidi di canestrini di vinchi o di terra cotta sottili, le mura siano smaltate» (Scamozzi, *Idea della architettura* lib. 3, cap. 17, pág. 301).

⁴⁵ «Se gli preparano in quela superior stanza (quasi contigue stanziette) nidi portatili, tessuti di vitalba, fatti a guisa d'urna [...] e chiamansi *ceste*, da noi *burgotti* o *burgazzi*, da Varrone *loculamenta*. Da alcuni si pratica far questi nidi di pietra e da certi autori sono lodati; tuttavia vedendo che comunemente si praticano della sudeta materia» (Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, lib. 3, págs. 196-197).

⁴⁶ «La forma de los nidos varía según las provincias. En algunas los hacen con tablas divididas por traviesas [...] Otros se sirven de cestillas, reemplazando cada año la cuarta parte, gasto que renovándose sin cesar no deja

texto de Góngora, la única otra referencia poética parecida que conozco es un verso de Strozzi que dice: «Textilibus nidis ausas prodire columbas» (*Strozzi poetae pater et filius*, fol. 133r.)⁴⁷, “las palomas se han atrevido a dejar sus nidos tejidos”. Lo cita dos veces Aldrovandi («parece que éstos [los nidos de mimbre] fueron recordados por Calpurnio, cuando dijo: “*Textilibus nidis ausas prodire columbas*”») (Aldrovandi, *Ornithologiae*, lib. 15, cap. 1, pág. 381),⁴⁸ de donde toma la referencia Serrano de Paz («a esos nidos aludió Stroza el Padre cuando llamándolos *textiles*, dijo: “*Textilibus nidis ausas prodire columbas*”») (*Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182r.).

Dicho esto, es importante subrayar que las palomas domésticas (las *columbae*, hablando con rigor) *no* anidan en los árboles, «porque en ellos se asientan mucho los gavilanes, buharros y otras aves de rapiña que hacen mucho daño a las palomas» (Herrera, *Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.)⁴⁹. La idea, pues, de un palomar *arbóreo* va en contra del sentido común. Existen los nidales de palomas hechos de mimbre, los *burgotti*, pero no los nidales de mimbre contruidos artificialmente en las ramas de los árboles. Como subraya Crescenzi, «i nidi si formino dentro [*nidi formantur interius*]» (*Trattato dell’agricoltora*, lib. 9, cap. 87, pág. 480). Los nidales se construyen *dentro* del palomar, al resguardo de las inclemencias del tiempo y del ataque de las aves de rapiña. Una vez más, el *capricho* («pensamiento nuevo») del poeta se imponía sobre las enseñanzas prácticas de la

de ser gravoso, además de que en estos cestos se esconde mejor el piojuelo que en cualquier otra madera» (Casas de Mendoza, 1844: 206-207).

⁴⁷ «Et condita sale in medium ponentur edenda / turturibus vero, quas coepimus alite martis / ortygiis iungemus aveis soliatq; nec dum / textilibus nidis ausas prodire columbas» (Strozzi, *Strozii poetae pater et filius*, fol. 133r.)

⁴⁸ «Horum Calpurnius meminisse videtur inquiens: “Textilibus nidis ausas prodire columbas”» (Aldrovandi, *Ornithologiae*, lib. 15, cap. 1, pág. 381). El libro dedicado a las palomas abarca treinta capítulos y más de doscientas páginas, y aborda todos los aspectos imaginables sobre las colúmbidas: anatomía, vuelo, período de vida, voz, nidales (*locus habitationis*), hábitos, simpatías, antipatías, emblemas, enigmas, proverbios, fábulas, usos medicinales, usos comestibles y numismática, en general y por especie, y acompañados de suntuosos grabados en colores. Gran parte de los *Comentarios* de Serrano de Paz sobre el palomar de las *Soledades* derivan del libro de Aldrovandi, aunque es difícil encontrar un solo escritor del siglo XVII que no lo cite o lo plagie sin citarlo. El autor del verso es Strozzi, no Calpurnio Sículo, como dice erróneamente Aldrovandi, aunque en otras partes del libro sí identifica al autor correctamente.

⁴⁹ Véase asimismo la definición de «paloma» de Covarrubias: «Aves conocidas, del nombre latino *palumbus et palumba, sive palumbes*; en rigor son las palomas que se crían en las peñas y en los árboles, a diferencia de las domésticas, que crían en los palomares, que en latín se llaman *columbae*» (1995, s. v. *paloma*). Salvo la paloma torcaz o paloma silvestre (la *palumba*, propiamente hablando), ave verdaderamente arborícola, las palomas domésticas (*columbae*) no anidan en los árboles, sino en los palomares contruidos expresamente para ese propósito.

agronomía (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 3, págs. 157-158)⁵⁰. No pinta una obra «para fruto», sino «para recreo»: una obra de arte.

6. LA CASA DE ÁRBOL DEL PRÍNCIPE DE CASERTA

Todavía queda un dato por aclarar. Al comentar la *fábrica* del palomar, Salcedo Coronel se permite el siguiente recuerdo autobiográfico:

Describe don Luis un palomar que sobre un álamo había fabricado en su mocedad el viejo pescador. *Yo he visto en el jardín del príncipe de Caserta, que está cinco leguas de Nápoles, sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz* [«grande», «con mucha capacidad»]⁵¹. (*Soledades comentadas*, fol. 231v.)

Así pues, si para Pellicer y para Serrano de Paz el «jardín culto» de las *Soledades* se parecía a la Casa de Campo, a los Jardines de Aranjuez de Felipe II y a la Villa ducal de Lerma, a Salcedo le recuerda alguno de los jardines de Andrea Matteo de Acquaviva (1594-1634), segundo príncipe de Caserta; seguramente la Villa de Barra, cerca de Nápoles, no el Palacio Acquaviva ni el *Palazzo al Boschetto* (Palacio del Bosquecillo), que aunque eran más suntuosos, quedaban más lejos de la ciudad.

De la Villa de Barra apenas se sabe nada. Aún así, la mayor experta en Andrea Matteo, la profesora Lucia Giorgi, me ha facilitado una fotografía del palomar del Palacio Acquaviva en su estado actual (fig. 6)⁵².

⁵⁰ «Los tales [pintores] son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos y pensando altamente, fuera de los usados y comunes [...] De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del pintor *capricho*» (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 3, págs. 157-158).

⁵¹ Según Ponce Cárdenas: «García de Salcedo Coronel se dispuso a iniciar una larga estadía en Nápoles, entre 1629 y 1631» (2018: 8). Aunque no existe prueba documental de ello, es posible que la estadía se haya prolongado hasta el año 1635 (Ponce Cárdenas, 2018: 10).

⁵² Sobre el príncipe Acquaviva, ver Giorgi, 2004 y 2011; Noto, 2012; Giannetti, 1994: 74-76; y Serraglio, 2016, a quien le agradezco el envío del pdf.



Fig. 6. Torre palomar del Palacio de Acquaviva del príncipe de Caserta, en Nápoles. Cortesía de la Prof. Lucia Giorgi.

A juzgar por la foto, se trata de un palomar de pie de planta cuadrada, con una fábrica de ladrillos esmaltada (todavía pueden verse rastros del enlucido) con múltiples troneras y rematada con una cubierta de tejas con aleros: poco que ver con el fantástico palomar de las *Soledades*. De todos modos, Salcedo no mienta específicamente un *palomar*. Sólo dice que el palomar arbóreo de las *Soledades* le recuerda la *casa del árbol* —«sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz»— que vio en los jardines del segundo príncipe de Caserta, en Barra, una casa de árbol muy espaciosa, hecha de ladrillo. El modelo es, sin la menor duda, la famosa casa del árbol de la Villa di Castello en Florencia⁵³, imitada inmediatamente por Bernardo Buontalenti en la Villa de Pratolino (fig. 7).

⁵³ La descripción de Montaigne en su *Journal du voyage en Italie* dice: «Il y a aussi un cabinet entre les branches d'un arbre tous-iours vert, mais bien plus riche que nul autre qu'ils eussent veu: car il est tout étoffé des branches vives & vertes de l'arbre, & tout-partout ce cabinet est si fermé de cete verdure qu'il n'y a nulle veuë qu'au travers de quelques ouvertures qu'il faut pratiquer, faisant escarter les branches çà & là; & au milieu, par un tours qu'on ne peut deviner, monte un surjon d'eau jusques dans ce cabinet au travers & milieu d'une



Fig. 7. Stefano della Bella, *Casa de árbol con órgano hidráulico*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, The Metropolitan Museum of Art). Aguafuerte, 25.6 x 37.3 cm.

Parece que en los Jardines de Aranjuez, «los jardines de Filipo» (OC, I, 88, v. 33), también había una casa de árbol de similares características (Magalotti, 2018: 193)⁵⁴. La descripción de Vasari de la casa de árbol de la Villa de Pratolino no tiene pérdida:

En el lado de levante, en un pequeño prado fuera del jardín, dispuso Tribolo [el arquitecto Niccolò dei Pericoli, apodado Tribolo] un cedro con sumo artificio [*una quercia molto artificiosamente*], porque además de estar cubierto por encima y por los lados con yedra trenzada entre las ramas [*ellera intrecciata fra i rami*] de manera

petite table de marbre. Là se fait auissi la musique d'eau, mais ils ne la peurent ouïr ; car il étoit tard à jans qui avoient à revenir en la ville». La traducción literal sería: «Hay también un gabinete entre las ramas de un árbol siempre verde, pero mucho más rico que ningún otro que hubiesen visto, porque estaba ahogado de ramas vivas y verdes del árbol, y tan rodeado de verduras por todas partes estaba este gabinete, que no había más vista que a través de ciertas aberturas que había que hacer, apartando las ramas aquí y allá; y en el medio, por un caño que no se podía ver, brota un chorro de agua a través del centro de una mesita de mármol».

⁵⁴ «En cada una de las cuatro esquinas [de la Fuente de Hércules] un grueso surtidor, saliendo de un canal de plomo mal disimulado y escapando por *entre las ramas frondosas de un olmo altísimo*, va a caer sobre la taza para derramarse finalmente en la pila. Juegos parecidos se ven en la mayor parte de las otras fuentes menores, casi todas colocadas en medio de cuatro árboles, de cuyas cortezas, a media estatura de hombre, surge un surtidor. Los juegos de aguas son frecuentes allí» (Magalotti, 2018: 193).

que pareciera un bosquecillo espesísimo, se subía por una cómoda escalerilla de madera igualmente encubierta, al final de la cual, en mitad del cedro, había un aposento cuadrado [*stanza quadra*] amueblada con sillas, el espaldar de las cuales estaba hecho de verdura viviente, mientras en el medio había una mesilla de mármol con un jarrón de jaspe en el centro, del cual manaba y se disparaba en el aire un chorro de agua mediante unos cañoncillos, el cual se dividía mediante otro cañoncillo después de caer. Estos cañoncillos suben por el pie del cedro, bien escondidos entre la yedra para que no se vean, y el agua se abre y se cierra a gusto tornando ciertas llaves. Es imposible describir de forma cabal de cuántas maneras se encausa el agua del cedro con distintos cañoncillos de cobre para mojar a quien se quiera, además de que con los mismos cañoncillos se producen sonidos y silbidos⁵⁵. (*Vite*, págs. 857-858)

Se trata, como vemos, de un ejemplo extremo de *terzia natura*: un frondoso cedro con una casa de ladrillo en la que cabían una mesa con sillas hechas de plantas —*ars topiaria*— y un organillo hidráulico que disparaba burlas de agua acompañadas de sonido, todo ello camuflado bajo una tupida enredadera de yedra. La *fábrica* como tal tiene poco que ver con el álamo-palomar de las *Soledades*, pero el tipo de fantasía —dibujo artificial fantástico si los hay— es muy parecido: una obra arquitectónica mitad artificial mitad natural —un árbol-casa, una silla-arbusto, una fuente musical—, donde la reflexión y la ceguera compiten mano a mano. No hay más que ver el grabado. ¿Un árbol? ¿Una casa? ¿Una fuente? ¿Un órgano? ¿Dónde termina la forma y empieza la mancha? La obra «trata de ingresar en el concepto eso que no es concepto» (Adorno, 2013: 35), desdibujando la frontera entre *physis* y *techné*. Pseudo-Longino plantea con claridad los términos de la ecuación:

Ella misma [la naturaleza] es el principio originario y arquetípico que sostiene toda la producción, pero sólo el método es capaz de delimitar y proporcionar la medida. (*De lo sublime*, 2, 2)

⁵⁵ «Dalla banda di verso levante, in un pratello fuor del giardino, acconciò il Tribolo una quercia molto artifiziosamente; perciò che, oltre che è in modo coperta di sopra e d'intorno d'ellera intrecciata fra i rami che pare un foltissimo boschetto, vi si saglie con una commoda scala di legno similmente coperta; in cima della quale, nel mezzo della quercia, è una stanza quadra con sederi intorno e con appoggiatoi di spalliere tutte di verzura viva, e nel mezzo una tavoletta di marmo con un vaso di mischio nel mezzo; nel quale per una canna viene e schizza all'aria molt'acqua, e per un'altra la caduta si parte: le quali canne vengono su per lo piede della quercia, in modo coperte dall'ellera, che non si veggiono punto; e l'acqua si dà e toglie, quando altri vuole, col volgere di certe chiavi. Nè si può dire a pieno per quante vie si volge la detta acqua della quercia con diversi instrumenti di rame per bagnare chi altri vuole, oltre che con i medesimi instrumenti se le fa fare diversi rumori e zuffolamenti» (Vasari, *Vite*, págs. 857-858). Traducción del autor.

Naturaleza bruta y método. La obra es la delimitación sujeta a medida de un principio originario y arquetípico ilimitado. La pregunta es: ¿hasta qué punto? ¿Hasta dónde se puede llevar la delimitación sin que desaparezca la naturaleza, el espesor material de la cosa? Y al revés, ¿qué grado de ilimitación puede tolerar la obra sin desaparecer como método? ¿Cuál es el *método* racional de un *borrón* irracional? La obra de Góngora representa la exasperación de dicha dialéctica: salvar el método, pero sin sacrificar la autonomía de la naturaleza; un orden *desordenado* a caballo entre la reflexión y la ceguera que produce objetos transversales que no saben lo que son.

7. EL MODO

El *modo* no significa la manera general de hacer algo, como entienden Alonso: «Todo era extraño en él: la idea, la construcción y *la manera de haberla llevado a cabo*» (1982: 155); y Jammes: «Este palomar, en el que todo es extraordinario: el designio, la fábrica y *el modo de realizarla*» (1994: 461, n. 263). *Modo* es un tecnicismo proveniente del campo de la arquitectura que significa «orden» o «estilo». Según Marías, «la idea antigua del *modo* [cursivas en el original]» se originó en la teoría musical de la Antigüedad clásica y de ahí «pasó a la retórica, la poética, la arquitectura y las artes figurativas» (1992: 121-122). El Escorial, por ejemplo, encarna un «*modo fúnebre* [cursivas en el original], sobrio y solemne, bien distinto al modo mucho más regalado de la arquitectura palaciega» (Marías, 1992: 208)⁵⁶. Ya he citado antes los testimonios de Vasari («ordine e modo»); del autor anónimo de la *Relación* del arco triunfal en homenaje de Felipe III («refiérese el *modo*, traza y arquitectura»); y de Gracián («jamás di en el *modo* ni atiné con el *orden*»). Díaz de Rivas, amigo personal de Góngora y comentarista de las *Soledades*, amén de arqueólogo, lo explica así:

Con dificultad, pues, se puede en España distinguir y conocer el edificio y fábrica de las varias naciones que la poseyeron, porque en la antigüedad del edificio se puede mal entender esta distinción. Mejor se conociera en *el modo particular que cada gente destas tuvo en la fábrica*. (*Antigüedades y excelencias de Córdoba*, discurso 1, fol. 5v.)

⁵⁶ El capítulo se titula, precisamente, «Del modo funerario al clasicismo cosmológico: El Escorial» (Marías, 1992: 205-215).

¿Cómo se determina el origen de un edificio? No basta la antigüedad⁵⁷; también hay que tener en cuenta el «modo» de la edificación. Y ofrece el siguiente ejemplo:

Los godos imitaron algo de los romanos, aunque también ellos metieron en España *el modo de edificar que llamamos moderno o gótico*, diferenciándose de las *órdenes* que tuvieron los griegos y romanos [...] A los godos sucedieron los árabes, que se aprovechan también de *la traza y modo de los romanos y godos*, aunque en *el ornato* tuvieron algunas galas propias, como vemos en *la labor*, que solemos llamar arabesca. (Díaz de Rivas, *Antigüedades y excelencias de Córdoba*, discurso 1, fols. 5v.-6r.)

Modo no quiere decir, entonces, la manera en que se construyó el palomar, sino el «modo del edificio» (*Discurso 4*, fol. 33v.) o el «modo de la fábrica» (*Discurso 4*, fol. 31v.); el «modo y reglas generales de edificar» característico de cada cultura (*Discurso 2*, fol. 13v.), tales como el modo griego, el modo romano, el modo árabe y el modo gótico o moderno, cada uno con su «ornato» o «labor» propios, como puede ser, en el caso del modo árabe, el labrado de comarragia o labor arabesca. Lo que resultaba extraño del palomar de las *Soledades* no era sólo el dibujo, en sí mismo fantástico, ni el orden desordenado de la fábrica, sino también el *estilo* de ésta, su labor u ornamento. Compárese, por ejemplo, con la descripción de las redes de los pescadores:

Fábrica escrupulosa, y aunque incierta,
siempre murada, pero siempre abierta,
adonde *con estilo diferente*
al mísero pescado el hilo miente.
(Jammes, 1994: 432, n. 80)

Cada fábrica tiene su estilo, desde la más humilde red hasta la Alhambra. ¿A qué escuela pertenecía aquel extraño palomar?, se pregunta el texto. ¿Cuál era su *modo*? ¿Griego? ¿Romano? ¿Árabe? ¿Gótico? ¿Era un estilo «diferente» o adoceñado? ¿Gongorino o lopesco? Más tarde lo veremos: era «flamenco» (*modo tardogótico*, entonces), pero todavía no lo sabemos. Lo que sí llama la atención es el culto al estilo como tal. ¿A qué estilo se refiere verdaderamente? Al estilo del palomar, pero también y al mismo tiempo al estilo de las *Soledades*. El palomar es la *mise en abyme*, como se decía en el apogeo del estructuralismo, del poema y su

⁵⁷ Sobre el tema de la arqueología, ver Elvira, 2017 y 2019.

modo, un reflejo del estilo «diferente» de las propias *Soledades*. Pellicer lo dice sin darse cuenta: «*Por extraño camino pinta don Luis un nido de palomas o palomar sobre un álamo*» (*Lecciones*, pág. 548). En otras palabras, describe *de forma extraña* un extraño palomar; indica y se indica, ambas cosas al mismo tiempo⁵⁸. El foco de interés se desplaza del objeto al sujeto Góngora y del palomar al estilo de las *Soledades*, «fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta». Traduzco: «Poema claro, y aunque confuso, / siempre impenetrable, pero siempre comprensible».⁵⁹ El poema indica y se indica; sin dejar de describir una red de pescadores se describe a sí mismo y para pintar un extraño palomar lo hace por extraño camino.

