

La verde pompa y la generosa cetrería: Claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*

Alberto Fadón Duarte*

Universidad Complutense de Madrid
afadon@ucm.es

Recepción: 27/03/2021, Aceptación: 20/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Desde el ángulo de la *imitatio*, el presente artículo estudia la importancia de los modelos gongorinos en la configuración de la *Segunda selva dánica* del conde Bernardino de Rebolledo, prestando especial atención a las *Soledades*. Para ello, tras analizar algunos rasgos de género perceptibles en el poema y la estructura global de la composición, el trabajo se centra en tres grandes aspectos: el paradigma adjetival que sustenta varias descripciones de elementos naturales, las écfrasis de lienzos cetreros y los principales rasgos elocutivos que conforman la obra.

Palabras clave

Rebolledo; *Selvas dánicas*; Góngora; *Soledades*; imitación; hibridismo; poesía descriptiva de palacios y jardines; écfrasis; cetrería.

Abstract

English Title. *La verde pompa and the generosa cetrería: gongorian keys in the second Selva dánica*

Focusing on the practice of poetic imitation, this study examines the importance of Góngora's model in the conformation of Bernardino de Rebolledo's *Segunda Selva dánica*. For this, after having examined the genre and structure of the composition, the article pays attention to three elements connected to the *Soledades*: the description of natural elements, the ekphrasis of falconry paintings and the main notes of the poem's elocution.

Keywords

Rebolledo; *Selvas dánicas*; Góngora; *Soledades*; imitation; hybridism; country house poem; ekphrasis; falconry.

* Este trabajo forma parte del Proyecto "Hibridismo y Elogio en la España áurea" (HELEA PGC2018-095206-b-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

Durante las décadas centrales del siglo xvii, la obra de Bernardino de Rebolledo (León, 1597-Madrid, 1676) ofrece uno de los perfiles más singulares del período por su diversidad y alcance. Tras una notable carrera militar que le llevó por Italia, Flandes y Alemania, el escritor fue designado por Felipe IV ministro plenipotenciario en Dinamarca y enviado a Copenhague.¹ Desde su llegada al país septentrional en marzo de 1648, el aristócrata dio cuenta de la “experiencia de las tierras del norte” y de diferentes cuestiones de orden religioso, político y cortesano en diversas composiciones y géneros (Ruiz Pérez 2014a: 354). Los *Ocios del conde de Rebolledo* (1650), la *Selva militar y política* (1652), las *Selvas dánicas* (1655), *La constancia victoriosa. Égloga sacra* (1655), la versión castellana del *Libro de Job* (1655) y la *Selva sagrada* (1657) jalonan así una trayectoria poética tan ambiciosa como variada.

Orillando un tanto el resto de la producción del embajador, este artículo se centra en una de sus piezas cortesanas más complejas: las Selvas dánicas.² Elaboradas a la manera de un díptico, en la obra se alternan la dimensión historiográfica y la dimensión laudatoria. La primera Selva dánica se moldea como un verdadero *Theatrum Historiae Danorum* desde sus orígenes hasta el siglo xvii (Kluge 2017: 236).³ Por otro lado, la segunda Selva dánica se consagra esencialmente al encomio del palacio de Hirscholme y sus magníficos jardines.⁴

1. Como presentación sintética de las peripecias biográficas y del *cursus honorum* del escritor, militar y político español puede verse la entrada del *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia, elaborada por Margarita Torres Sevilla (<http://dbe.rah.es/biografias/11021/bernardino-de-rebolledo-y-villamizar>).

2. “La última y más elevada (por materia y, sobre todo, por *sublimis stilus*) de sus obras profanas. En este texto se condensa la experiencia de las “tierras del norte”, y desde ella el autor da una vuelta de tuerca a su situación, entre lo literario y lo vital, una torsión a una determinada visión de la selva, con la que pretende concertar la historia y el mito, la naturaleza y el artificio, todo ello bajo el signo de la maravilla” (Ruiz Pérez 2014a: 354). El autor también se ha ocupado de la *Selva militar y política* y del uso de la imprenta y del mercado editorial por parte del poeta (Ruiz Pérez 2014b y 2018).

3. En un trabajo precedente, Sophie Kluge había acotado así la adecuación de *elocutio* y contenido elevado en la primera parte del díptico: “Rebolledo redacta su poema en un idioma culto y un estilo elevado que bien corresponden a su asunto noble —la historia de los reyes de Dinamarca desde el pasado más remoto y legendario hasta Christian IV (1577-1648)” (Kluge 2016: 12). La misma investigadora subrayaba en otro asedio crítico el diálogo que la primera *Selva dánica* mantiene con las *Gesta Danorum* de Saxo Gramático, la *Historia Danica* (1630) de Johannes Meursius y con la *Rerum Danicarum Historia* (1631) de Johannes Pontanus. Adrián J. Sáez se ha ocupado también de esta primera selva (Sáez 2014). Convendría acaso añadir que durante el mismo reinado aparecieron en España otras obras que plantean algún paralelo con esa práctica. De hecho podría acogerse al mismo marbete de historiografía en verso la *Astrea sáfica. Panegírico al Gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, en que recopila los mayores sucesos de su felicísimo reinado hasta el año 1635* (Zaragoza, 1641) del cronista real José Pellicer de Salas y Tovar. Sobre la conexión entre Historia, Elogio y Poesía en el caso de Pellicer, véase Martín Polín 2000 y Ponce Cárdenas 2020b.

4. El texto procede de la primera edición, Bernardino de Rebolledo (*Selvas dánicas*, pp. 81-175). Nos limitamos, en el siguiente estudio, a citar el número de los versos.

Desde el plano estilístico varios estudiosos han apuntado cómo el militar y político siguió en la práctica de la imitación la “estela de la revolución gongorina”.⁵ En efecto, junto a la reminiscencia de otros maestros como Quevedo o Argensola, en sus volúmenes afloran con significativa frecuencia los ecos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, las *Soledades* o el *Panegírico al duque de Lerma*. Más en concreto, diferentes investigadores han apuntado una conexión específica entre las *Selvas dánicas* y la nueva poesía culta. El máximo especialista en la obra del escritor leonés, Rafael González Cañal,⁶ señaló sin ambages que “la *Selva segunda*” se halla constelada de ecos gongorinos “por todas partes” (Ocios, p. 162). Ahondando en algún pasaje concreto de la obra, Jesús Ponce Cárdenas ha individuado el diálogo de la écfrasis de cuadros cetreros que Rebolledo pudo contemplar en el palacio danés con el conocido pasaje de la *Soledad segunda* en el que se describen pormenorizadamente los diversos lances de una partida de caza con aves de presa (Ponce Cárdenas 2013: 181-188). Por su parte, Pedro Ruiz Pérez no solo remitía al magisterio del culto cordobés, sino que proponía asimismo la posible influencia de Pedro Soto de Rojas. A su juicio, en la obra del embajador y en el poema dedicado al Carmen de los Mascarones cobra importancia “la visión poética de la naturaleza” a la manera de las *Soledades* y, enlazada armoniosamente con ella, destaca también la “descripción de una construcción humana” (Ruiz Pérez 2014a: 358). En un trabajo reciente, Adrián J. Sáez ha ponderado igualmente la fusión de la “huella gongorina” con elementos de la literatura “clásica” (Sáez 2015: 192).