8. LA POÉTICA DE LA EXTRAÑEZA

«Extraño todo: / el designio, la fábrica y el modo». Resumen:

El *designio* se refiere al dibujo preparatorio, en este caso, un dibujo exterior fantástico, fruto del capricho de un arquitecto orgulloso de su autonomía que trabaja con el espíritu e inventa sus propias reglas. ¿Qué regla? La regla sin regla de la fantasía; «en la regla una licencia que, sin estar sujeta a regla, concuerde con la regla [*nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinate nella regola*]» (*Vite*: 594). «Sin» *sin falta*, «sin» regla pero «con» ella; olvido activo nietzscheano.

La *fábrica* se refiere al árbol-palomar como tal, una cosi-cosa, diría Quevedo (*Sueños y discursos*, pág. 330)⁶⁰, que no quiere saber lo que es, a caballo entre la reflexión y la ceguera, inspirada, eso sí, en la torre palomar alta, blanca y lisa descrita en decenas de tratados de agricultura de todos los tiempos, comprendidos los nidos de mimbre o *burgotti*, que no eran exteriores, como dicta el capricho artístico de Góngora, sino forzosamente interiores, ya que las palomas domésticas no anidan en los árboles.

Por último, *modo* es un término técnico procedente de la arquitectura que significa el orden o el estilo de la fábrica, tan extraño que no cuadraba con ninguno

⁵⁸ Si no me equivoco, el primero en subrayar el carácter auto-reflexivo de las *Soledades* fue Smith: «The significance of the *Soledades*, then, is primarily, if at all, literary, self-reflexive» (1986: 92). Después le han seguido muchos, entre otros, Collins, 2010: 20; y, sobre todo, Chemris, 1991 y 2008: xvi, 75, 107 y *passim*.

⁵⁹ Ly, 2020: 113, 119 y 201 también insiste en el carácter metapoético de los versos.

⁶⁰ «Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosa y cosa, viendo tan extraño ajuar» (Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 330). Toda cosa y cosa produce extrañeza.

de los estilos conocidos en la época, como el modo romano, el modo árabe y el modo gótico o moderno; el modo *Soledades*, podríamos llamarlo: *Góngora faciebat*.

Pero, ¿por qué eran *extraños*? ¿En qué consistía exactamente la extrañeza del diseño arquitectónico, del edificio y del estilo? El texto nos ofrece cuatro pistas:

Tosco le ha encordonado, pero bello. (*Sol.* 2, v. 265)

Artificiosa / tejió. (*Sol.* 2, vv. 268-269)

Tejió en sus ramas inconstantes nidos. (*Sol.* 2, v. 269)

Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz.
(*Sol.* 2, vv. 272-273)

Los filosofemas de la extrañeza son, pues: 1) la tosquedad, 2) la contraposición («el nervio del pensar dialéctico», dice Adorno [2013: 35]), 3) la artificiosidad, 4) la inconstancia y 5) la negación. Paso a explicarlos en el orden en que los menciona Góngora.

1. El sintagma «tosco [...] pero bello» responde a la pregunta: ¿qué clase de belleza?, una pregunta de orden estético. Y la respuesta es: *tosca*, es decir, «grosero, basto, sin pulimento ni labor» (*Autoridades*, s. v.). *Tosca* indica que la belleza del palomar (la belleza del poema) no es sólo agradable, sino que comporta un elemento falto de pulimento y de labor que la contradice. Ingresa en el concepto «bello» eso que no es concepto: «*tosco*, pero bello»⁶¹.

No es la primera vez que Góngora se interroga acerca de la naturaleza de la belleza. Sin salir del marco de las *Soledades*, tenemos:

o por lo matizado, o por lo bello. (*Sol.* 1, v. 249)

arrogante esplendor, ya que no bello. (*Sol.* 1, v. 310)

por lo bello, agradable, y por lo vario
la dulce confusión hacer podía. (*Sol.* 1, vv. 484-485)

⁶¹ Blanco atribuye la tosquedad del objeto a su origen natural: «Este bello objeto [el palomar] [...] no deja sin embargo de ser tosco, tal vez porque resulta de la transformación directa de algo que la naturaleza produce en el mismo paraje en que el objeto se fabrica, los mimbres, y porque imita la forma y la técnica de un objeto natural, el nido» (2002: 338). Y añade a continuación: «Estos conceptos pueden describirse, en términos de Gracián, como improporciones o disonancias» (2002: 338). Sin duda es así, pero ¿en qué consiste exactamente la disonancia *de lo bello*?

padre de la que en sí bella se esconde. (*Sol.* 1, v. 724)

de las que el bosque bellas ninfas cela. (*Sol.* 1, v. 795)

los dulces fugitivos miembros bellos. (*Sol.* 1, v. 1055)

caduco aljófara, pero aljófara bello. (*Sol.* 2, v. 72)

Para ser un poeta acusado de superficial, la cantidad de conceptos abruma: concepto pictórico del «matiz», concepto del esplendor «arrogante» (“desprecia-tivo”, “soberbio”), concepto de la «dulce confusión» en medio de la «variedad» (¿pero cómo puede ser *dulce* la confusión?, se pregunta el lector), concepto del «es-conderse», concepto de «celar» (“encubrir”, “ocultar”, “fingir”, “disimular”), concepto de lo «fugitivo» y concepto de la «caducidad». Lo que *no* se encontrará es la famosa «claridad y belleza de las *Soledades*» de Alonso (1978: 293-317). El poema dice literalmente: «Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara» (*Sol.* 1, vv. 71-72). No a *expensas* de las tinieblas, sino a *pesar* de ellas, repe-tido. A pesar de la oscuridad que habita el objeto, todavía así bello y claro. Una belleza meramente clara sería una belleza *manqué*; le falta, precisamente, la falta de labor. La verdadera belleza se esconde en sí misma, dice textualmente Góngora; se manifiesta bajo el modo de la ocultación: «Padre de la que en sí bella se esconde»; “padre de la que bella se esconde en sí”. No se esconde detrás de otra cosa, ni tam-poco aparece ahora para esconderse un poco después, sino que al aparecer se esconde en sí misma, siempre celada, fugitiva, matizada, confusa, arrogante y hasta caduca; muerta siempre ya.

Si presionamos sobre el sentido de este aparecer ocultante, comprobaremos que nos remite a la *aletheia* heideggeriana, la verdad entendida como des-oculta-miento (*Unverborgenheit*) del ser⁶². En efecto, ¿qué otra cosa es el Barroco si no una

⁶² «El desocultamiento [*Unverborgenheit*] se llama en griego ἀλήθεια [*aletheia*], palabra que se traduce con el término “verdad”» (Heidegger, 2001: 183). Desarrolla el concepto en *El origen de la obra de arte*: «Este traer delante saca a lo que se presenta en cuanto tal *afuera* del ocultamiento y lo conduce *adentro* del desocul-tamiento de su aspecto [cursivas en el original]» (Heidegger, 2016: 103). En tanto que des/ocultamiento, la verdad de la obra es afuera-adentro, es decir, un aparecer que permanece escondido. Gracián se expresa en términos muy similares: «Es la verdad una doncella tan vergonzosa cuanto hermosa, y por esto anda siempre tapada» (*El Héroe. El Discreto. Oráculo manual*, cap. 8, pág. 73). La verdad ya no se define por la desnudez (“la verdad desnuda”, como decimos corrientemente), sino por el pudor (“la verdad tapada”). *Venus pudica*, al destaparse, se tapa.

estética del conceder *negando*? Góngora es enfático al respecto: «Blancas huellas les *negó*, / blancos lilios les *concede*» (OC, I, 326, vv. 51-52); «un rubí *concede o niega* / (según *alternar le plugo*)» (OC, I, 317, vv. 61-62); «lo que de ciencia le *niego* / se lo *conceden* de grado» (OC, I, 413, vv. 36-37), etc. Recata para lucir (Polo de Medina, *A Lelio*, discurso 4, pág. 123)⁶³. El objeto no está cubierto ni descubierto, sino, como dice Tesauro, «cubiertamente descubiert[o] y ensombrecidamente pintad[o] en claroscuro» (*Cannocchiale*, t. 1, cap. 3, pág. 49).⁶⁴ *Cubiertamente descubierto*, entiéndase: cubierto *en tanto que* descubierto; cerrado *en lo abierto*, sin insinuar nada ni esconderse detrás de nada; «escondido *en sí*» (OC, I, 282, v. 75); «*en sí mismos* sepultados» (*Sol.* 1, v. 684); «siempre murada [‘cercada’], pero siempre abierta» (*Sol.* 2, v. 80). El objeto no está ni abierto ni cerrado ni entreabierto, sino que estando abierto continúa cerrado, y estando cerrado, continúa abierto. No concede ni niega; al conceder, niega y al negar, concede.

La siguiente cita de Calderón agota el sentido de la «tosquedad» gongorina:

Estaba de toscas pieles
vestida, para que hicieran
lo inculto y florido a un tiempo
armonía más perfecta;
bien como un bello jardín
en una rústica selva,
más bello está cuando está
de la oposición más cerca.
(*La hija del aire*, jornada segunda, vv. 1427-1434)

Sin oposición no hay belleza. Mientras más cerca esté lo bello de aquello que lo niega, más bello resulta. La armonía más perfecta radica en la «complementariedad antagónica» de lo culto y lo tosco (Morin, 2016: 84)⁶⁵, como un bello jardín

⁶³ «Ardid es, en las perfecciones, recatarlas para lucirlas. Pintor diestro aprieta los oscuros; las sombras con que mancha son esfuerzos al relieve» (Polo de Medina, *A Lelio*, discurso 4, pág. 123).

⁶⁴ «Le cose più alte e peregrine ci vengono copertamente scoperte, e adumbratamente dipinte à chiaro oscuro» (Tesauro, *Cannocchiale*, cap. 3, pág. 60). La traducción es mía. La magnífica traducción de Sequeiros dice: «Las cosas más altas y peregrinas nos vienen cubiertamente descubiertas y pintadas con sombras a lo claro y a lo oscuro» (Tesauro, *Anteojos de larga vista*, t. 1, cap. 3, pág. 49).

⁶⁵ «La formule beethovenienne *Durch Leiden Freude*, la joie à travers la souffrance, vaut pour cette musique. Un sommet de complexité humaine est dans la complémentarité antagoniste du bonheur et du malheur dans l'esthétique musicale» (Morin, 2016: 84). Y el incisivo comentario de Barthes: «Le gongorisme de Morin, come

manierista «opuestamente hermanado» con un bosque salvaje (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 11, vv. 50-51). «Bruto el más bello diamante, / bastarda la mejor perla, / tibio el más ardiente rayo / y la más viva luz, muerta» (Calderón, *La hija del aire*, jornada segunda, vv. 1423-1426). Tosco, inculto, rústico, bruto, bastardo, tibio, muerto: mientras más cerca esté el objeto de la destrucción, más bello resulta.

2. La contraseña de la destrucción es el *pero*, esa «graciosa adversativa» que denota oposición o contrariedad de sentido (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 14, pág. 101):⁶⁶ «Tosco le ha encordonado, *pero* bello» (*Sol.* 2, v. 266); «caduco aljófara, *pero* aljófara bello» (*Sol.* 2, v. 72); «hecho pedazos, *pero* siempre entero» (*OC*, I, 331, v. 8); «siempre murada, *pero* siempre abierta» (*Sol.* 2, vv. 80); «penitente, *pero* bella» (*OC*, I, 282, v. 78); «menos distinta [‘clara’], *pero* más hermosa» (*OC*, I, 470, v. 7), etc. Hay siempre un «pero», una graciosa adversidad que niega afirmando.

El concepto que buscamos proviene de la Física aristotélica y se llama *antiperístasis*, la «acción de dos cualidades contrarias, una de las cuales por su oposición excita el vigor de la otra» (*Autoridades*, s. v.)⁶⁷. La definición de Giordano Bruno es: «El vigor adquirido por un contrario debido a que, huyendo del otro contrario, se repliega, se une, se condensa y se concentra en la individualidad de su propia virtud» (*De los heroicos furores*, segunda parte, segundo diálogo, pág. 413)⁶⁸. Sólo huyendo se repliega en sí; sólo en la contrariedad se condensa. El objeto no cobra vigor sino mediante la negación. En términos casi hegelianos, la unidad no está libre de contradicción, sino que debe abarcar a cada paso la contradicción que la enajena.

Tanto las *Soledades* en su conjunto como el palomar de las *Soledades* por separado son antiperistásticos de cabo a cabo. D’Ors decía que «el Barroco se ríe de las

le gongorisme de Gongora, est donc finalement l’expression d’une lutte sérieuse» (2002: t. 2, 719). El gongorismo de Góngora no es una retórica hueca, sino la expresión de una verdadera lucha dialéctica, comparable a la complementariedad antagónica de Morin.

⁶⁶ «Otro modo de equívocos hay menos peligroso y mejor que consiste en cierta contraposición de las palabras, como el que dijese: “Que el demasiado aseo en el traje causa en la vida desgarros, y el nacer en holandas es padrino de la desenvoltura”. Pero aún mejor es la contraposición que consiste en la misma razón con una graciosa adversativa» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 14, pág. 101).

⁶⁷ La antiperístasis es un concepto proveniente de la física aristotélica que dice que «no hay un único movimiento, sino cosas que son contiguas entre sí». Ver Aristóteles, *Física*, lib. 8, cap. 10, 267a; y lib. 4, cap. 8, 215a, entre otros ejemplos. Sobre el origen platónico del concepto (*periôsis* o ‘desplazamiento mutuo’), véase Opsomer, 1999. Numerosos ejemplos españoles en Ramos Maldonado, 2014, t. 2, págs. 1189-1205. El primero en trasladar el concepto del campo de la física al de la retórica parece haber sido Gracián, pero no me atrevería a asegurarlo: «A mayor riesgo, mayor desempeño, que hay también superior antiparistasi» (*El Discreto*, en *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual*, cap. 15, pág. 99).

⁶⁸ «Il vigor che acquista il contrario da quel che fuggendo l’altro viene ad unirsi, inspessarsi, inglobarsi e concentrarsi verso l’individuo della sua virtude».

exigencias del principio de contradicción», y tiene razón (1964: 29)⁶⁹. Todo «sí» comporta un «no» que lo niega y lo excita al mismo tiempo. Todo día es noche, «nocturno día» (*Sol.* 1, v. 76), «nocturno Faetón» (*Sol.* 1, v. 655), «nocturno sol en carro no dorado» (*OC*, I, 310, v. 10). La cosa está comida de gusanos; «no perdona el gusano al artificio» (*OC*, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 98). La positividad del objeto, la luz del día, está comprometida por la negatividad de la noche. Es el *zeugma* de Góngora al que se refiere Firmio en los extraordinarios *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora* (h. 1623-1627): «Cierta modo de *zeugma*, que suele usar el autor, de no pequeña gala, *construyendo con un mismo verbo dos oraciones, una afirmativa y otra negativa*» (lección 5, pág. 166). Inoperosidad de la potencia-de-no, también podríamos llamarlo (Agamben, 2016: 44): la suspensión del acto *como acto*; no la simple impotencia, sino la inhibición del puedo como potencia. Potencia de *amago*: «Sólo el amago basta, *sin que dé el golpe*» (Zayas, *Desengaños amorosos*, pág. 219); «cuando mejor lo pintéis, es imagen que está siempre pendiente de un amago, *sin pasar a ejecución*» (Ormaza, *Grano del Evangelio*, t. 1, cap. 1, § 15, pág. 33); «ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad» (Gracián, *Oráculo manual*, pág. 156, aforismo 42). Sin pasar a ejecución, el amago ejecuta más que la misma ejecución. No sólo muestra que saber hacer, sino también *que no quiere* (Holanda, *De la pintura antigua*, cap. 38, pág. 112)⁷⁰. Góngora no ejecuta ni deja de ejecutar; no dice ni deja de decir, sino que *convierte la inoperosidad del decir en potencia-de-no*. «En un amago, si se sufre decir, de desgarrar de voz y acción, significa y dice lo que quiere» (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 6, pág. 266). En el propio amago significa y dice, no en el decir plenamente ejecutado. El significar barroco es solamente un amago de significar cuya potencia radica en nunca dar el golpe: potencia-de-no; fuerza de inhibición. «Libre, y aprisionado»,

⁶⁹ Me imagino que alude a la famosa tesis de Freud de que el inconsciente no admite la contradicción. Véase *La interpretación de los sueños*: «En extremo llamativa es la conducta del sueño hacia la categoría de la *oposición* y la *contradicción* [cursivas en el original]. Lisa y llanamente la omite; el “no” parece no existir para el sueño. Tiene notable predilección por componer los opuestos en una unidad o figurarlos en idéntico elemento» (1991: 324). La oposición (*Gegensatz*) y la contradicción (*Widerspruch*) son categorías clave del Barroco.

⁷⁰ «En ninguna cosa más se conoce el grave pintor que conocer él lo que en su obra dejó de hacer, y en ninguna conoce el flaco oficial sino en querer hacer y mostrar más de lo que sabe en su obra y cabe, hinchéndola toda de árboles y de ríos y de caminantes y de paisájenes y de castillos y ciudades, salvo si no hace algo de esto por experimentarse y mostrar que las sabe hacer y que no quiere» (Holanda, *De la pintura antigua*, cap. 38, pág. 112). En lugar de mostrar que sabe y quiere, el pintor grave está obligado a mostrar que sabe y *no quiere*, como si mostrara que no quiere mostrar.

dice Góngora (*OC*, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 90). O bien: «Sin libertad, no siempre aprisionada» (*Sol.* 2, v. 741). El objeto no goza nunca de plena libertad; no la quiere; no le hace falta. La libertad depende de la negación. Para ser libre tiene que negarse y aparecer bajo tachadura, en lo oculto y no en lo abierto: libre, y aprisionado.