Siguiendo una línea afín a la esbozada en tales estudiosos, el presente artículo intenta perfilar el alcance profundo del modelo gongorino en el entramado de la selva descriptiva del conde de Rebolledo. Para ello el análisis se organiza en cuatro apartados. En la primera sección se ensaya una identificación del género del poema, atendiendo a la cuestión del hibridismo y la estructura que lo sustenta. El apartado segundo se centra en el paradigma de la *verde arquitectura* dentro de la silva, conforme a una metodología de análisis propuesta en fechas recientes por la crítica gongorina. La transposición de arte referida a varios cuadros —modelada según los parámetros instituidos por el pasaje gongorino de la cetrería— constituye la materia de la tercera parte. La reflexión sobre algunos rasgos elocutivos y otros elementos de cuño gongorino forma el eje del apartado cuarto. El estudio se cierra con unas breves consideraciones sobre la importancia de los poemas descriptivos de palacios y jardines como testimonios privilegiados de una realidad artística y cultural en muchos casos desaparecida.

5. Lara Garrido (2007). Como reflexión amplia en torno a diferentes autores de signo culto puede verse Ponce Cárdenas (2001). Para la importancia del *Polifemo* como modelo de epilio, véase Blanco (2010). Entre otros trabajos que se han ocupado de la recepción e imitación de las grandes obras gongorinas, pueden recordarse Carreira (2010) y Bonilla Cerezo (2013: 8-12).

6. Véanse González Cañal (1986, 2008a, 2008b, 2010).

La silva descriptiva: género y estructura para un encomio regio

Las *Selvas dánicas* pueden inscribirse con justos títulos en la categoría de “lo heroico”, nacida al calor de la difusión de los *Discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso. Como subrayara Mercedes Blanco en un importante asedio, el marbete de poesía heroica se utilizó en la España del Siglo de Oro para designar “toda composición en verso que celebrase nobles virtudes y que tratase de grandes personajes y de hechos memorables, aunque fuera breve, más discursiva que narrativa, y desprovista de *fábula*” (Blanco 2012: 76). Tras haber acometido en la primera parte del poema la historia y elogio de la Casa Real de Dinamarca, en la segunda parte de la silva el culto diplomático abordaba las alabanzas de la reina Sofía Amalia de Brunswick-Lüneburg y, sobre todo, cantaba las bellezas de un selecto paraje: el Real Sitio de Hirscholme, residencia veraniega de la familia del monarca danés.⁷ La descripción pormenorizada del palacio (hoy desaparecido) y de las obras de arte que este contenía, la pintura verbal de los suntuosos jardines que circundaban la morada regia, la evocación del coto de caza aledaño sitúan el poema en los parámetros de una modalidad epidíctica bien identificada en la tradición antigua, neolatina y vernácula: los poemas descriptivos de villas, palacios y jardines.⁸ La *Segunda selva dánica* se inserta, pues, en una línea de alabanzas a entornos regios y nobiliarios ya frecuentada en las letras castellanas del período por escritores de primera fila, como Lupercio Leonardo de Argensola (los *tercetos en loor del Real Sitio de Aranjuez*), Lope de Vega (*Descripción de Abadía, jardín del duque de Alba; Descripción de La Tapada, monte y recreación del duque de Braganza*) o Francisco de Quevedo (*A una quinta del conde de Casarrubios*).

Desde el punto de vista formal y temático, conviene atender a otro hilo conductor: el de la escritura descriptiva de signo gongorino que ha dado en denomi-

7. El encomio del palacio y sus jardines se conjuga así con la alabanza indirecta de la soberana. En el grabado con la efigie de la reina que figura en la edición de 1660, puede contemplarse en un segundo plano de la imagen un jardín. En torno a tal elemento visual se ha apuntado lo siguiente: “destaca el detalle del fondo del retrato: cómo a través de una cortina descorrida se deja ver un jardín, sustituyendo la sobriedad por la sensorialidad. En alusión a la silva descriptiva de la segunda parte de la obra, el grabado conecta el texto con el palacio de Hersholme, sinécdoque de la reina y asunto del texto” (Cárdenas Luna y Ruiz Pérez 2018: 80). Véase también Cárdenas Luna (2020: 42-65).