3. «Artificiosa / tejió». ¿Qué clase de artificio? Descuidado, «artificioso descuido» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 8, pág. 81); «lo perfecto / es el descuido» (Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas*, núm. 153, vv. 6-7); «en este cuidadoso descuido está el mayor arte» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 6, pág. 72). El verdadero artificio no radica en el cuidado, sino en la potencia-de-no del descuido. El vicio es adorno (Anónimo, *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora*, lección 5, págs. 153-154)⁷¹; en el *peligro* resplandece la utilidad (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 7, vv. 1-2)⁷²; la *ruina* es trofeo (Trillo y Figueroa, *Obras*, pág. 420)⁷³. «No solo deleita a unos lo hermoso, lo apacible y alegre, sino a otros a veces *lo valiente en lo horrible, en lo áspero e inculto, en lo escondido y asombrado* [“sumido en sombras”] [...] No se estiman las pinturas entre los que las entienden por lo vivo y alegre del colorido, ni por lo perfilado y acabado de lo pintado; la valentía del dibujo sí, y la destreza del estudio» (Butrón, *Discursos apologéticos*, discurso 15, fol. 104v.). El arte deja de estar asociado con la idea de lo placentero en términos sensibles —con la visión— y adquiere un valor eminentemente especulativo. ¿Quién llamaría «bello» un cuadro de El Greco? El propio artista lo niega de manera categórica: «La pintura por ser tan universal se hace especulativa, donde nunca falta el contenido de la especulación, pues que nunca falta que ver, *pues hasta en la mediocre oscuridad ve y goza*» (Marías y Bustamente, 2017: 197)⁷⁴. Para gozar no hace falta ver, sino entender. La vista se hace discursiva

⁷¹ «*Acrilogías, tapinosis, cacofatón, pleonasmos*, con otros muchos que generalmente llamamos *vicios*, no sólo no desmejoran o deslustran la obra, antes suelen servir de adorno y hermosura» (Dalle Pezze, 2007, lección 5, págs. 153-154). Los vicios del habla ilustran la misma lengua que deslustran.

⁷² «Peligrando resplandece / más útil» (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 7, vv. 1-2).

⁷³ «Aun la ruina puede ser mucho trofeo» (Trillo y Figueroa, *Obras*, pág. 420). Y añade: «La cultura [...] no puede ser jamás clara» (pág. 429). La grandeza del estilo depende de la «valentía de voces, arrojamientos, pinturas [‘descripciones’] y precipicios» (p. 433). Precipicio, es decir, «el despeñadero o derrumbadero por donde no se puede caminar sin conocido riesgo de caer» (*Autoridades*, s. v.). Sin riesgo de caer, sin precipicio, no hay «elevación» sublime.

⁷⁴ «La pittura por esser tan universal se aze speculativa donde nunqua falta yl contenido de speculacion pues que nunqua falta qué ver pues asta ne la mediocre scuridá ve e goza e tien que ymitar» (Marías y Bustamente, 2017: 197). Antes en Marías y Bustamente, 1981: 241.

(«mírelo tu discurso, no tu vista») y encuentra gallardía en el horror (Polo de Medina, *A Lelio*, pág. 187)⁷⁵. No hay éxtasis como el espanto (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 6, vv. 13-14)⁷⁶.

4. ¿Qué teje el artificioso descuido? «Tejió en sus ramas inconstantes nidos». El verso es inconstante en sí mismo. En efecto, ¿a cuál de los dos sustantivos le corresponde el adjetivo «inconstantes»? ¿Ramas inconstantes o nidos inconstantes? Todos los comentaristas del poema dan por sentado que le corresponde a «nidos» «porque se mueven al viento» (Jammes, 1994: 460, n. 269). Menciono nada más la glosa de Jammes: «En sus ramas tejió artificiosamente *nidos* inconstantes» (Jammes, 1994: 461); eco de la de Salcedo Coronel: «En sus ramas tejió artificiosamente inconstantes *nidos*» (*Soledades comentadas*, fol. 231v.). Blanco propone dos interpretaciones distintas: «Lo que la proeza produjo son *inconstantes nidos* [cursivas en el original], inconstantes sin duda porque se sostienen en el aire y se mecen con el viento, o porque las lascivas aves que en ellos anidan van y vienen, y cambian en casa estación» (2012: 284). Pues bien, le corresponde a «ramas». Si los nidos se mecieran con el viento, los huevos se caerían. El adjetivo *inconstantes* les corresponde a las ramas. Así en el romance que empieza «Frescos airecillos» (*OC*, I, 81, vv. 13-16):

Álamos crecidos,
de hojas inciertas,
medias de esmeraldas
y de plata medias.

Lo mismo repite en el soneto «A un caballero de Córdoba que estaba en Granada» (*OC*, I, 284, vv. 1-2):

Hojas de inciertos chopos el nevado
cabello, oirá el Genil tu dulce avena.

Y todavía otra vez en el romance «A la ciudad de Granada, estando en ella» (*OC*, I, 62, vv. 169-171):

⁷⁵ «Aunque parece horror, está gallardo. / Lo fatal no te estorbe / ni tu engaño resista; / mírelo tu discurso, no tu vista» (Polo de Medina, *A Lelio*, «Silva al doctor Pérez de Montalbán», sin versificar).

⁷⁶ «Si a objeto tan hermoso / el éxtasis te niegas del espanto» (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 6, vv. 13-14); «si ante un objeto tan hermoso te privas del éxtasis que causa el espanto». La belleza espanta. Comparar con Rilke, *Las elegías de Duino*: «Porque la belleza / no es sino el nacimiento / de lo terrible [Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang]» (Primera elegía, vv. 5-7).

do el céfiro *al blanco chopo*
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería.

Hojas inciertas, no nidos inciertos. El sentido correcto del verso de las *Soledades* es: «Con artificioso descuido tejió nidos en sus *ramas* inconstantes», en alusión a las hojas bicolor, verde oscuro por el haz y blanquecinas por el envés, «medias de esmeraldas / y de plata medias», del álamo blanco. Como explica Covarrubias, «dan por epíteto al álamo *trémulo*, *populus tremula*, porque los picetos de sus hojas, por ser sutiles y estar las hojas ralas, *con cualquiera ventecico se menean*» (*Tesoro*, s. v.). (*Tremble*, se llama el árbol en francés, el álamo temblón.) Si no era un lugar común, y parece que lo era, la fuente directa de Góngora debe de ser el emblema 211 de Alciato (fig. 8), *Populos alba* o *Álamo blanco*, que relaciona la naturaleza bicolor del árbol con la inconstancia del Tiempo:

Herculeos crines bicolor quod populus ornet,
 temporis alternat noxque diesque vices.

Como el álamo bicolor adorna los cabellos de Hércules,
 el día y la noche alternan en la sucesión del Tiempo.
 (Alciato, *Emblemas*, emblema CCXI, pág. 252)



Fig 8. Diego López, Álamo blanco, en *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615, emblema 210, f. [473r.].

Más detallada es la *Declaración magistral sobre las [sic] Emblemas de Andrés Alciato* (1615) de Diego López:

El álamo es dedicado a Hércules, porque dicen que cuando bajó al Infierno, sintiéndose cansado, hizo una corona de álamo, con la cual se refrescó algún tanto, y de aquí le llamó el poeta [Virgilio], Ecloga 7, *Populus gratissima Alcidae*. (*Declaración magistral*, emblema 210, fol. [473r.])

Y explica a continuación:

Significa la noche por la parte que está negro y el día por la parte que está blanco, y el Tiempo, porque las hojas siempre se están meneando, significando que el tiempo siempre va pasando. Quod populus bicolor porque el álamo [es] de dos colores, porque tienen las hojas por una parte blancas y por otras negras. (Declaración magistral, emblema 210, fols. [473rv.])

Álamo de «ramas inconstantes» porque las hojas del *populus tremula* alternan la noche y el día y siempre se están meneando. Quizá ahora se entienda mejor por qué el patriarca de la *Soledad segunda* estaba orgulloso de ser «bárbaro observador (mas diligente) / de las *inciertas formas* de la Luna» (*Sol.* 2, vv. 407-408). El texto escudriña con el mayor cuidado el menor rastro de incertidumbre; no solo la luna y el álamo temblón, ambos emblemas clásicos de la Incertidumbre⁷⁷, sino también los «*inciertos mares*» (*Sol.* 1, v. 499); «los *inciertos* de su edad segunda / crepúsculos» (*Sol.* 1, vv. 775-776); «la *incierto* ribera» (*Sol.* 2, v. 27); los «cristales *inciertos*» de las fuentes manieristas (*Sol.* 2, vv. 223-224); la poesía de «metros *inciertos*» (*Sol.* 2, v. 356) y muchas cosas más⁷⁸. Todo tiembla; la inconstancia del Tiempo penetra la fibra más íntima de la naturaleza, de los objetos y de las palabras⁷⁹. Y el observador de todos estos «meneos» físicos y metafísicos, naturales y morales, tiembla también: «Bárbaro observador (mas diligente) / de las inciertas formas». *Mas diligente* es una cláusula adversativa coordinada; rústico observador, tosco observador, *pero* también lo contrario: diligente. La verdadera observación oscila entre la visión y la ceguera. La barbarie sola no basta; no es buena observadora. *Pero la diligencia tampoco*. Para observar la incertidumbre del mundo, que es la incertidumbre del Tiempo, hacen falta ambas cosas: una barbarie diligente y una diligencia bárbara, un desorden ordenado y un orden desordenado. La diligencia sólo tiene ojos para las «formas» ciertas, para la belleza orgánica, pero para observar también la «incertidumbre» de esas mismas formas, la belleza *tosca*, para eso hay

⁷⁷ Ripa cita cuatro emblemas de la Incertidumbre: el Cangrejo («camina hacia adelante y hacia atrás»); el Murciélago («cuando vuela lo hace de modo extremadamente irresoluto»); las Olas («absolutamente inconstantes, cambiando de tiempo en tiempo, como puede verse fácilmente»); y la Luna de las *Soledades*, «de condición extremadamente mudable, según repetidamente aparece a nuestros ojos» (*Iconografía*, t. 1, pág. 515).

⁷⁸ Respecto a la incertidumbre de la luna en particular, véase Poggi, 2009: 251-254.

⁷⁹ Suscribo la tesis de Ruiz Pérez de que «la Arcadía y la naturaleza como espacio del sujeto no pueden presentarse desvinculadas de su dimensión de temporalidad» (1996: 47). En el mismo sentido, véase Beverley, 2008: 23-53.

que ser un poco *bárbaro*: tosco observador, aunque cuidadoso, de las formas bellas, aunque inciertas. «La brújula incierta / del bosque le ofreció, umbroso, / todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo» (OC, I, 353, vv. 105-108). La brújula no tiene norte; no da con su objeto. Sólo ofrece de forma incierta —ofrenda umbrosa— un objeto perdido en tanto que hallado y hallado en tanto que perdido.

5. «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz [“espaciosa”]» (Sol. 2, vv. 272-273). Es decir, en palabras de Jammes, «gavias menos grandes coronan, en los barcos, mástiles menos altos» (1994: 461, n. 263). «Gavia» es término náutico que significa «el cesto o castillejo tejido de mimbres que está en lo alto del mástil de la nave, y así se llama en latín *corbis*, que vale cesto grande» (*Tesoro*, s. v.) (fig. 9).



Fig. 9. Frans Huys, después de Pieter Bruegel el Viejo, *Galera de tres mástiles con Dédalo e Ícaro en el cielo* (1561-1565, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa, 22,2 x 28,7 cm.

Como los mástiles de los barcos se llamaban comúnmente «árboles» («porque se hace ordinariamente de un árbol entero», explica Serrano de Paz) (*Comentarios a*

las «*Soledades*», t. 2, fol. 186r.)⁸⁰, la metáfora estaba servida en bandeja: gavia de mimbre : árbol-mastelero :: nidal de mimbre : árbol-palomar. El palomar es una especie de nave y la nave, una especie de palomar. Aún así, ¿qué necesidad tenía Góngora de usar dos comparaciones negativas sucesivas? ¿Por qué decir «gavias *menos* grandes coronan mástiles *menos* altos», como glosa Jammes, en lugar de «*mayor* era el álamo que un mástil y su nido *mayor* que una gavia», como anota el editor del manuscrito de las *Soledades de don Luis, dirigidas al excelentísimo señor duque de Béjar* (sin foliar)? ¿Por qué una hipérbole, que significa *más* («*mayor* era el álamo que un mástil y su nido *mayor* que una gavia»), pero expresada en términos negativos, que significa *menos* («*menos* crecidos gavia *no* tan capaz»)? ¿«MÁstiles coronó MENOS»? ¿«CoroNÓ meNOs crecidos»? ¿«CreCIDos gavia NO»? ¿En qué quedamos? ¿Más o menos? ¿Sí o no? ¿Era «capaz» la gavia, la más capaz del mundo, o «*no* tan capaz»? Ambas cosas al mismo tiempo y ninguna de las dos. Una palabra dice «mucho» y la siguiente «poco»: «Si *mucho poco* mapa les despliega, / mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el Sol y la distancia niega» (*Sol.* 1, vv. 194-196). Una sílaba dice «no» y la siguiente «sí»: «NO el SÍtio, NO, fragoso, / NO el torCIDo» (*Sol.* 1, vv. 303-304). No el sí; «añade, como negando, lo que afirmó», decían sus contemporáneos (Osuna Cabezas, 2009: 134)⁸¹; «el verbo “dictar” afirma lo que el verbo “inspirar” niega» (Roses, 1992: 98)⁸²; «el “sí” y el “no” apartados tienen energía y significan repugnancia [“pugna”, “oposición”], porque el “sí” es particular afirmativa y el “no”, negativa» (Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, ms. sin foliar). Estilo *para phusin* o *contra naturam*, como «la infamia de hombre con hombre» (Rm 1 26-27)⁸³; el maridaje antinatural del sí y del no: «Con muy grande novedad y elegancia, *por la figura para physis [para phusin] que se comete cuando afirmamos alguna cosa cuyo modo negamos*, afirmase del río que

⁸⁰ Véase, por ejemplo, García de Palacio, *Instrucción náutica*: «Árboles: se llaman todos los masteleos de la nao» (fol. 130v.); «árboles de gavia: se llaman los masteleos» (fol. 130v.). El palomar de las *Soledades* representa, pues, un árbol de gavia metafórico.

⁸¹ «De un río dice don Luis “tiraniza los campos útilmente” (afirma que *tiraniza* y añade, como negando, lo que afirmó: porque es *útilmente*); “muda la admiración habla callando” (afirma que *habla* pero niega el modo, porque es *callando*)» (Osuna Cabezas, 2009: 134).

⁸² «Replicó [Francisco de Navarrete] en un papel en forma: “*Dictar e inspirar* son verbos que entre sí tienen notable oposición, porque el verbo *dictar* afirma lo que el verbo *inspirar* niega”» (Roses, 1992: 98). Véase igualmente la nota 43.

⁸³ «Por eso los entregó Dios a pasiones infames: pues sus mujeres invirtieron las relaciones naturales por otras contra la naturaleza [*para physin*]; igualmente los hombres, abandonando el uso natural de la mujer, se abararon de deseos los unos por los otros, cometiendo la infamia de hombre con hombre» (*Biblia de Jerusalén*, Rm 2 26-27).

“tiraniza los campos”; negamos el modo porque es “útilmente”» (Osuna Cabezas, 2009: 227). «El pequeño ruiseñor de la negación de la lira», lo llama Badiou, (2016: 117).⁸⁴ El texto despliega lo que niega y niega lo que despliega, «de suerte —dice Tesouro— que una parte destruya a la otra y entrambas formen un compuesto monstruoso [...] como si dijeras “versos inversos” y “compuestos descompuestos” [*talche una parte distrugga l'altra ed ambe formino un composito monstruoso [...] come se tu dicessi “versi riversi” et “componimenti scomposti”*]» (Tesouro, *Anteojos de larga vista*, t. 1, cap. 7, pág. 258)⁸⁵. ¿Por qué versos *inversos* y compuestos *descompuestos*? Porque «toda pasión adquiere vigor y reverdece a causa de la resistencia y la prohibición, como por antiperístasis [*a kind of antiperistasis*]» (Bacon, *Sabiduría de los antiguos*, cap. 24, págs. 85-86)⁸⁶. «Al paso que crece la repugnancia [“pugna”], se apasiona más el deseo» (Gracián, *Oráculo manual*, pág. 200, aforismo 189). Y podemos comprobarlo empíricamente: de todos los versos citados ninguno *apasiona* más que «mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz». La sintaxis del verso se resiste a la comprensión, «queriendo en negaciones / expresar los conceptos» (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 75, vv. 59-60)⁸⁷. Si es verdad, como dice Benveniste, que «el sentido de una frase es otra cosa que el sentido de las palabras que la componen» (2015: t. 1, 228), entonces la *frase* gongorina dice «sí», «el palomar era más alto que ningún mástil», «los nidales eran más grandes que ninguna gavia», mientras que las *palabras* que componen esa misma frase dicen «no», «mástiles coronó menos crecidos gavia no tan capaz». «El sentido de una frase es una idea, el sentido de una palabra es su empleo» (Benveniste, 2015: t. 1, 228), y el *empleo* de las palabras por parte de Góngora a menudo contradice la *idea* de la frase. La frase *obedece*, mientras que la sintaxis y la fonética *resisten* (*Sol.* 2, v. 26)⁸⁸; la primera *convoca* y los segundos *despiden* (*Sol.* 1, v. 84)⁸⁹. Sin dejar de

⁸⁴ «Le petit ruisseau de la negation de la lyre» (Badiou, 2016: 117); «le poème est une machinerie négative, qui énonce l'être, ou l'idée, au point même où l'objet s'est évanoui» (p. 20).

⁸⁵ He modificado ligeramente la traducción para ajustarla más al original.

⁸⁶ «Every passion flourishes and acquires vigour by being resisted and forbidden, as by a kind of antiperistasis» (Bacon, *Of the Wisdom of the Ancients*, cap. 24, edición electrónica sin paginar).

⁸⁷ «Aquel decirte más / cuando me explico menos, / queriendo en negaciones / expresar los conceptos» (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 75, vv. 57-60). Reproduce fielmente el «mástiles coronó menos» de su maestro.

⁸⁸ «Resiste obedeciendo, y tierra pierde» (*Sol.* 2, v. 26). Ni resiste ni obedece: resiste obedeciendo.