8. Caruso (1997). Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018). Ponce Cárdenas (2018, 2020b). Fadón (2020). Entre los modelos italianos de *poesia di villa* que pudieron inspirarle, ocupa un lugar principal *Lo Stato Rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale, obra de la que poesía un ejemplar en su biblioteca (Casado Lobato 1973: 237). El extenso poema didascálico comparte con las *Selvas dánicas* varios elementos: un peregrino que se identifica con el autor empírico, una parte íntegramente consagrada a la descripción de un palacio y de sus jardines, écfrasis de frescos, abundantes sermocinaciones de orientación moral, crítica de las ambiciones cortesanas, tema de la caza, etc. La relación de la monumental composición italiana (se extiende a lo largo de casi 19.000 versos) con las *Soledades* ha sido estudiada por M. Cristina Cabani y Giulia Poggi (2013).

narse *silva-soledad*. La sobreabundancia de estilemas cultos, la focalización a través de un personaje que sirve de eje de la visión (*el peregrino*), la exaltación de las bellezas del mundo natural son elementos que marcan a fuego varias composiciones del siglo XVII. En ese sentido, los versos laudatorios del conde de Rebolledo acometen un diálogo a distancia con obras del tenor de la *Silva al verano* de Matías Ginovés, la *silva* de Miguel Colodrero Villalobos que principia *Albergaban al sol ledos fulgores*,⁹ los *Ocios de la Soledad* de Salvador Jacinto Polo de Medina o la *Silva a la ciudad de Logroño* de Francisco López de Zárate.¹⁰

Una vez identificado el entronque genérico del poema, conviene centrar la atención en la compleja *dispositio* que presenta. Perfilando los constituyentes de la extensa composición, se puede proponer la siguiente arquitectura textual, distribuida en once partes:¹¹

9. Ponce Cárdenas (2006: 169-198) se ha ocupado de analizar pormenorizadamente esta *silva* a la luz de la estética descriptiva derivada de las obras mayores de Góngora.

10. Sobre el género y métrica de la *silva* véase Montero y Ruiz Pérez, 1991. Como ejemplo del uso novedoso que daba Góngora a la *descriptio* en su obra magna, pueden recordarse las siguientes palabras de Woods: “The opening of Góngora’s second *Soledad*, examined earlier in this chapter, is a case in point. Not content to describe the stream flowing into the sea from just one point of view, Góngora pursues all the descriptive possibilities, producing now the image of the moth, now that of the centaur, now that of the fighting bulls, before pressing on with his narrative. A description like this tends to lose its purely preparatory function, for the author presents nature in a surprising way, rather than merely factually” (Woods 1978: 51). Para una discusión sobre la pertinencia de relacionar la poesía de Góngora con algunos géneros pictóricos véase Blanco (1998). Más recientemente, Castellví Laukamp (2020: 21-70) se ha ocupado del carácter efrástico de las descripciones gongorinas. En lo que respecta a las prácticas métricas de la *silva-soledad*, la obra de Bernardino de Rebolledo comparte con otros herederos de Góngora la tendencia a simplificar la *maniera* versificatoria del maestro, incluyendo numerosos versos sueltos y privilegiando las rimas muy próximas entre sí. Para las tendencias métricas de las *Soledades*, siguen siendo imprescindibles las páginas que le consagra Jammes en su introducción (Góngora, *Soledades*, pp. 143-157).