⁸⁹ «Convoca despidiendo al caminante» (*Sol.* 1, v. 84). Ni convoca ni revoca: convoca revocando.

resistir, obedece, y sin dejar de convocar, despide, como el *Noli me tangere* de Correggio (D'Ors, 1964: 29)⁹⁰. «Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, pág. 192). *El sentido es una ausencia que llega*; no diciendo atrae y con negaciones nos busca. La revolución poética de Góngora no radica en las ideas, en los enunciados de opinión del tipo «se trataba de un palomar sumamente extraño». Radica en la destrucción, *distruiggere*, de las ideas mediante el empleo escrupulosamente incierto de las palabras (*Sol.* 2, v. 79).⁹¹ ¿Qué «palomar»? «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz». Es decir, «más mástiles coronó no, menos no crecidos sí, gavia no tan, tan capaz». La obra no niega la confusión: la regula mediante el dictado racional, e irracional, de la inspiración. Góngora no tiene ideas puras; tiene más bien «caoideas» (Deleuze, 1994: 206), ideas inseparables del caos que las subyace⁹². No crea un cosmos bucólico, sino un «caosmos» (Eco, 2016: 29), un cosmos polémico donde el orden regula el desorden y lo conserva⁹³; un orden transversal u oblicuo, en lugar de recto o redondo. «En globos no, de fuego —dice Góngora—, / en oblicuos sí engaños» (*Sol.* 2, vv. 911-912). No el sí; el círculo no, verdades redondas, no: engaños oblicuos, enunciados transversales entre el aparecer de la verdad y el recato de la mentira. «En lo vivo mismo del caos, toma forma una especie de orden» (Eco, 2016: 114).

¿Qué es lo extraño de Góngora? Sintetizando mucho, yo diría que es la anti-perístasis —repugnancia que apasiona—, descuidadamente artificiosa y lingüísticamente incierta, de un decir apofático («decir no») que al indicar se indica. Cuando dice «modo», dice también «mi» modo, «con estilo diferente»; y cuando dice «ramas inconstantes», lo dice de manera inconstante: «ramas inconstantes nidos». Ni A ni lo contrario de A nunca; «todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo» (OC, I, 353, vv. 107-108). Ni sorda ni bella, sino «sorda tanto como bella» (OC, I, 280, v. 18). Ni bárbaro ni sonoro, sino «aunque bárbaros, sonoros» (*Sol.* 1, v. 751). Ni armado ni desnudo, sino «armados, pero desnudos» (OC, I, 28,

⁹⁰ «La Magdalena, Señor, está a tus pies. Tú la atraes en el momento que la rehúsas» (D'Ors, 1964: 29). Con razón lo llama «un algoritmo del Barroco» (29).

⁹¹ «Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta» (*Sol.* 2, vv. 79-80).

⁹² «El arte transforma la variabilidad caótica en variedad caoidea» (Deleuze, 1994: 206); «el arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible, o del que extrae una sensación caoidea como variedad» (207). El arte no niega el caos, pero tampoco se rinde a él: lo regula, lo encuadra en un marco, extrayendo de él sensaciones caoideas o variaciones caótico-musicales.

⁹³ «Pensando [Joyce] todavía como un medieval cristiano, disuelve el cosmos ordenado en la forma polivalente del *chaosmos*» (Eco, 2016: 29); «una disposición *asintáctica* que permite al lector sentirse envuelto por una red de sugerencias semánticas» (105); «esta tensión entre orden y libertad sintáctica» (Eco, 2016: 105), etc.

v. 120). Ni precioso ni pesado, sino «precioso, pero pesado» (OC, I, 82, v. 115). «Al baile, pero no al son» (OC, I, 166, v. 24); «no tenía; / pero tenía» (OC, I, 75, vv. 36-37). *Pero, aunque, tanto como, no del todo*: toda una gramática de la no-verdad, *Un-wahrheit*⁹⁴. Podría ser así, pero también podría ser lo contrario, como las hojas inciertas del álamo. Decir es captar el tremolar del mundo (*Sol.* 2, vv. 868-869; OC, I, 314, vv. 3-4, etc.)⁹⁵. Un texto dialéctico de parte a parte, en guerra perpetua consigo mismo y complementariamente antagónico⁹⁶. «Estoque de dos filos, punzante por sus dos extremos», declara la *subscriptio* del emblema de la Dialéctica (Ripa, *Iconografía*, t. 1, pág. 278)⁹⁷. Armonía heraclíteica de tensiones contrarias: *esto* junto a *aquello* y contra *aquello* sin tregua ni fin⁹⁸.

9. LA «ESTRAÑA HERMOSURA» DEL CASTILLO DE ALBA

Las principales fuentes del episodio del palomar de las *Soledades* serían: 1) la arquitectura de jardines manierista, sobre todo, insisto, la Villa de Lerma y la Casa de Campo; 2) los tratados de columbicultura, en particular, el capítulo «De las palomas y palomares» del *Libro de agricultura* de Herrera; 3) el emblema sobre el *Álamo blanco* de Alciato; 4) la *Égloga segunda* de Garcilaso; y 5) los palomares del Bosco.

Las primeras tres ya las conocemos. El texto de Garcilaso dice:

⁹⁴ «De la esencia de la verdad, en tanto que esencia del desocultamiento, forma parte necesariamente ese rehusar bajo el modo de un doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad [*Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit*]» (Heidegger, 2016: 93).

⁹⁵ «Si firmes no por trémulos reparos. / Penetra, pues, sus inconstantes senos» (*Sol.* 2, vv. 668-869). Si no / senos. «Si trémulo no farol, / túmulo» (OC, I, 314, vv. 3-4). Trémulo / túmulo. Más allá del objeto, la lengua tremula.

⁹⁶ Adorno lo recuerda en relación con *El origen del arte barroco en Roma* de Riegl: «El arte se distingue mediante su mera existencia del gris de la autoconservación burguesa normal: lo no normal es su apriori, su propia norma. Riegl concreta la idea de lo extraordinario en el Barroco mediante la idea de la contradicción, de lo dialéctico» (2008: 353). La norma por antonomasia de lo extrañeza barroca es la repugnancia que apasiona, la dialéctica.

⁹⁷ «Mujer joven que lleva sobre la cabeza un yelmo con dos plumas, una blanca y una negra, y una luna por cimera. Sostendrá con la diestra un estoque de dos filos, punzante por sus dos extremos, agarrándolo entre ambas puntas. La siniestra la tendrá cerrada en un puño, apareciendo además puesta en pie, en actitud que denota su atención y ardimiento» (Ripa, *Iconografía*, «Dialéctica», t. 1, pág. 278). La dialéctica consiste en una verdad de doble filo, blanca por el verso y negra por el reverso, punzante por ambos extremos.

⁹⁸ «No entienden cómo es que, difiriendo consigo, se aviene consigo mismo a ponerse de acuerdo: ajuste de contravuelta [*palíntropos harmonie*], tal como de un arco y de una lira» (Calvo Sotelo, 1999, 127, fragmento 42). Otros filólogos prefieren la lectura *palíntonos harmonie* o «ajuste de contratensión».

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa.
[...]

Levántase al fin della una ladera,
con proporción graciosa en el altura,
que sojuzga la vega y la ribera;
allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura,
no tanto por la fábrica estimadas,
aunque 'straña labor allí se vea,
cuanto por sus señores ensalzadas.

(Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Égloga 2, vv. 1041-1055)

Describe la extraña belleza de las torres del Castillo de Alba en la vega de Alba de Tormes, en la provincia de Salamanca⁹⁹. La imitación de Góngora se centra en tres palabras: *fábrica*, *torre* y el adjetivo *estraña*, repetido dos veces: *estraña hermosura* y *estraña labor*. En otro episodio vecino copia también el sintagma *sojuzgar la ribera*. Veamos rápidamente cómo lo hace.

1. Torres «por la *fábrica* estimadas». A Góngora no le basta y describe el proceso entero de la fabricación, desde el dibujo preparatorio hasta los detalles de estilo: *primero* el diseño, *después* la fábrica y *por último* el modo, en ese orden. En otras palabras, Góngora fabrica el propio fabricar. La fábrica no surge de repente, como ocurre en la égloga de Garcilaso, sino que tiene un antes y un después¹⁰⁰, como el arroyo de la *Soledad primera*: «el *ya* [“antes”] sañudo arroyo, *ahora* manso» (v. 343); o el roble de la *Soledad segunda*: «el verde roble, que es barquillo *ahora*» (v. 38). Francis Bacon lo llama «Némesis o las vicisitudes de las cosas»: «Las vicisitudes de las cosas son adecuadamente representadas a través del océano, debido a su perpetuo flujo y reflujo» (*Sabiduría de los Antiguos*, cap. 22, pág. 78). El objeto es obra del Tiempo; no coincide consigo mismo, sino que antes era una cosa y ahora otra, frecuentemente *opuesta* a la primera: «Césped *ya* [“antes”] blando / jaspe lo hace

⁹⁹ Ponz menciona dos: la Torre Dorada, decorada con frescos de Thomas de Florencia, y la Torre de la Armería, decorada con frescos bélicos de Cristoforo Passini (1783: 289-292). En cambio, Retuerco Velasco, 1992, menciona tres: la Torre del Rey o Torre Blanca, la Torre del Arzobispo y la Torre del Homenaje.

¹⁰⁰ Como advierte Jammes, 1994: «Es constante en Góngora esta tendencia a remontarse en el pasado de las cosas» (380, n. 880).

duro blancas guijas» (*Sol.* 2, vv. 889-890). Antes era blando, pero ahora —Némesis— es duro. «Rebelde Ninfa (humilde ahora caña)» (*Sol.* 2, v. 831). Antes era rebelde, pero ahora —Némesis— es humilde; el Tiempo la ha humillado. No hay «utopía» si por ello se entiende una Arcadia bucólica proyectada fuera del tiempo. La nostalgia de la Edad de Oro se estrella continuamente contra la fuerza de la vicisitud: «Si duran y no son del todo aniquilados, es necesario, *por la fuerza de la vicisitud de las cosas* [*per forza de la vicissitudine delle cose*], que del mal vayan al bien, del bien al mal, de lo más bajo a lo más alto, de lo más alto a lo más bajo, de las oscuridades al esplendor, del esplendor a las oscuridades» (Bruno, *De los heroicos furores*, parte segunda, primer diálogo, pág. 371).

2. ¿«Hermosas torres, levantadas al cielo»? «Torres» sí, pero no la Torre Dorada y la Torre de la Armería del palacio del Gran Duque, sino una torre palomar cualquiera (aunque extraordinaria). De lo más alto (la arquitectura militar) caemos a lo más bajo (la arquitectura rural vernácula). Y tampoco torres «hermosas» y «levantadas al cielo», según una tradición que abarca de Virgilio a Petrarca (Morros, 1995: 190, n.)¹⁰¹. Góngora diría mejor: «Un edificio, *a pesar / de los árboles*, luciente» (*OC*, I, 326, vv. 27-28). O bien: «Aquéllas que los árboles *apenas / dejan ser torres hoy*» (*Sol.* 1, vv. 212-213). *A pesar de y apenas*. El objeto está bloqueado; no es ni dejar de ser, sino que apenas es, luciente a pesar de la oscuridad del ramaje.

3. ¿Será por eso que es «extraño»? Para Góngora sí, pero no para Garcilaso. Garcilaso decía que a pesar del carácter extraordinario de la «labor», el ornato¹⁰², la fábrica no es tan estimada por sí misma cuanto por reflejar la grandeza militar del duque de Alba: «No tanto por la fábrica estimadas, */ aunque 'straña labor allí se vea*, / cuanto por sus señores ensalzadas». La *estraña labor* es casi un paréntesis secundario; la estima de la fábrica descansa en el Duque. Nada parecido en Góngora: «La admiración que *al arte* se le debe / áncora del batel fue» (*Sol.* 2, vv. 706-707). El arte se basta por sí mismo; torres estimadas por su «estraña labor» y punto. Y además, «extraño *todo*», no solo la labor; «extraño todo: / el designio, la fábrica y el modo»

¹⁰¹ «La referencia a la altura de estas torres se ha querido ver coincidente con las hipérbolas usadas en las descripciones de edificios semejantes, como las que aparecen en Virgilio, *Eneida*, 4, 88-89 (“minaeque / mororum ingentes aequataque machina caelo [que al cielo alzaba las potentes moles]”); y en Petrarca, *Canzoniere*, 137, 10 (“e le torre superbe al ciel nemiche [y las soberbias torres enemigas del cielo]”)) (Morros, 1995: 190, n.).

¹⁰² ¿A qué «labor» se refiere Garcilaso? No es claro. Podría referirse, bien a las labores góticas de la portada del castillo, elogiadas por Ponz, bien a los frescos renacentistas de los pintores italianos Thomas de Florencia y Cristoforo Passini. Para éste último, véase el documentado estudio de Sánchez Jiménez, 2014: 70-87, con fotografías en colores de los frescos.

(*Sol.* 2, vv. 273-274). El epifonema se dirige a Garcilaso y le recuerda que lo único extraño de la torre, antes militar y ahora rústica, no es la labor, que no es más que el remate, sino también el dibujo preparatorio y la fábrica. El *Verfremdungseffekt*, podríamos decir, el efecto de extrañamiento del texto de Garcilaso no deja resquicios.

4. Una torre militar que «sojuzga la vega y la ribera». Que las torres sean *hermosas y se levanten al cielo* sin oposición no le interesa. Pero que *sojuzguen* la ribera, eso sí. Agraviar, tiranizar, oprimir, impedir, interrumpir, negar: toda acción que fomente la guerra, *pólemos*, es acogida sin pestañar. Luego: «Agraviando / en breve espacio mucha primavera / con las mesas» (*Sol.* 2, vv. 338-340). A pesar del bucolismo, el peso de las mesas *agravia* el césped florido. O bien: «Tiraniza los campos útilmente» (*Sol.* 1, v. 201). «Afirma que *tiraniza* y añade, como negando, lo que afirmó: porque es *útilmente*» (Osuna Cabezas, 2009: 134). O bien todavía: «Cuyo número *indigna la ribera*» (*Sol.* 2, v. 722). La turbamulta de cazadores *indigna* las orillas del río. ¿Qué clase de relación guarda el objeto con el espacio que ocupa? Agraviante, tiránica, indignante; una física de la oposición, como el *Novum Organum* de Bacon¹⁰³. En el Tiempo, contra sí; en el Espacio, contra otro.

No imita a Garcilaso: lo garabatea; escribe a un mismo tiempo con él y contra él.

7. LA PINTURA DE PALOMARES

Fuera de los tratados de agronomía, las bellas letras, por decirlo así —poesía, novela y teatro—, no abundan en palomares. El verdadero hogar del palomar es la pintura flamenca y holandesa. Existen ejemplos italianos (el *Paisaje con casa y palomar* de Gherardo Cibo, por ejemplo)¹⁰⁴; y franceses (el *Paisaje con torre palomar*

¹⁰³ Véase, por ejemplo, el movimiento a un tiempo expansivo y contractivo del calor. Dice Bacon, *La gran restauración*: «El calor es un movimiento expansivo [*expansive motion*], pero no uniformemente según el todo, sino según las partículas menores del cuerpo; al mismo tiempo, es un movimiento contenido, repelido y rechazado hacia atrás [*this motion being at the same time restrained, repulsed, and reflected*], de manera que adquiere un movimiento alternante y constante de temblor, agitación, esfuerzo e irritación por la repercusión. De ahí ese furor del fuego y del calor» (lib. 2, aforismo 20, pág. 238). Salvando las distancias, es el mismo movimiento expansivo-contenido del torrente de la segunda Soledad: «Retrógrado cedió en igual lucha» (*Sol.* 2, v. 20); «resiste obedeciendo y tierra pierde» (*Sol.* 2, v. 26). La lengua de Góngora procede de la misma manera: hacia delante y hacia atrás, como el Cangrejo de Ripa, mencionado en la nota 78. Véase igualmente el poder de *inhibición* de Nietzsche, nota 26.

¹⁰⁴ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372104> (Consulta: 13 de noviembre de 2010).

de Jacques Callot), pero son raros¹⁰⁵. El género —una rama de la pintura de temas campesinos, como la *kermesse* de la *Soledad primera*— surgió y se desarrolló en los Países Bajos, donde los ejemplos se cuentan por docenas. Hablando con rigor, el *modo* del palomar de las *Soledades* es tardogótico: estilo flamenco.

En términos generales, el género de la pintura de palomares se divide en dos etapas, una religiosa y otra secular, aunque el carácter híbrido —mitad granja, mitad sermón protestante— nunca desapareció del todo.

La etapa religiosa ocupa la primera mitad del siglo XVI y en ella los palomares tienen un significado alegórico, identificado con el burdel y los pecados de la carne. La frase *duiven op zolder houden*, «mantener las palomas en el ático», significa en holandés «regentar un burdel clandestino»¹⁰⁶. La razón es que «la paloma [...] es ave lujuriosa, por cuyo estiércol es figurada la inmundicia de la sensualidad» (Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, cap. 23, fol. 76r.)¹⁰⁷. El emblema de Jost Amman que reproduzco —*La ceguera de los amantes*— le presta cuerpo a la idea (fig. 10): «Vidit ut ipsa Venus iuuenes per inane volantes, / symbola stultitiae ferre sonora sua [Vio que jóvenes volando por el aire, como la propia Venus, / llevan sus símbolos sonoros de necedad]».

¹⁰⁵ Imagen disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51177.html> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹⁰⁶ «*Duiven op zolder houden*. Tenir bordel sourd, en secret, en cachette; faire secrètement le métier de maquereau» (*Grand dictionnaire hollandois et françois*, s. v. *duiven*).

¹⁰⁷ Se trata de una pálida imitación de la *Ornitología* de Aldrovandi.



Fig. 10. Jost Amman, *La ceguera de los amantes*, en Philippe Lonicer, *Insignia sacrae caesareae maiestatis*, Frankfurt am Main, Georgium Corvinum, 1579, s. pág.

Góngora admite la lujuria, pero no el estiércol. «La ave lasciva de la cipria diosa» (*Sol.* 2, v. 271), dirá en la descripción del palomar de las *Soledades*; «el ave lasciva de Venus, la diosa nacida en Chipre». No es el escritor pagano que imagina Jammes

(1987: 211)¹⁰⁸, pero tampoco un mojigato: los pocos documentos que se conocen pintan a un cura de provincia intrigante y parrandero que se aburría en la misa y que «anda de día y de noche en cosas ligeras, trata representantes de comedias y escribe coplas profanas» (Artigas, 1925: 62)¹⁰⁹.

Los dos mayores representantes del género en la primera etapa de su evolución son Patinir y El Bosco, cuyas primeras tablas ingresaron en El Escorial en 1566 y 1574, respectivamente. La iconografía de ambos es muy parecida: el palomar, que a veces es arbóreo, el burdel, la «jarra» alusiva a los genitales femeninos, la camisa blanca tendida al sol (la Impureza), la enseña con un cisne (la Lujuria) y, escondido en algún rincón de la tabla donde apenas pueda verse, el cagón o el *kakker*, símbolo procaz de la humanidad Caída¹¹⁰. Algunos de los cuadros del Bosco representan también una nave con su árbol mastelero, alusiva, me imagino, a la Nave de los necios.

Las tablas del Bosco donde aparecen palomares son las siguientes. He acompañado el título de cada obra de una breve descripción que explica algunos elementos de la iconografía:

1. *El Tríptico de la Adoración de los Magos* (h. 1494, Madrid, Museo Nacional del Prado). «En el paisaje del fondo, tras la cabaña, el Bosco representó a la izquierda una casa cuya enseña, un cisne, *así como el palomar en lo alto*, identifican como un burdel» (Silva Maroto, 2016a: 201).

2. *El vendedor ambulante* (h. 1505-1516, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen). «La jaula con una urraca, la jarra clavada en un palo *en lo alto del cablete del tejado*, el palomar y la muestra de un cisne constituyen, por separado, indicios de que se trata de un burdel» (Lammertse, 2016b: 294).

3. *San Cristóbal con el Niño Jesús auestas* (fig. 11). «Encima de la choza el Bosco pintó un palomar [*dovecote*] y más arriba todavía, una rara criatura que trepa desnuda hacia una colmena. Esta enigmática construcción [*enigmatic construction*], típica del Bosco, se supone que representa la casa de árbol [*tree-cabin*] de san

¹⁰⁸ «Su pensamiento [de Góngora] es naturalmente pagano, su poesía se ajusta espontáneamente a los moldes del paganismo; y cuando adopta un ropaje cristiano (conservando, por otra parte, todo el ornamento pagano), es como por obligación y para adaptarse al personaje o a las circunstancias».

¹⁰⁹ Sobre la vida eclesiástica de Góngora, véanse Díaz Rodríguez, 2013; y, sobre todo, Paz, 2014.

¹¹⁰ «Soleva [Patinir] dipingere, in tutti suoi paesaggi, un ometto intento a fare i propri bisogni e, per tale motivo, vene soprannominato l'Evacuatore [*kakker*]» (Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi*, pág. 163).

Cristóbal» (Bruyn, 2005: 32)¹¹¹. Aunque Lammertse reconoce que «el árbol está lleno de todo tipo de detalles curiosos», no cree que ésta vez represente un burdel (2016a: 270). En cambio, advierte un detalle que es fácil pasar por alto: «El barco hundido del que solo vemos, en la parte inferior izquierda, *la punta del mástil sobresaliendo del agua*» (Lammertse, 2016a: 270).



Fig. 11. El Bosco, *San Cristóbal con el Niño a cuestras* (h. 1490-1500, Museum Boijmans van Beuningen). Óleo sobre tabla, 112,7 x 71,8 cm.

¹¹¹ «Above the shed Bosch painted a dovecot and still higher a weird, naked creature is climbing towards a beehive. This enigmatic, typically Boschian construction is apparently intended to represent the tree-cabin of St. Christopher» (Bruyn, 2005: 32). Traducción del autor.

4. *Las tentaciones de san Antonio Abad* (fig. 12). «A la derecha, en el espacio que deja libre su figura, en un plano más retrasado, surge del agua una cabaña rematada por una cabeza de vieja, con un palomar por sombrero. Tanto el palomar sobre la cabaña, como la joven desnuda a su puerta y la enseña con el cisne —propia de un prostíbulo— aluden a los pecados de la carne y evocan las tentaciones a las que fue sometido san Antonio que, en esta ocasión les da la espalda» (Silva Maroto, 2016b: 258). Y añade todavía: «A la derecha, junto a la orilla, está anclado un barco con una mujer a bordo» (Silva Maroto, 2016b: 258).



Fig. 12. Taller de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (h. 1510-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado). Óleo sobre tabla, 70 x 115 cm.

De Patinir ha sobrevivido solamente: 5) el *Paisaje con el descanso en la huida a Egipto* (ca. 1518-1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) («mucho más significativa es la granja, separada del pueblo, a la que el palomar del techo identifica como un burdel») (Silva Maroto, 2007: 188); aunque 6) el *Paisaje con las tentaciones de san Antonio Abad* (ca. 1520-1524, Madrid, Museo Nacional del Prado); y 7) el *Paisaje con san Cristóbal* (fig. 13) también presentan una casa del árbol claramente inspirada en el palomar de *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras del Bosco* (fig. 12).



Fig. 13. Joachim Patinir, *Paisaje con san Cristóbal*
(h. 1520-1524, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre tabla, 127 x 172 cm.

El comentario de García-Frías habla por sí solo: «También está tomada del Bosco la *cabaña fantástica construida en lo alto del ramaje del árbol*, a la que solo se puede acceder por una escalera» (2007: 271).

Sin entrar todavía en detalles, subrayo dos elementos iconográficos que llaman la atención: el palomar fantástico, con forma de sombrero, construido en lo alto de un árbol y, haciéndole *pendant*, la presencia cercana de un barco con su árbol mastelero.

De las siete obras mencionadas, cinco se guardaban en El Escorial, donde las vio media Corte. Efectivamente, las referencias a la pintura del Bosco en el Siglo de Oro llueven, y no hay una que no subraye la extrañeza del artista: «extrañas efigies de cosas» (Guevara)¹¹²; «primores y extrañezas» (Sigüenza)¹¹³; «ingeniosos caprichos» (Pacheco)¹¹⁴; «raro capricho y fecundo ingenio» (Jusepe Martínez)¹¹⁵;

¹¹² Vázquez Dueñas, 2016: 133.

¹¹³ Vázquez Dueñas, 2016: 141.

¹¹⁴ Vázquez Dueñas, 2016: 74.

¹¹⁵ Vázquez Dueñas, 2016: 74.

«extrañas posturas» (Quevedo)¹¹⁶; «transformaciones / tan extrañas» (Moreto)¹¹⁷... Salas Barbadillo se refiere a las *Tentaciones de san Antonio Abad* en específico más de una vez (Coppola, 2020: 214). Tan popular llegó a ser el pintor, que las extrañas figuras que pueblan sus tablas se convirtieron en figuras de carnaval. Lo cuenta el cronista de las fiestas celebradas en la Villa de Lerma en octubre de 1617, fiestas a las que Góngora asistió como parte del séquito del cardenal Sandoval y Rojas: «Las valientes, incisivas monstruosidades fantaseadas de Gerónimo Bosco llegaron esta noche a tener aliento vital y movimiento numeroso, excediendo con práctica de espíritu vivífico las ideas de que él solo alcanzó especulación manifiesta en lienzos y pinceles mudos» (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 59v.)¹¹⁸. El título de las «máscaras» («desfile carnavalesco») habla por sí solo: «Máscara de los sueños y fantasmas de la noche» (Herrera, *Traslación*, 50v.-54r.), «máscara del Arca de Noé y otras de unos monstruos» (Herrera, *Traslación*, fols. 54r.-56r.), «máscara de la batalla entre pigmeos y grullas» (Herrera, *Traslación*, fols. 58r.-59r.), todo ello mezclado con una «mojiganga de una comedia ridícula y bailes aldeanos» (Herrera, *Traslación*, fols. 56r.-58r.) y la «máscara de la expulsión de los moriscos» (Herrera, *Traslación*, fols. 46v.-50r.). (Tómese nota: La expulsión de los moriscos a la misma altura que una comedia ridícula o un desfile de monstruos: sueños y *Tentaciones* de la Historia.)

No se olvide tampoco que uno de los primeros comentaristas del Bosco en toda Europa fue Ambrosio de Morales, cordobés como Góngora y amigo personal suyo, tal y como consta en su declaración sobre el linaje del poeta: «Dijo el declarante [Ambrosio de Morales] que conocía al dicho don Luis de Góngora y Argote», a quien «vio criar y alimentar en su casa» (Redel, 1909: 501). En 1585 (un año antes de testificar en favor de Góngora) publicó su traducción de la *Tabla de Cebes*. El texto empieza: «Una pintura extraña que contenía muy nuevas y nunca vista ficciones» (Morales, *Tabla de Cebes*, fol. 254r.)¹¹⁹. En la misma obra adjuntó una descripción del *Carro de Heno* del Bosco que empieza: «Tiene esta tabla el rey nuestro señor [Felipe II], y fue el que la inventó y pintó Gerónimo Bosco, pintor ingeniosísimo en Flandes. Servirá ponerla aquí para quien no la ha visto, la goce en alguna manera en leerla» (Morales, «Argumento y breve declaración», fols. 281rv.).

¹¹⁶ Vázquez Dueñas, 2016: 90.

¹¹⁷ Vázquez Dueñas, 2016: 81.

¹¹⁸ La cita no figura en el estudio de Vázquez Dueñas, 2016.

¹¹⁹ El original dice: «Una extraña pintura con curiosas escenas que no éramos capaces de interpretar» (Ortiz García, 1995: 23).

Y a continuación se lanza en una parrafada en la que no perdona detalle: la primera écfrasis exhaustiva del Bosco jamás realizada.

Por último, tres de los contemporáneos de Góngora comparan sus agudezas e indecias con las del Bosco: el príncipe de Esquilache, que lo llama «sumiller del Bosco» (Vázquez Dueñas, 2016: 79)¹²⁰; Lope: «Versos de Jerónimo Bosco» (es decir, «versos dignos de Jerónimo Bosco») (Vázquez Dueñas, 2016: 84)¹²¹; y Quevedo: «Escribes moharraches [“mamarrachadas”], / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas» (Vázquez Dueñas, 2016: 84)¹²².

Que Góngora conocía la pintura flamenca está más allá de toda duda, ya que un año después de que apareciera la monografía de Ambrosio de Morales, él mismo describe un paisaje flamenco, poblado de álamos blancos de hojas temblorosas, para más señas, en el temprano romance «A la ciudad de Granada, estando en ella», del año 1586:

Y a ver los cármenes frescos
que al darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandes
(do el céfiro al blanco chopo
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería,
y las de esmeralda al sauce).
(OC, I, 62, vv. 165-172)

La pregunta es si conocía específicamente la pintura del Bosco y de Patinir. No existe prueba documental de ello, pero los datos que acabo de mencionar avalan la hipótesis. ¿No conocía al Bosco el Bosco de los poetas? ¿Lo conocía media corte

¹²⁰ Texto original en Borja, *Obras en verso*: «Yace aquí un andaluz, poeta toscano, / toscano vuelvo a decir, que no toscano, / que escribió más espeso en castellano, / que fue en las barbas sumiller del Bosco [“que en su oscuridad parecía sirviente del Bosco”]» (soneto 137, vv. 1-4). Nótese cómo lo llama: «Poeta toscano», como los nidales deliberadamente toscos del palomar de las *Soledades*: «Tosco le ha encordonado, pero bello». ¿Acaso no sabía Góngora que era toscano? No sólo lo sabía, sino que se ufana de ello.

¹²¹ Texto en Vega Carpio, *Obras poéticas*: «Dos docenas de versos de Jerónimo Bosco [“versos dignos de Jerónimo Bosco”], si bien pintor excelentísimo y inimitable, que se pueden llamar ‘salios’, de quien dice Antonio: *Saliorum carmina vix suis sacerdotibus intellecta* [“los cantos de los salios apenas eran entendidos por los propios sacerdotes”], han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua» (p. 1173). El remedio de la poesía española de los últimos tiempos son los versos de Góngora, versos tan oscuros como los cuadros del Bosco (así y todo, un pintor excelente) o como los salios, los himnos órficos griegos.

¹²² Texto en Quevedo, *Poesía original*, núm. 841, vv. 41-43.

pero Góngora no? En todas las veces que Ambrosio de Morales estuvo en su casa, ¿nunca le mencionó al «ingeniosísimo» pintor cuya obra él mismo fue uno de los primeros en divulgar? ¿Paseaba por los jardines de la Casa del Pardo pero nunca se acercó a ver las ocho tablas del Bosco, o atribuidas al Bosco, que se guardaban en el palacio?¹²³ ¿Le dedicó un soneto a El Escorial (*OC*, I, 76) pero no se molestó en darle un vistazo a una de las pinacotecas más celebres del mundo cristiano? ¿Asistió a las fiestas que organizó el duque de Lerma en su villa pero no sabía a qué se referían las máscaras con figuras del Bosco? ¿A qué pintor alude la metáfora «tablas [“pinturas en tabla”] serán de cosas tan extrañas» que figura en el soneto «Del marqués de Santa Cruz» (*OC*, I, 66, v. 11)? No digo que el soneto trate sobre el Bosco; pregunto ¿en quién piensa?

La pintura secular de granjas, que ya no religiosa, o no sólo religiosa, se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XVI y se conocía en holandés como *boerenhuyskens* o *dorpshuysboecken*, «chozas de campesinos» o «librillos de granjas» (Gibson, 2000: 20; Onuf, 2017: 14-20)¹²⁴. El padre del género fue Hieronymus Cock en sus llamados *Pequeños paisajes*, reeditados cuatro veces entre 1559 y 1601 (Gibson, 2000: 1-26; Onuf, 2017: 1-9 y *passim*). La portada de la primera edición anunciaba la novedad: «*Multifariarum casularum ruriumque lineamenta curiose ad vivum expressa* [dibujos de muchos lugares y cabañas rústicas, imitados del natural]» (Gibson, 2000: 2 y 180, n. 5; Onuf, 2017: 20). En la biblioteca del Escorial se guarda un ejemplar completo de la edición de 1561 (la segunda), adquirido por

¹²³ Cito nada más la temprana descripción de Argote de Molina en el *Discurso sobre El libro de la montería*, libro bien conocido de Góngora y fuente directa de las *Soledades*: «De mano de Hierónimo Bosco, pintor de Flandes famoso por los disparates de su pintura, se ven ocho tablas, la una de ellas de un extraño muchacho que nació en Alemania [...] Las otras tablas son tentaciones de sant Antón» (cap. 47, fols. 20v.-21r.). La Casa del Pardo aparece en cuatro de las composiciones de Góngora, a saber, los romances que empiezan «Musas, si la pluma mía»: «Las calles de Madrid / arrabales son del Pardo» (*OC*, I, 166, vv. 9-10); y «Absolvamos el sufrir»: «Jardín gallardo / con dos balcones al Pardo» (*OC*, I, 413, vv. 42-43); y los sonetos titulados «Del rey y reina nuestros señores, en el Pardo, antes de reinar» (*OC*, I, 334); y «De un jabalí que mató en el Pardo el rey nuestro señor» (*OC*, I, 357). Dudo que habiendo estado en el Pardo, no conociera ninguno de los cuadros que se albergaban en el palacio.

¹²⁴ Que yo sepa, no existe un estudio dedicado exclusivamente a la pintura de palomares flamenco, hecho sorprendente si se tiene en cuenta la cantidad de cuadros y dibujos que existen sobre el tema. Sobre los *boerenhuyskens*, la pintura de chozas campesinas, en general, véanse Gibson 2000; y Onuf, 2017. A pesar del título — *Rural Buildings in Netherlandish Painting ca. 1420-1570* — la tesis doctoral inédita de Hutton, 1992, apenas menciona los palomares.

Arias Montano en alguno de sus viajes a Flandes (Hánsel, 1999: 183)¹²⁵. A los *Pequeños paisajes* de Cock les siguieron los *Plaisante Plaetsen* (*Lugares agradables* [1611-1612]) de Claes Jansz Visscher, y a éstos los paisajes aldeanos Jan van de Velde (1615 y 1616) y Esaias van de Velde (1616) (Gibson, 2000: 27-49; Onuf, 2017: 139-169) ¿Las fechas? 1559-1616.

La popularidad del género se debió al regodeo en «la pobreza del ser ahí» propia del protestantismo holandés (Hegel, 1991: 438), es decir, «la satisfacción con el presente de la vida incluso en lo más habitual y nimio» (Hegel, 1991: 438). También tendría que ver la «colonización de la campiña» por parte de una aristocracia cada vez más nostálgica de la Naturaleza perdida (Baetens, 1985: 174) que ella misma había desacralizado, fenómeno sociológico que se repitió en otros países europeos como Inglaterra, que asistió al nacimiento del género del *country house poem* (Williams, 2011; Dasgupta, 2011; Boyd McBride, 2001), y en la propia España, donde tampoco faltan las casas de recreo y los poemas sobre casas de recreo (Pedraza Jiménez, 1998; Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, 2018: 156-166). Góngora mismo tiene algunos (Matas Caballero, 2014; Cirnigliaro, 2014), si bien su propia Huerta de don Marcos «no era el jardín de trazado versallesco, la naturaleza domesticada que algunos han soñado, sino un terraplén inhóspito de pronunciada pendiente donde aun hoy morar es penoso» (Paz, 2012: 192)¹²⁶. La utopía de las *Soledades* volvía a estrellarse contra la prosa hegeliana de la realidad.

Comoquiera, el mercado artístico de Amberes pronto se inundó de cuadros, grabados y dibujos de granjas con palomares *naer d'leven*, «imitados del natural» (Silver, 2006), como el *Paisaje con palomar* de Boetius Adams Bolswert (fig. 14); *Dos palomares sobre pilotes* de Cornelis Saftleven (fig. 15); y *El palomar* de Jan Steen (fig. 16), donde todavía quedan rastros de la alegoría moral (la «jarra», el burdel, la prostituta sentada en las faldas de un viejo verde que le dobla la edad), pero ya muy

¹²⁵ Según la autora, «la colección [de Felipe II] tiene dos puntos fuertes: la gráfica italiana y la flamenca», y entre las obras flamencas menciona «187 grabados de Hieronymus Cock» (Hánsel, 1999: 183). La propia Hánsel cree que «todas estas láminas fueron adquiridas por Arias [Montano] mismo, porque las relaciones personales entre él y estos artistas [los grabadores flamencos] se establecieron muy pronto» (1999: 183). Onuf precisa que los grabados «are pasted into an album entitled *Paysages and Villages* that included over 200 prints» (2017: 60). Se refiere al Album 28-III-6, compuesto, en efecto, de *Paysages y villages* [sic], entre ellos, la edición de 1561 de Cock, subtitulada *Praediorum villarum et rusticarum*. Ver al respecto McDonald, 1998: 34.