11. Había esbozado con anterioridad Adrián J. Sáez una propuesta sobre la disposición del poema, que organiza en siete apartados: “Este segundo poema se compone de siete secciones: tras la presentación del marco con la llegada de un peregrino ‘fatigado / de un infinito número de penas’ llega a una isla (‘tranquilo puerto’) en la que se encuentra un ‘venerable anciano’ (págs. 81-83), se sucede el relato autobiográfico de los dos personajes (págs. 83-99) que compone la presentación desencantada del peregrino de las ‘tragedias’ de amor y fortuna que le han llevado lejos de su patria (pp. 83-85) y la historia (‘fragmentos / trágicos de mi vida’) del anciano, que ha ejercido de diplomático y soldado por Europa para luego —desencantado— retirarse a un nuevo *beatius ille* y dedicarse a la práctica de las ciencias (pp. 85-99); con este guía de reminiscencias virgilianas, ascienden y visitan el alcázar de la reina, que se describe con todo lujo de detalles con la éfrasis de pinturas mitológicas, los retratos de los reyes daneses, otros lienzos y unos mapas de Dania (pp. 99-154); al regreso al aposento del anciano sigue la comida y el descanso (pp. 154-155) a modo de intermezzo que, además, propicia que el peregrino realice un viaje en sueños con otro huésped ‘aún más cano’ por el mar del norte (pp. 155-166); al despertar, discute con el viejo sobre las diferentes clases de sueños y la interpretación simbólica de la experiencia (pp. 166-174) y el poema acaba con una coda autorial que recupera el encomio cortesano general de las *Silvas dánicas* (pp. 174-175)” (Sáez 2015: 193).

1. Introducción y llegada del peregrino al albergue del anciano (vv. 1-57)
2. *Sermocinatio* del peregrino (vv. 58-108)
3. Reflexión y *sermocinatio* del anciano (109-472)
4. Presentación del palacio de Hersholme (vv. 473-569)
5. Primer conjunto de écfrasis de pinturas (570-1113)
 - a) Caza del jabalí de Calidón (vv. 570-698)
 - b) Acteón y Diana (vv. 699-849)
 - c) Orión y Diana (vv. 850-966)
 - d) Zodíaco con especial atención a Faetón, Dédalo e Ícaro (vv. 967-1113)
6. Puerta presidida por Hércules y Atlante que conduce a otras salas (1114-1121)
7. Segunda serie de écfrasis de pinturas (vv. 1122-1791)
 - a) Sala primera. Retratos de los reyes de Dania (vv. 1122-1125)
 - b) Sala segunda. Estados de Lunenburg y Brunswick y pinturas cortesanas de la familia (vv. 1126-1275)
 - c) Cuarto de verano. Primera pieza: paisaje invernal con la reina cazando (vv. 1276-1344)
 - d) Cuarto de verano. Segunda pieza: escenas cetreras (vv. 1345-1519):
 - d1) caza de liebre por dos borníes, d2) trampa con un búho para cuervas, d3) ataque del milano a los polluelos, d4) lucha entre la garza y el neblí
 - e) Cuarto de verano. Tercera pieza: batalla naval junto con la caza de un ciervo por un grupo de villanos (vv. 1520-1663)
 - f) Cuarto de verano. Cuarta pieza: jardines y estados del reino (vv. 1664-1709)
 - g) Cuarto de verano. Última pieza: la reina en “rústico traje” (vv. 1710-1744)
 - h) Galería con la estirpe de los Güelfos (vv. 1745-1791)
 - i) Librería con obras plurilingües junto con efigies de la familia real (vv. 1792-1817)
8. Llegada al aposento del venerable anciano, comida frugal y descanso (vv. 1818-1858)
9. Sueño del peregrino (vv. 1859-2131)
10. Reflexión del anciano sobre los sueños (vv. 2132-2333)
11. Conclusión (vv. 2234-2358)

Si se presta atención a los modos de enunciación del discurso, puede apreciarse cómo se insertan a lo largo del texto varias sermocinaciones de los dos personajes del poema: el peregrino y el anciano que le sirve de venerable guía en el ameno paraje. Funcionalmente, tales discursos respondían a un doble propósito: en primer lugar, servían para dar algunas pinceladas biográficas sobre tales figuras; en segundo término, daban cauce a determinados valores (la alabanza de la vida reti-

rada, el desengaño de lo mundano, la ponderación de la sabiduría...).¹² El otro elemento que aflora a partir de la identificación de la estructura es la importancia que asume la descripción en el poema, no solo como *descriptio Naturae* sino, fundamentalmente, como una verdadera transposición de arte que atiende al doble plano de lo arquitectónico, el diseño paisajístico y lo estrictamente pictórico.