¹²⁶ Según Gálvez Villatoro, la huerta contaba con «árboles e olivares e viña con la [sic] casas e torre que son en ella, e con la viga e piedra que es en las dichas casas para moler aceite» (1951: 268). «Torre» en algunas provincias significaba «la casa de campo o granja con huertas» (*Autoridades*, s. v. *torre*). No creo que tuviera palomar porque habría figurado en la carta-testamento.

secularizados. Quien no conociera la pintura del Bosco y de Patinir —pero todos la conocían— pensaría que se trata de un cuadro de género y no de una alegoría de la Lujuria al pie de un palomar.



Fig. 14. Boetius Adams Bolswert, después de Abraham Bloemaert, *Paisaje con palomar* (Cambridge, MA, Harvard Art Museums). Estampa, 15.2 x 24 cm.



Fig. 15. Cornelis Saftleven, *Dos palomares sobre pilotes* (1617-1681, Amsterdam, Rijksmuseum). Dibujo, 19.1 x 25.8 cm.



Fig. 16. Jan Steen, *El palomar* (a. de 1654, París, Frits Lugt Collection). Óleo sobre lienzo, 36,8 x 47,5 cm.

Palomares arbóreos también se encuentran por montones, entre otros, *El palomar* de Charles Cornelisz de Hooch (fig. 17); y el *Paisajes con palomar y ovejas descansando* (activo 1639-1670, Colección particular) de Willem Buytewech II¹²⁷. Abraham Bloemaert («Ablomar» en la España del Seicientos) tiene tres, que yo conozca: *La Parábola del trigo y la cizaña* (fig. 18); *La expulsión de Hagar e Ismael* (1638, Londres, Sphinx Fine Art)¹²⁸; y *Tobías con el Ángel en un paisaje con palomar* (1610-1620, Utrecht, Centraal Museum)¹²⁹.



Fig. 17. Charles Cornelisz de Hooch, *El palomar*
(h. 1625, Utrecht, Centraal Museum Utrecht). Óleo sobre lienzo, 27,5 x 31,8 cm.

¹²⁷ Imagen disponible en <https://rkd.nl/explore/images/200003> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹²⁸ Imagen disponible en <https://www.sphinxfineart.com/inventory-detail-page/832057/0/the-expulsion-of-hagar-and-ishmael> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹²⁹ Imagen disponible en <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/21031-landschap-met-tobias-en-de-engel-abraham-bloemaert> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).



Fig. 18. Abraham Bloemaert, *La Parábola del trigo y la cizaña* (1624, Baltimore, Walters Art Museum). Óleo sobre lienzo, 100 x 103 cm.

Pero hay muchos más: el *Palomar con almiar* (1622, Amsterdam, Rijksmuseum), de Esaias van de Velde¹³⁰; *Gitanos en un venta con palomar* de Gerrit Adriaensz de Heer (fig. 19) —gitanos apelonados como animales, venta y palomar-burdel, todo a la vez—; *Paisaje con palomar grande y granja* (activo 1613-1664), de Jan Micker¹³¹; *Granja con palomar* (1655, Museum Boijmans van Beuningen), de Emanuel Murant¹³²; *Vista de una alquería con un palomar grande* (Harvard Art Museums), de Claes Jansz Visscher¹³³; *El palomar* (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), de Roelof van Vries...¹³⁴ Todo el que pudiera tenía su

¹³⁰ Imagen disponible en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.61083> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³¹ Imagen disponible en <https://rkd.nl/explore/images/196181> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³² Imagen disponible en <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2418/farmyard-with-a-dove-cote> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³³ Imagen disponible en <https://hvd.art/o/237554> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³⁴ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437922?> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

boerenhuysken con palomar, los aristócratas para reírse de la simpleza de los campesinos (la barraca destartalada, la ventera atrevida, el vejete libidinoso, los gitanos salvajes...), y los burgueses para sentirse aristócratas.



Fig. 19. Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una venta con palomar* (h. 1616-1652, Amsterdam, Rijksmuseum). Estampa, 45,5 x 43,7 cm.

¿Se conocía el género en la España de la época? El comercio entre Amberes y Madrid era muy intenso y Felipe II tenía una particular debilidad por la arquitectura, la pintura y la jardinería flamencas¹³⁵. Algún cuadro habrá entrado, ya que en el inventario de la Casa del Pardo figura un «lienzo de cazadores en que están tres hombres a caballo y el uno con un pájaro en la mano [o sea, un cetrero con un halcón en la mano], y en él está pintado una casa de tablas cubiertas de paja con un palomar en que están tres palomas» (Azcárate Ristori, 1992: 786, asiento 31). Gaspar de Haro y Guzmán también tenía uno: «Un país [paisaje] nevado pintado en tabla y en ella una casa de paja con unos árboles [...] de Flandes»¹³⁶; y el conde de Peñaranda otro: «Dos países iguales, el uno con [un palomar] grande en medio y al pie un hombre con un perro al lado; en el otro, diversos cazadores a pie y a caballo con lanzas y perros»¹³⁷. El hecho es fácil de entender. La Casa del Pardo era el coto de caza de los reyes. Aunque al parecer no tenía palomar —¿«cosa ordinaria»?—, sí contaba con dos pajareras con «gran cantidad de diversos pajarillos» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 206v.)¹³⁸. Nada más lógico que entre los cientos de cuadros que adornaban el palacio hubiese alguno que retratara un palomar flamenco¹³⁹.

8. LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO ABAD DEL TALLER DEL BOSCO

¹³⁵ La mayoría de los jardineros que trabajaban bajo las órdenes de Felipe II eran extranjeros, como Juan Holbecq (flamenco), Héctor Henneon, Juan Bordiau, Daniel van Honele y su hermano, Joos van Honele (belgas), Guillermo Coluens (flamenco), Estienne y Mathurin Rouet (franceses), Juan Lengle, Juan Rebondí y otros. Ver al respecto González de Amezúa, 1951: xxii-xxiii.

¹³⁶ Véase el Getty Provenance Index, Archival Inventory E-81, pág. 8, asiento 0023. [Disponible en <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

¹³⁷ Véase el Getty Provenance Index, Archival Inventory E-716, asiento 0164a. [Disponible en <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).] El asiento dice: «Dos países [paisajes] iguales, el uno con una paloma [sic] grande en medio y al pie un hombre con un perro al lado; en el otro, diversos cazadores a pie y a caballo con lanzas y perros». Se trata de una errata del tasador. No puede ser una «paloma grande» porque entonces no se explica que el hombre pueda sentarse «al pie» de ella. El cuadro representa claramente un *boerenhuysken* flamenco con un palomar grande en el medio, como el *Paisaje con palomar grande y granja* de Jan Micker y la *Vista de una alquería con un palomar grande* de Claes Jansz Visscher. El conde de Peñaranda poseía decenas de cuadros flamencos de tema campesino.

¹³⁸ Argote de Molina también menciona las pajareras: «Entrase en la casa por dos puentes de piedra que se causan de la cava, y debajo dellas están dos aposentos con sutiles redes de arambre [“alambre”] defendidos, donde gran número de pajaricos, con dulce y concertada armonía, hacen aquel lugar más agradable» (*Discurso sobre El libro de la montería*, cap. 47, fol. 20v.).

¹³⁹ Sobre el tema puede verse Armenini, «De las pinturas que se hacen para los jardines y las casas de villa», en *De los verdaderos preceptos de la pintura*, lib. 3, cap. 13, págs. 251-254.

De todos modos, no creo que ninguna de estas obras influyera directamente en las *Soledades*. No dudo que Góngora haya visto alguna que otra —era un género corriente en las casas de campo—, pero no me parece que hayan dejado una huella concreta en el poema por una razón obvia: no pintan palomares fantásticos, sino *boerenhuyskens* perfectamente ordinarios: chozas de campesinos tomadas del natural, con o sin palomar.

¿Qué cuadro sí recuerda las *Soledades*? El más extraño del más extraño de los pintores: las *Tentaciones de san Antonio Abad* (fig. 12) del Bosco, que hoy sabemos es obra de taller.

La obra entró en El Escorial en el último cuarto del siglo XVI, aunque se desconoce la fecha exacta. Según Vega Loeches (2016: 747, n. 1917; y 776, n. 1865)¹⁴⁰, hasta el año 1657 se guardaba en la celda baja del prior (junto con el *Paisaje con san Jerónimo* de Patinir, nada menos), donde en 1605 el padre Sigüenza lo describe de la siguiente manera:

De una parte, se ve a aquel santo príncipe de los eremitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma; de otra, las infinitas fantasías y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pía y aquel amor firme. (Sigüenza, *Fundación del Monasterio*, segunda parte, discurso 17, págs. 388-389)

En 1667 aparece en la sobrepuerta de la Portería («un original de Gerónimo Bosco, la *Historia de san Antonio*, a quien el demonio pone varias tentaciones, que hay mucho que ver») (Vega Loeches, 2016: 726, n. 1865), donde se conservó al menos hasta finales del siglo XVIII:

Un pasaje de la *Historia de san Antonio Abad*, a quien el demonio pone varias tentaciones. Signifícalo el autor, que es Jerónimo Bosco, introduciendo diferentes extrañas figuras, las que no inmutan la serenidad del semblante contemplativo del Santo. Fue el Bosco de excelentísimo capricho en la invención de estas extrañezas, como veremos en otras muchas tablas de su mano. (Vega Loeches, 2016: 726, n. 1865)

¹⁴⁰ El autor discrepa de la opinión de Bassegoda, 2002, que cree que Sigüenza se refiere a otra de las *Tentaciones* de El Bosco. Por mi parte, suscribo la tesis de Vega Loeches.

Salvo la fugaz alusión de Quevedo («sueño de Bosco con tocas») (Vázquez Dueñas, 2016: 90)¹⁴¹, no se conocen otras descripciones literarias de la época. La actual descripción técnica de Garrido y Van Schoute reza:

El santo, vestido con el hábito de la orden de san Antonio, está representado de medio cuerpo apoyado sobre un montículo, con las manos juntas y la mirada perdida. Porta los símbolos de su orden; la tau sobre la esclavina y la campana colgando de la correa que ciñe su cintura. Frente a él, *en el lado derecho de la escena, se encuentra una extraña choza sobre el agua, en la que bajo el tejado se manifiesta una cabeza de mujer tocada de edad madura. La construcción está rematada por un palomar.* Una bandera, colocada en el lateral derecho de la construcción con la representación de un cisne, atrae la mirada de la anciana. En el hueco de la puerta, con el agua hasta las rodillas, una mujer desnuda hace un gesto posiblemente de invitación. Detrás del santo, en el lateral izquierdo, se percibe una ermita con el campanario de una capilla; en las proximidades, una serie de seres monstruosos escapan de un incendio saltando por los aires. Otros pequeños detalles iconográficos completan la escena. (Garrido y Van Schoute, 2001: 69)

Inmediatamente, llama la atención el uso del adjetivo «extraño», casi un epíteto del Bosco: «Una *extraña* choza sobre el agua». En efecto, la extrañeza de la obra descansa, no en los habituales *grillos* (figurillas monstruosas) del pintor¹⁴², sino en la *fábrica* y el *modo* del burdel: una choza «sobre el agua», como un barco, con un palomar en el techo. Insisto en esto porque no es un rasgo común del Bosco: lo extraño del cuadro no son las «extrañas figuras», los grillos, sino la choza flotante, el burdel-palomar. La «tentación» del santo —su Visión— cobra la forma de una *fábrica* extraña.

Le sigue la toca que recuerda Quevedo: «Una cabeza de mujer *tocada*». El propio palomar es una especie de sombrero: «Surge del agua una cabaña rematada por una cabeza de vieja, *con un palomar por sombrero*». El palomar de las *Soledades* no tiene forma de «toca» («el velo *de la cabeza* de la mujer»)¹⁴³; o de «sombrero»

¹⁴¹ Alude al romance «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio»: «Sueño de Bosco con tocas, / rostro de impresión del grifo» (Quevedo, *Poesía original*, núm. 748, vv. 70-71).

¹⁴² «Hubo antiguamente otro género de pintura que llamaba *grillo*. Dióles este sobrenombre Antífilo, pintando un hombre con un hábito muy donoso y de reír al cual por donaire llamó Grillo [...] Este género de pintura a mi parecer fue semejante al que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Boshc [sic], *el cual siempre se extraño* [“se extravió”, “se apartó del camino”] *en buscar talles de hombres donosos y de raras composturas que pintar*» (Guevara, *Comentario de la pintura*, pág. 190). Sobre los grillos, véase Baltrušaitis, 1993: 12-56.

¹⁴³ *Tesoro*, s. v. *toca*.

(«adorno que se pone *en la cabeza*, para traerla cubierta»)¹⁴⁴; sino de «garbín» («de flexuosas mimbres garbín pardo / tosco le ha encordonado»), pero el núcleo semántico de la metáfora es idéntico: «Aderezo que usaron las mujeres *en la cabeza* para adorno» (*Autoridades*, s. v. *garbín*)¹⁴⁵; «cierta cobertura *de la cabeza* hecha de red, dentro de la cual las mujeres recogen el cabello» (*Tesoro*, s. v. *cofia*). El comentario de Serrano de Paz da en el clavo: «Usa el poeta el verbo *coronar* [“mástiles *coronó* menos crecidos / gavia”] porque *la coronaba en la cabeza, y la rodea toda, y la cabeza está en medio*. Así también la gavia corona el mástil. Y porque el álamo le corona el cestón donde tienen sus nidos las palomas, y el cestón y la gavia se parecen en la forma, usa el poeta de un símil muy igual» (*Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 186rv.). Toca, sombrero, garbín o corona, se trata en ambas obras de un palomar antropomorfo (en la terminología de la época, un *Vexierbild*) (Hallyn, 1988), hecho en sí mismo insólito, rematado con un adorno para la cabeza. «Ver sus tocas blanquear / a la viuda, eso me mueve», confiesa Góngora en el romance que empieza «Ya de mi dulce instrumento» (*OC*, I, 105, vv. 45-46). ¿Lo movió la vieja tocada del Bosco? Una cosa es segura: en toda la literatura y la pintura de palomares sólo hay dos palomares antropomorfos: el del Bosco y el de Góngora.

En tercer lugar está el motivo de la navegación, que en principio no tiene nada que ver con los palomares. Como se recordará, la versión original del poema mencionaba dos barcos: el palomar-barco y el barco-palomar «desde el mar», desde donde podían verse mejor el «mástil» y la «gavia» del primero: «Era el álamo tan alto que el huésped lo pudiera haber visto mejor desde el mar, porque las cosas muy altas requieren verse desde afuera y no desde el pie de ellas para verse bien» (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.). La composición del Bosco es idéntica: un palomar «sobre el agua» y justo a su lado y como si lo reflejara, un barco real —la Nave de los necios— con su «árbol» mastelero (fig. 20), nave que a su vez remite a un *segundo* palomar con forma de sombrero situado en el lateral izquierdo, en el extremo de una pértiga altísima.

¹⁴⁴ *Autoridades*, s. v. *sombrero*.

¹⁴⁵ Se llamaba también «cofia» o «escofión», “red de seda, o hilo, que se ajusta a la cabeza con una cinta pasada por su jareta, que usan los hombres y mujeres para recoger el pelo” (*Autoridades*, s. v. *cofia*).



Fig. 20. El Bosco, *La nave de los necios*
(h. 1505-16, París, Musée du Louvre). Óleo sobre tabla, 58,1 x 32,8 cm.

¿Mera casualidad? La metáfora árbol-mástil es una metáfora lexicalizada, pero la analogía entre un *palomar* flotante con forma de sombrero y la gavia de un barco

resulta ya mucho más rebuscada. De cualquier modo, no es difícil entender por qué Moreto se admiraba de las «transformaciones / tan extrañas» del pintor. Efectivamente, el motivo tradicional del burdel-palomar se transforma en barco, cabeza, toca, sombrero, la Nave de los necios (con una segunda mujer tocada a bordo), el mástil de la Nave de los necios y una pértiga «parecida» al mástil de la Nave de los necios, coronada con un segundo palomar «parecido» a una gavia con forma de sombrero. ¿Cuál es la verdadera *tentación* del cuadro?¹⁴⁶ La deriva metafórica, la *argutia operum* o «agudeza pictórica» (Tesouro)¹⁴⁷. Como ha visto Castelli en su extraordinario *Lo demoníaco en el arte*, la pintura del Bosco «no es posible, no se puede *posar* y, por lo tanto, mucho menos *reposar* [cursivas en el original]» (2007: 65). Así como la *argutia verborum*, la agudeza verbal, «no [deja] güeso sano a la razón» (Quevedo)¹⁴⁸, la *argutia operum* o agudeza pictórica somete la figura a un proceso demoníaco de variación continua. El *ordo* medieval se tambalea. Como dice Melo, El Bosco no pinta figuras, sino «borrones o rasgos [“garabatos”] atinados [borroens e rasgos atinados]»¹⁴⁹. Entiéndase: borrón, *pero* atinado; la borradura de la forma *como forma*.

Pero no era sólo la tentación del ingenio. «Bosco de los poetas, / *todo diablos y culos y braguetas*», a Góngora le habrán divertido también los «caprichos lascivos» (Butrón, *Discursos apologéticos*, discurso 14, fol. 82r) y «licenciosas fantasías» (Pacheco, *Arte de la pintura*, lib. 3, cap. 8, pág. 521.) del cuadro: el burdel abierto de par en par con la prostituta desnuda en la entrada, la «jarrita» en el marco de la

¹⁴⁶ Sigüenza dice claramente que las *Tentaciones de san Antonio Abad* son un pretexto para ensayar efectos artísticos extraños: «Pintó [El Bosco] por veces [“varias veces”] las tentaciones de San Antón [...] por ser un sujeto donde podía descubrir extraños efectos» (*Fundación*, segunda parte, discurso 17, pág. 388). En otras palabras, el único tentado no es san Antonio, sino también El Bosco. Las tentaciones morales del santo son un reflejo de las tentaciones pictóricas del artista. El cuadro reprueba (moralmente) lo que desea (artísticamente).

¹⁴⁷ «Como todo dicho ingenioso o escrito se llama *argutia verborum*, así también toda pintura o escultura ingeniosa deberá llamarse *argutia operum* [si come ogni detto ingegnoso a viva voce o per iscritto si chiama *argutia verborum*, così ogni pittura o scultura ingegnosa si chiama *argutia operum*]» (Tesouro, *Anteojos de larga vista*, cap. 1, pág. 7).

¹⁴⁸ Quevedo, *El buscón*: «Empecé luego, para trabar conversación, a jugar del vocablo, de *tercio* y *pelado*, y *pelo* y *apelo* y *pospelo*, y no dejé güeso sano a la razón» (lib. 3, cap. 2, pág. 75).

¹⁴⁹ Melo, *Hospital das letras*: «He [Luis de Benavente] o Jeronymo Bosco da poezia, como o Bosco foy o Luis de Beavante da pintura, porque sendo desvarios quanto pintou o Bosco e escreveo o Benavente, nemos pinceis nemas penas virão borroens e rasgos mais bem atinados» (págs. 357-358). La traducción sería: «Es [Luis de Benavente] el Jerónimo Bosco de la poesía, como el Bosco fue el Luis de Benavente de la pintura, porque siendo desvarios cuanto pintó el Bosco y escribió Benavente, ni los pinceles ni las plumas vieron borrones o rasgos mejor atinados». ¿Qué es un borrón *atinado* y en qué se diferenciaría de un borrón *desatinado*? ¿Y por qué añorarían la poesía y la pintura parecerse a un *borrón*?

ventana, la vieja tocada de blanco que se hace pasar por santurróna (tocas-velas de barco, las llama Góngora en las *Firmezas de Isabela*, haciendo alarde de la *argutia verborum*)¹⁵⁰, la enseña del «cisne» en alusión al carro tirado por cisnes de Venus, el barril perforado, el *kakker* que evacúa el vientre en la parte de atrás de la choza...¹⁵¹ Detalles que hoy nos podrán parecer inocuos, pero que en la época provocaron la censura indignada de algún moralista. En efecto, en el siglo XVII se realizó una copia «expurgada» del cuadro en la que se sustituía el burdel-palomar por un crucifijo más a tono con el contenido religioso de la composición (fig. 21).



Fig. 21. Anónimo, después de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (s. XVII?, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre lienzo, 71 x 111 cm.

Se guardaba también en El Escorial, donde se la describe como «otro como el n° 12 algo más variado» (Vega Loeches, 2016: 748, n. 1917), es decir, otro cuadro como las *Tentaciones* con palomar, aunque despojado de ordinariíces. Luego, no era sólo

¹⁵⁰ «Una Urganda, / que con sus *tocas* anda, / porque de sus *tocas* sé / que, en armar contra la fe, / son todas *velas* de Holanda» (Góngora, *OC*, II, *Firmezas*, acto primero, vv. 441-445). Las *tocas* blancas de las viejas casamenteras son como *velas* de barcos holandeses, armados contra la fé católica. El Bosco también juega con la metáfora *toca* blanca-*vela* de la Nave de los necios. Ver igualmente Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*: «Aquella negra honra de la *toca* blanca» (fól. 27v.).

¹⁵¹ Comparar con *El descanso en la huida a Egipto* de Patinir: «Patinir representó junto al burdel a un hombre evacuando —defecando en su caso—» (Silva Maroto, 2007: 188).

un cuadro conocido, sino además polémico. Más razón para que Góngora, denunciado ante la Inquisición por sus composiciones «obscenas y deshonestas y indignas» (Horio, *Censura*, pág. 1), se fijara en él¹⁵². Burdeles-palomares hay muchos; un burdel-palomar en primer plano, abierto de par en par y con una prostituta en cueros en la puerta, uno sólo: las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco.

Por último, no hay que olvidar el interés que profesaba Góngora por la pintura de ermitaños flamenca. (No cualquier «lienzo de Flandes», como es costumbre repetir, sino la pintura de ermitaños en concreto.) La menciona explícitamente en el soneto «De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal Fernando Niño de Guevara» (1607): «Del yermo ves aquí los ciudadanos» (OC, I, 168, v. 9); y alude a ella en otras de sus composiciones, como los romances «Cuatro o seis desnudos hombros» (OC, I, 281) y «En la beatificación de santa Teresa» (OC, I, 282). Más aún, ¿a qué «soledades» se refiere el título del poema sino a la *Soledad o la vida de los padres eremitas (Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum)*? Los primeros comentaristas de las *Soledades* eran plenamente conscientes de ello: «Se decían “soledades” por “yermo”, que es lo mismo» (Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, ms. sin foliar). Lo mismo repite Fernández de Córdoba: «En los desiertos de Palestina, en los de Tebaida de Egipto, en los de Nubia, hubo antiguamente tantos conventos y tan poblados de monjes, que –según se refiere en lo *De vitis Patrum*– pudieran formar no pequeños pueblos y, con todo, sus santos habitantes granjearon y retuvieron el apellido de “monjes”, que quiere decir “solos” o “solitarios” [...] *Este nombre de “soledades” compete a lugares semejantes*» (*Examen del Antídoto*, págs. 125-126)¹⁵³. Comparar un texto tan inarmónico como las *Soledades* con la Arcadia de Teócrito es un sueño pastoril en sí mismo. El nombre de *Soledades* alude al *lucus* (Scheid, 1993), la *sylva sacra* o bosque sagrado de los Padres del yermo, como no podía ser de otro modo en la España postridentina donde el ideal eremítico era la orden del día¹⁵⁴.

Las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco oponen ambos mundos de manera estridente: una mitad del cuadro representa un yermo con su monasterio y

¹⁵² Ver al respecto Jammes, 2014.

¹⁵³ Ver al respecto Escobar Borrego, 2016 y 2018; y Huergo Cardoso, 2019.

¹⁵⁴ Paravicino es claro al respecto: «Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas, / cuanto respeto las puebla / tanta deidad las oculta» (*Poesías completas*, núm. 6, vv. 113-116). No cualquier *Soledades*, sino «sacras *Soledades*», *Soledades* sagradas, *sylvae sacrae*, si no del todo silenciosas, como los bosques sagrados, al menos si tan misteriosas como éstos, impregnadas de un respeto cuasi divino y ocultas por los dioses.

la otra, igualmente importante, un burdel-palomar con su alcahueta; “parte son visiones, / parte, maravillas” (OC, I, 65, vv. 71-72). El santo enfundado en la cogulla negra y la dueña Quintañoña tocada de blanco se reflejan mutuamente. Sueño de Bosco con tocas, dice Quevedo, pero ¿quién sueña a quién? Un maestro de la agudeza por ponderación de contrariedad como Góngora no puede haber permanecido indiferente ante tamaña antiperístasis¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*: «Éste es el concepto que más le cuesta al ingenio: duplica el artificio a los dos pasados, pues allí perdona la inconsecuencia, y aquí aprieta hasta la contradicción. Si toda dificultad hace punta [“afila”] al entendimiento, ¡cuánto más la que incluye repugnancia [“pugna”, “oposición”]!» (t. 1, discurso 8, pág. 96).

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, segunda ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.
- , *Teoría estética*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- , «Un abuso del Barroco» [1966], en *Crítica de la cultura y sociedad I*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2008, págs. 351-369.
- , *Introducción a la dialéctica*, ed. de Christoph Ziermann, trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio, *El fuego y el relato*, traducción de Ernesto Kavi, Madrid, Sexto Piso, 2016.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, «Un jardín manierista para el cardenal Sandoval: La *Descripción* de Baltasar Elisio Medinilla», en *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, ed. de Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor, 2020, págs. 297-316.
- ALBERTI, Leon Battista, *Los diez libros de arquitectura*, trad. de Francisco Lozano, Madrid, Alonso Gómez, 1582.
- , *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, trad. de Pilar Pedraza, segunda ed., Madrid, Akal, 1993.
- ALDROVANDI, Ulisse, *Ornithologiae tomus alter*, Bologna, Giovanni Battista Bellagamba, 1600.
- ALONSO, Dámaso, «Claridad y belleza de las *Soledades*» [1927], en *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, Vol. 5, págs. 293-317.
- , ed., Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982.
- Architetrva. Architecture, textes et images*. [Disponible en <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/index.asp?param=en> (Consulta: 11 de noviembre de 2020).]

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre El libro de la montería*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
- ARISTÓTELES, *Física*, ed. y trad. de Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995.
- ARMENINI, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, ed. y trad. de María Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, Visor, 1999.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.
- Autoridades. Véase Diccionario de Autoridades.*
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Inventario del palacio del Pardo de 1623», en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, ed. patrocinada por la Comunidad Autónoma de Canarias, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 783-794.
- AZZI VISENTINI, Margherita, ed., *L'arte del giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, 2 tomos, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1999.
- BACON, Francis, *Of the Wisdom of the Ancients*. En *The Works of Francis Bacon*, ed. de James Spedding, Robert Leslie Ellis y Douglas Denon Heath, t. 7, London, Longman, 1857. [Disponible en: <http://www.bartleby.com/82/> (Consulta: 8 de noviembre de 2020).]
- , *La gran restauración (Novum Organum)*, ed. y trad. de Miguel Ángel Granada, Madrid, Tecnos, 2011.
- , *La sabiduría de los antiguos*, ed. y trad. de Silvia Manzo, Madrid, Tecnos, 2014.
- BADIOU, Alain, *Que pense le poème?*, Caen, Nous, 2016.
- BAETENS, Roland, «La “Villa Rustica”: phénomène italien dans le paysage brabançon du 16ème siècle», en *Aspetti della vita economica medievale: Atti del Covegno di studi nel X Anniversario della morte di Federigo Melis, Firenze — Pisa — Prato, 10-14 marzo 1984*, Firenze, Università degli studi di Firenze Istituto di storia economica, 1985, págs. 171-91.
- BALDINUCCI, Filippo, *Notizie de' professori del disegno*, 5 tomos, Florencia, Vincenzo Batelli e Compagni, 1845-1847.

- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gotique*, segunda ed., Paris, Flammarion, 1993.
- BARIDON, Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, trad. de Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2005.
- BARTHES, Roland, «Une écriture dialectique» [1965], en *Oeuvres complètes*, 5 tomos, Paris, Seuil, 2002, t. 2, págs. 718-719.
- BASSEGODA, Bonaventura, *El Escorial como museo*, Bellaterra, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- BATTISTI, Eugenio, «*Natura artificiosa to Natura artificialis*», en *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, ed. de David. R. Coffin, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1972, págs. 1-36.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana, trad. de Carmen Santos, segunda ed., Madrid, Visor, 1999.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, vigesimonovena reimpresión, 2 tomos, México, D. F., Siglo XXI, 2015.
- BEUTLER, Corinne, «Une chapitre de la sensibilité collective: la littérature agricole en Europe continentale au XVIe siècle», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 28.5, 1973, págs. 1280-1301.
- BEVERLEY, John, «The Language of Contradiction: Aspects of Góngora's *Soledades*» [1978], en *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*, London, Tamesis, 2008, págs. 23-53.
- Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora y el concepto», en *Góngora Hoy I-III*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, págs. 319-346.
- , *Góngora heroico: Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012.
- BLOEMAERT, Abraham, *La expulsión de Hagar e Ismael*. [Disponible en <https://www.sphinxfineart.com/inventory-detail-page/832057/0/the-expulsion-of-hagar-and-ishmael> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

- , *Tobías con el Ángel en un paisaje con palomar*. [Disponible en <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/21031-landschap-met-tobias-en-de-engel-abraham-bloemaert> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- BONILLA CEREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.
- BORJA, Francisco de, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- BOYD MCBRIDE, Kari, *Country House Discourse in Early Modern England*, London, Routledge, 2001.
- BUTRÓN, Juan Alonso de, *Discursos apologéticos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante. De los heroicos furores*, ed. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2011.
- BRUYN, Eric de, «The Iconography of Hieronymus Bosch's *St. Christopher Carrying the Christ Child* (Rotterdam)», *Oud Holland*, 118.1/2, 2005, págs. 28-37.
- BUYTEWECH II, Willem, *Paisaje con palomar y ovejas descansando*. [Disponible en <https://rkd.nl/explore/images/200003> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- CABEZAS, Lino, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1897.
- CALVO SOTELO, Agustín, ed., Heráclito, *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentarios de los restos del libro de Heraclito* [sic], segunda ed., Zamora, Lucina, 1999.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990.
- CARDUCHO, Vicente *Diálogos de la pintura* [1633], ed. de Francisco Calvo Serraller, tercera ed., Madrid, Turner, 1979.

- CALLOT, Jacques *El palomar*. [Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51177.html> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- CARO, Annibal, «A Monsig. Guidiccione, a Lucca» [1538], en *De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Venezia, Aldo Manutio, 1574, t. 1, págs. 51-56.
- , «Al Sig. Torquato Conti, a Poli» [1563], en *Lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Venezia, Paulo Ugolino, 1603, t. 2, págs. 208-209.
- CASAS DE MENDOZA, Nicolás, «Del palomar», en *Tratado de la cría de las aves de corral*, Madrid, Viuda e Hijos de Antonio Calleja, 1844, págs. 201-214.
- CASTELLI, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, trad. de María Condor, Madrid, Siruela, 2007.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*, Madrid, Universidad Autónoma, 2014.
- CAZZATO, Vincenzo, «Le colombaie: architetture rurali o architettura regali?», en Gabriele Rossi, *Le torre colombaie del Salento meridionale*, Bari, Gengemi Editore, 2012, págs. xvii-xxvii.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, novena ed., Madrid, Cátedra, 2018.
- CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la Villa de Lerma*, segunda ed. facsímil, 2 tomos, Lerma, Asociación Amigos del Palacio Ducal, 1996.
- CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel MORÁN TURINA, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines (siglos XVI y XVII)*, Madrid, El Viso, 1986.
- CHEMRIS, Crystal Anne, «Self-Reference in Góngora's *Soledades*», *Hispanic Journal*, 12.1, 1991, págs. 7-15.
- , *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*, London, Tamesis, 2008.
- Cibo, Gherardo, *Paisaje con casa y palomar*. [Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372104> (Consulta: 13 de noviembre de 2010).]
- Cirnigliaro, Noelia, «“Dulce es refugio”: El peregrino de Góngora se detiene», en *Spanish Golden Age Poetry in Motion*, ed. Jean Andrews e Isabel Torres, London, Boydell & Brewer, 2014, págs. 117-130.

- CLOSE, Anthony J., «Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance», *Journal of the History of Ideas*, 30.4, 1969, págs. 467-486.
- COLLINS, Marsha S., «Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora», *Góngora Hoy X: Soledades*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, págs. 15-32.
- COLUMELA, Lucio, «Del modo de engordar las palomas torcaces y de otras castas, y del establecimiento del palomar», en *Los doce libros de agricultura*, trad. de Juan María Álvarez de Sotomayor y Rubio, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1824, t. 1, lib. 8, cap. 8, págs. 18-21.
- COPPOLA, Leonardo, «Salas Barbadillo y el quehacer grotesco: “Las líneas de este pincel y los renglones de esta pluma” en *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (1634)», en *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. de Mechthild Albert, Marcial Rubio, Leonardo Coppola y Victoria Aranda, Berlín, Peter Lang, 2020, pp. 203-223.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, segunda ed. corregida, Madrid, Castalia, 1995.
- CRESCENZI, Pietro de', «Delle colombaie quali debbono essere», en *Trattato dell'agricoltora*, Firenze, Cosimo Giunti, 1605, lib. 9, cap. 87, págs. 479-480.
- DALLE PEZZE, Francesca, ed., Anónimo, *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora* [h. 1623-1627], Verona, Edizioni Fiorini, 2007.
- DASGUPTA, Sukanya, «“Of Polish'd Pillars, or a Roofe of Gold”: Authority and Affluence in the English Country-House Poem», en *Contested Spaces of Nobility in Early Modern Europe*, ed. Charles Lipp, London, Routledge, 2011, págs. 189-212.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Thomas Kauf, segunda edición, Barcelona, Anagrama, 1994.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas. Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, cuarta reimpression, t. 1, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.

- DE LA TORRE BRICEÑO, Jesús Antonio, *La Casa del Rey*, Arganda del Rey, Ayuntamiento de Arganda del Rey, 1997.
- DÍEZ ANTA, Santiago, *Los palomares en la provincia de León*, León, Caja España, 1993.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1627.
- , *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, en *Obras de Góngora y referentes a su obra*, ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España [Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015350&page=1> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio J., «El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. de Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, págs. 179-200.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 tomos, Madrid, Gredos, 2002.
- DÍEZ ANTA, Santiago, *Los palomares en la provincia de León*, León, Caja España, 1993.
- DOLCE, Ludovico, ed., *Lettere di diversi eccellentiss[imi] huomini, raccolte da diversi libri*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1554.
- DONI, Anton Francesco, *La villa*, en Paola Barocchi, ed., *Scritti d'arte del cinquecento*, 3 tomos, Milano, Riccardo Ricciardi, 1977, t. 3, págs. 3315-3357.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.
- ECO, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, trad. de Helena Lozano, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- ELVIRA, Muriel «El argumento arqueológico en la polémica del monasterio de San Cristóbal (Córdoba, 1626-1629)», *Criticón*, 133, 2019, págs. 191-214.
- . «1620-1626: la “agenda” de Díaz de Rivas», *e-Spania*, 26 (febrero 2017). [Disponible en <https://doi.org/10.4000/e-spania.26479> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier «¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del conde de Niebla?. Sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)», *e-Spania*, 23 (2026). [Disponible en <https://e-spania.revues.org/25264>]. (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , «*Restitutio eremiticæ uitæ et studia diuinitatis*. Nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta *in margine*)», en *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance*, ed. de Marc Deramaix y Giuseppe Germano, Paris, Classiques Garnier, 2018, págs. 399-418.
- FALCONE, Giuseppe, «Della colombara in villa», en *La nuova, vaga et dilettevole villa* [1559], Treviso, Fabritio Zanetti, 1602, págs. 111-117.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, ed. crítica de Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019.
- FOWLER, Alastair, ed., *The Country House Poem: A Cabinet of Seventeenth-Century Estate Poems and Related Items*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (parte primera)*, en *Obras completas*, ed. de James Strachey, trad. de José Luis Etcheverry, cuarta reimpression, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- GALLO, Agostino, «Trattato delle colombare», en *Le venti giornate della agricultura et de' piaceri della villa*, Venezia, Gratioso Percaccino, 1569, cap. 10, págs. 212-214.
- GÁLVEZ VILLATORO, Rafael, «La Huerta de don Marcos, lugar gongorino», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 66, 1951, págs. 267-270.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego, *Instrucción náutica*, México, Casa de Pedro Ocharte, 1587.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «*Paisaje con san Cristóbal*», en *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, ed. de Alejandro Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 268-277.

- GAUNA ORPIANESI, María Lorena, *Baltasar Elisio de Medinilla: Un poeta entre Lope y Góngora (con la edición de sus obras completas)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- GARRIDO, Carmen y Roger VAN SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Getty Provenance Index, Archival Inventory. [Disponible en <https://pi-prod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- GIANNETTI, Anna, *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- GIBSON, Walter S., *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley, California, University of California Press, 2000.
- GIORGI, Lucia, *Caserta e gli Acquaviva. Storia di una corte dal 1509 al 1634*, Caserta, Spring, 2004.
- , «Dosio a Caserta (1601-1611): gli ultimi dieci anni al servizio del principe Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona», en *Giovan Antoni Dosio da San Gimignano. Architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, ed. de Emanuelle Barletti, Firenze, Edifir – Edizioni Firenze, 2011, págs. 701-739.
- GÓMEZ DE SANDOVAL Y ROJAS, Francisco de, *Testamento de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma [1603]*. [Disponible en <https://investigadoresb.patrimonionacional.es/node/8740> (Consulta en 13 de noviembre de 2020).]
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades de don Luis, dirigidas al excelentísimo señor duque de Béjar*, en *Obras de Góngora y referentes a su obra*, ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España. [Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015350&page=1> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, 2 tomos, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Prólogo», en Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines*, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951, págs. vii-lxv.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Luys Santa María, Barcelona, Planeta, 1984.

- , *El Crítico*, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.
- , *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, 2 tomos, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Grand dictionnaire hollandois et françois*, 4ta. ed., Rotterdam, Hendrik Beman, 1768.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, ed. de Elena Vázquez Dueñas, Madrid, Akal, 2016.
- HALLYN, Fernand, «Le paysage anthropomorphe», en *Le Paysage à la Renaissance*, ed. de Yves Giraud, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1988, págs. 43-51.
- HÁNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, trad. de Daniel Romero Álvarez y Jesús Espino Nuño, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *Hitos*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.
- , *El origen de la obra de arte*, edición bilingüe y trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, LaOficina, 2016.
- HENAO Y MONJARAZ, Gabriel de, *Rimas*, ed. de Carmen Riera, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997.
- HERRERA, Gabriel Alonso de, «De las palomas y palomares», en el *Libro de agricultura*, ed. corregida y ampliada, Alcalá de Henares, Joán de Brocar, 1539, lib. 5, cap. 33, fols. 169v.-170v.
- HERRERA, Pedro de, *Traslación del santísimo sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua seguido de El diálogo de la pintura*, ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, trad. del siglo XVI de Manuel Denis, Madrid, Visor, 2003.

- HORIO, Hernando, *Censura del padre Herando Horio* [1627], ed. de Mathilde Albisson, 2020. [Disponible en http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/html/1628_censuras.html#index (Consulta: 12 de noviembre de 2020).]
- HUERGO CARDOSO, Humberto, «De una encina embebido en lo cóncavo». *Las Soledades y la iconografía eremítica*, *Creneida*, 7, 2019, págs. 121-167.
- HUTTON, John W., *Rural Buildings in Netherlandish Painting ca. 1420-1570*, tesis doctoral inédita, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- IZQUIERDO MISIEGO, José Ignacio, «El duque de Lerma y la Villa de Ampudia», *La Corredera: Revista Cultural de Ampudia*, 1, 2011, págs. 23-48.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.
- , «Palabras sucias y deshonestas» en la poesía de Góngora», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carreira*, ed. de Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, 2 tomos, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, t. 1, págs. 95-116.
- , ed., Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- LAMMERTSE, Friso, «San Cristóbal con el Niño a cuestras», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016a, págs. 268-271.
- , «Tríptico del camino de la vida», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016b, págs. 292-301.
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*, 2 tomos, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987.
- LOLLIO, Alberto, *Lettera di M. Alberto Lollo nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa et lauda molto l'agricultura*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1544.

- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615.
- LUENGO AÑÓN, Mónica, «El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, ed. de Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, págs. 89-112.
- LY, Nadine, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, ed. de Emre Özmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020.
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, ed. de David Femosel Jiménez y José María Sánchez Molledo, trad. de Davil Femosel, Madrid, Miraguano Ediciones, 2018.
- MALAGOLI, Giuseppe, *I colombi*, Torino, Ermanno Loescher, 1887.
- Maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1619.
- MARCUELLO, Francisco, «De la paloma», en *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1617, cap. 23, fols. 74v.-91v.
- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Sevilla, Sílex, 1992.
- MARÍAS, Fernando y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981.
- , «Le annotazioni di El Greco al Vitruvio di Daniele Barbaro», en *El Greco. Il miracolo della naturalezza*, ed. bilingüe de Fernando Marías y José Riello, trad. de Massimo de Pascale, Roma, Castelvechi, 2017, págs. 75-225.
- MARTINELLI, Fluvio, *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La quinta o villa en los sonetos de Luis de Góngora», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carreira*, ed. de Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, 2 tomos, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, t. 1, págs. 179-200.
- MCDONALD, Mark, «The Print Collection of Philip II at the Escorial», *Print Quarterly*, 15.1, 1998, págs. 15-35.

- MEDINA, Pedro de y Diego PÉREZ DE MESA, *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1595.
- MELO, Francisco Manuel de, *Hospital das Letras*, en *Apologos dialogaes*, ed. de Fernando Nery, Rio de Janeiro, Livraria Castilho, 1920, págs. 293-464.
- MICKER, Jan, *Paisaje con palomar grande y granja*. [Disponible en <https://rkd.nl/explore/images/196181> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- MONTAIGNE, Michel de, *Journal du voyage en Italie*. Texto establecido por Concetta Cavallini a partir de la edición de 1774 de Meunier de Querlon. [Disponible en <http://montaignestudies.uchicago.edu/h/lib/OE.shtml> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- MORALES, Ambrosio de, trad., Anónimo, *Tabla de Cebes, filósofo tebano discípulo de Sócrates*, en Hernán Pérez de Oliva, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva con otras cosas que van añadidas*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586, fols. 253v.-268r.
- , «Argumento y breve declaración de la *Tabla de Cebes*», en Hernán Pérez de Oliva, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva con otras cosas que van añadidas*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586, fols. 268v.-283r.
- MORIN, Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016.
- MORROS, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- MURANT, Emanuel, *Granja con palomar*. [Disponible en <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2418/farmyard-with-a-dovecote> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, octava ed., Madrid, Alianza, 1984.
- NOTO, Maria Anna, *Dal principe al re. Lo «stato» di Caserta da feudo a villa reale (secc. XVI-XVIII)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012.
- ONUF, Alexandra, *The Small Landscape' Prints in Early Modern Netherlands*, London, Routledge, 2017.

- OPSOMER, Jan, «*Antiperistasis: A Platonic Theory*», en *Plutarco, Platón y Aristóteles. Actas del Congreso Internacional de la I.P.S.*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez, José García López y Rosa Aguilar, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, págs. 417-430.
- ORMAZA, José de, *Grano del Evangelio*, Madrid, Pablo de Val, 1667.
- (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. de Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985.
- ORTIZ GARCÍA, Paloma, ed. y trad., *Tabla de Cebes. Musonio Rufo, Disertaciones. Fragmentos menores. Epicteto, Manual. Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995.
- OSUNA CABEZAS, María José, ed., Anónimo, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura* [1649], ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALADIO, Rutilio Tauro Emiliano, *Tratado de agricultura*, ed. y trad. de Ana Moure Casas, Madrid, Gredos, 1990.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra selecta*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- PARAVICINO, Hortensio Félix, *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, ed. de Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.
- PAZ, Amelia de, «La Huerta de don Marcos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60.1, 2012, págs. 181-198.
- , *Todo es de oídas. (El proceso a un inquisidor de Córdoba en 1597)*, Sevilla, Renacimiento, 2014.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Actas del congreso internacional celebrado en Aranjuez en 1998, con motivo de la exposición del mismo título*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 307-330.

- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971.
- PÉREZ GÓMEZ, María de la Paz, *Representación artística y poder de los duques de Medina Sidonia en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda*, Tesis doctoral inedita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.
- POGGI, Giulia, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009.
- POLO DE MEDINA, Jacinto, *A Lelio. Gobierno moral*, ed. de Luis Gómez Canseco, Murcia, Edición de la Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., García de Salcedo Coronel, *Retrato panegírico del conde duque de Olivares*, Biblioteca Digital – Proyecto ARELPH. Las artes del elogio: poesía, retórica e historia en los panegíricos hispanos. [Disponible en <http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Salcedo-Coronel-Retrato-Panegi%CC%81rico-del-conde-duque-de-Olivares-Jesu%CC%81s-Ponce-Ca%CC%81rdenas.pdf> (Consulta 12 de noviembre de 2020).]
- PONCE CÁRDENAS, Jesús y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.
- PONZ, Antonio, «Carta última», en *Viaje de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, t. 12, págs. 289-292.
- PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*, trad. de Eduardo Molina Canto y Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Ble-cua, Barcelona, Planeta, 1963.
- , *El buscón*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Planeta, 1982.
- , *Sueños y discursos*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- QUINTILIANO, Marco Fabio *Sobre la formación del orador*, edición bilingüe de Alfonso Ortega Carmona, 5 tomos, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999.

- QUIRÓS GARCÍA, Mariano, «El *Libro de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera: un texto en busca de edición», *Criticón*, 123, 2015, págs. 105-131.
- RABANAL YUS, Aurora, «Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España», en Wilfried Hansmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Nerea, 1989, págs. 325-408.
- RAMOS MALDONADO, Sandra Inés, «¿*Antiperistasis* o *antiparistasis*?: De Nebrija a Terreros y Pando», *Baetica Renascens*, ed. de José María Maestre Maestre, José Guillermo Montes Cela *et alii*, 2 tomos, Cádiz, Federación Andaluza de Estudios Clásicos, 2014, t. 2, págs. 1189-1205.
- REDEL, Enrique, «Apéndice M. Declaración de Morales sobre el linaje de don Luis de Góngora», en *Ambrosio de Morales. Estudio biográfico*, Córdoba, Imprenta del *Diario*, 1909, págs. 501-503.
- Relación del maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1619.
- REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid*, Madrid, Pedro Lanaja, 1646.
- RETUERCO VELASCO, Manuel, «El Castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2, 1992, págs. 19-22.
- RILKE, Rainer María, *Las elegías de Duino*, trad. de Juan José Domenchina, México, D.F., Aldus, 1995.
- RIPA, Cesare, *Iconografía*, trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja, trad. del latín y griego de Rosa María Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, 2 tomos, Madrid, Akal, 1987.
- ROJAS CASTRO, Antonio, «Las *Soledades* de Luis de Góngora en el manuscrito 2056 de la Biblioteca de Catalunya: estudio bibliográfico y nuevas variantes de autor», *Rilce*, 34.1, 2018, págs. 69-99.
- ROJAS Y GUZMÁN, Francisco, *Exposición a las Canciones de Buenavista de Baltasar Elisio de Medinilla*, en Gauna Orpianesi, María Lorena, *Baltasar Elisio de Medinilla: Un poeta entre Lope y Góngora (con la edición de sus obras completas)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017, págs. 186-226.

- ROLDÁN MORALES, Francisco Pedro, *Palomares de barro de Tierra de Campos*, Valladolid, Maxtor, 2018.
- ROSES, Joaquín, «La *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo», *Criticón*, 55, 1992, págs. 91-130.
- ROWE, Colin y Leon SATKOWSKI, *La arquitectura del siglo XVI en Italia: Artistas, mecenas y ciudades*, ed. de Jorge Sainz, trad. de Moisés Puente, Barcelona, Editorial Reverté, 2013.
- RUIZ PÉREZ, Pedro «Pérdida y recuperación de la Arcadia en las *Soledades*», en *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996, págs. 40-50.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Soledades comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014, págs. 55-110.
- SANS FERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico*, tesis doctoral inédita, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2006.
- SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino, 1615.
- SCHEID, John, «*Lucus, nemus*. Qu'est-ce qu'un bois sacré?», en *Les bois sacrés. Actes du colloque international de Naples*, ed. de Olivier de Cazanove y John Scheid, Nápoles, Publications du Centre Jean Bérard, 1993, págs. 13-20.
- SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2018.
- SERLIO, Sebastiano, *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575.
- SERRAGLIO, Riccardo, «Caserta nel Rinascimento: la città degli Acquaviva d'Aragona», en *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*, ed. de

- Ferruccio Canali, Marco Cocchieri y Virgilio Carmine Galati, Roma, Gangemi Editore, 2016, págs. 117-130.
- SERRANO DE PAZ, Manuel, *Comentarios a las Soledades*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, mss. 114-115.
- SERRES, Olivier de «Le pigeonnier ou colombier», en *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, Paris, Jamet-Métayer, 1600, lib. 5, cap. 8, págs. 381-404.
- SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963.
- SILVA MAROTO, Pilar, «Paisaje con el descanso en la huida a Egipto», en *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, ed. de Alejandro Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 182-193.
- , «Tríptico de la Adoración de los Magos», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016a, págs. 195-207.
- , «Taller del Bosco, Las tentaciones de san Antonio Abad», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016b, págs. 258-259.
- SILVER, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2006.
- SMITH, Paul, «Barthes, Góngora, and Non-Sense», *PMLA*, 101.1, 1986, págs. 82-93.
- SOUTO SILVA, Mercedes, *Palomares en el sur de Aragón. Las tierras de Jiloca*, Calamocha, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 2004.
- SPENSER, Edmund, *The Shepheardes Calender*. Texto establecido por Risa S. Bear a partir de la edición de 1579 de Hugh Singleton. [Disponible en <https://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/resour/mirrors/rbear/sfront.html>. (Consultado el 11 de noviembre de 2020).]
- STROZZI, Tito Vespasiano, *Strozii poetae pater et filius*, Venezia, Aldo Manuzio, 1513.
- TAEGIO, Bartolomeo *La villa* (1559), ed. bilingüe y trad. de Thomas E. Beck, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

- TANARA, Vincenzo, *L'economia del cittadino in villa*, Bologna, Eredi del Dozza, 1658.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007.
- TESAURO, Emanuele, *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista, o ideas de la agudeza e ingeniosa locución*, trad. de fray Miguel de Sequeiros, 2 tomos, Madrid, Antonio Marín, 1741.
- . *Il cannocchiale aristotelico* [1654], ed. de August Buck, Berlin, Gehlen, 1968.
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1951.
- VAN DE VELDE, Esaias, *Palomar con almiar*. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.61083> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VAN MANDER, Karel, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, ed. y trad. de Ricardo de Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000.
- VAN VRIES, Roelof, *El palomar*. [Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437922?> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VARRÓN, Marco Terencio, *Rerum rusticarum libri III*, ed. y trad. de José Ignacio Cubero Salmerón, Sevilla, Secretaría General Técnica, 2010.
- VASARI, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550 e 1568*, ed. crítica de Rossana Bettarini y Paola Barocchi, Florencia, S.P.E.S., 1966-1987. [Disponible en http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Bleuca, segunda ed., Barcelona, Planeta, 1989.
- , *La burgalesa de Lerma*. Texto establecido por Rosa Durá Celma a partir de la edición de 1917 de las *Obras de Lope de Vega* de Emilio Cotarelo. [Disponible en http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0533_LaBurgalesaDeLerma.php (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- VEGA LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y Grandezas de España* (1577), 2 tomos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1886.
- VISSCHER, Claes Jansz, *Vista de una alquería con un palomar grande*. [Disponible en <https://hvr.d.art/o/237554> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2011.
- YANES GARCÍA, José Emilio, *Palomares tradicionales en tierras de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, 1997.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, segunda ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- ZUCCARO, Federico, *Scritti d'arte*, ed. de Detlef Heikamp, Firenze, Leo S. Olschki, 1961.

RELACIÓN DE IMÁGENES

Fig. 1. Sebastiano Serlio, *Proyecto de la casa seis con palomar en el techo*, en *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575, pág. 243.

Fig. 2. Stefano della Bella, *Estatua colosal del Apenino de Giambologna*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Grabado, 31,5 x 43,9 cm.

Fig. 3. Pietro de' Crescenzi, Portada de *De agricultura*, Venezia, Matteo Codecà, 1495.

Fig. 4. Pietro de' Crescenzi, «*De columbariis qualis esse debent*», en *Ruralia comoda*, Speier, Peter Drach, 1490, lib. 9, cap. 87, f. 131r.

Fig. 5. Fulvio Martinelli, *Cesto para las posturas*, en *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872, cap. 4, sin paginar.

Fig. 6. Torre palomar del Palacio de Acquaviva del príncipe de Caserta, en Nápoles. Cortesía de la Prof. Lucia Giorgi.

Fig. 7. Stefano della Bella, *Casa de árbol con órgano hidráulico*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Aguafuerte, 25,6 x 37,3 cm.

Fig. 8. Diego López, *Alamo blanco*, en *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615, emblema 210, f. [473r.].

Fig. 9. Frans Huys, después de Pieter Bruegel el Viejo, *Galera de tres mástiles con Dédalo e Ícaro* (1561-1565, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa 22,2 x 28,7 cm.

- Fig. 10. Jost Amman, *La ceguera de los amantes*, en Philippe Lonicer, *Insignia sacrae caesareae maiestatis*, Frankfurt am Main, Georgium Corvinum, 1579, sin paginar.
- Fig. 11. El Bosco, *San Cristóbal con el Niño auestas* (h. 1490-1500, Museum Boijmans Van Beuningen). Óleo sobre tabla, 112,7 x 71,8 cm.
- Fig. 12. Taller de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (h. 1510-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado). Óleo sobre tabla, 70 x 115 cm.
- Fig. 13. Joachim Patinir, *Paisaje con san Cristóbal* (h. 1520-1524, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre tabla, 127 x 172 cm.
- Fig. 14. Boetius Adams Bolswert, después de Abraham Bloemaert, *Paisaje con palomar* (Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums). Estampa, 15,2 x 24 cm.
- Fig. 15. Cornelis Saftleven, *Dos palomares sobre pilotes* (1617-1681, Amsterdam, Rijksmuseum). Dibujo, 19,1 x 25,8 cm.
- Fig. 16. Jan Steen, *El palomar* (a. de 1654, París, Fritz Lugt Collection). Óleo sobre lienzo, 36,8 x 47,5 cm.
- Fig. 17. Charles Cornelisz de Hooch, *El palomar* (h. 1625, Utrecht, Centraal Museum Utrecht). Óleo sobre lienzo, 27,5 x 31,8 cm.
- Fig. 18. Abraham Bloemaert, *Parábola del trigo y la cizaña* (1624, Baltimore, Walters Art Museum). Óleo sobre lienzo, 100 x 103 cm.
- Fig. 19. Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una posada con palomar* (h. 1616-1652, Amsterdam, Rijksmuseum). Estampa, 45,5 x 43,7 cm.
- Fig. 20. El Bosco, *La nave de los necios* (h. 1505-16, París, Musée du Louvre). Óleo sobre tabla de roble, 58,1 x 32,8 cm.

Fig. 21. Anónimo, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (s. XVII?, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre lienzo, 71 x 111 cm.