En efecto, un lector atento no tarda mucho en descubrir que se halla ante un poema en el que la écfrasis juega un papel principal.¹³ Desde un punto de vista meramente cuantitativo, de los 2358 versos que componen la silva, algo más de la mitad (un total de 1315, si se incluye la breve evocación de la biblioteca) están consagrados a la descripción del palacio y de los numerosos lienzos que pendían de sus muros, a la evocación de las puertas decoradas con relieves, a las pinturas parietales, a la recreación verbal de los fastuosos jardines, con sus árboles, flores y estanques.¹⁴ Dentro de ese conjunto, buena parte de las transposiciones artísticas aparece dominada por la temática cetrera, lo que a su vez proporciona alguna idea sobre la naturaleza misma de una residencia palaciega en la que la familia real danesa pasaba las temporadas vacacionales y se consagraba a uno de los ocios aristocráticos por excelencia, practicando diversas modalidades de caza (montería y cetrería).

La verde pompa de un palacio danés

En cuanto nos adentramos en el poema, puede percibirse desde el primer momento la relevancia de un motivo central que permite enlazar las *Soledades* y *Hersholme*: la presencia de un protagonista que reviste rasgos similares. En ambos casos se trata de un misterioso peregrino errante que llega a un paraje desconocido en el que será hospedado en un “bienaventurado albergue”, donde se dispone a escuchar el relato de un “venerable anciano”. Al igual que las notables

12. Los relatos en primera persona, cuajados de reflexiones de raíz ética y valor didáctico, constituyen otra de las claves morales de la silva. Estos se enmarcan al principio y al final de la composición, reservándose así el segmento central a las descripciones. La ubicación dentro del poema los convierte, en cierta medida, en una suerte de prólogo y epílogo reflexivo, capaces de orientar la obra en una determinada dirección.

13. Empleo el término con el sentido concreto de “descripción literaria de una obra de arte visual”, tal como lo acotara Victoria Pineda (2000: 252). Puede recordarse asimismo la definición más amplia de James A. W. Heffernan (2004: 3), “the verbal representation of visual representation”. Sobre la noción de écfrasis y los diferentes planteamientos en torno a la misma (con las aportaciones de Spitzer, Heffernan, Pineda y otros), puede verse Jesús Ponce Cárdenas (2014). En el presente estudio se utilizarán como equivalentes los términos écfrasis, transposición artística y transposición de arte.

14. Téngase además en cuenta que la pintura verbal de los jardines ocupa un estatuto ambiguo dentro de la composición, ya que por su naturaleza artística entronca claramente con la écfrasis, mientras que por su identificación como espacio real puede considerarse asimismo una topografía o *descriptio loci*.

similitudes, las diferencias, en cualquier caso, no pueden pasar desapercibidas: mientras que en las *Soledades* es un narrador en tercera persona el encargado de relatar las andanzas del desventurado viajero, en la obra del conde de Rebolledo la caracterización del peregrino se verbaliza desde una llamativa primera persona, lo que permite trazar además una situación enunciativa y vital que guarda una semejanza significativa con la del autor empírico.¹⁵

Pero más allá de los diversos usos del narrador, la impostación gongorina del poema se pone de manifiesto a través de reminiscencias estilísticas visibles ya en los primeros versos de la composición. Por ejemplo, los pasos del desventurado peregrino se delinean del modo siguiente:

Pasos daba dudosos
por el no conocido laberinto,
de hermoso sí, mas tan extraño enredo
que admiración causara, si no miedo,
al que venció del otro los errores.
Pisando confusiones entre flores
llegué con la más clara luz del día
a donde corregía
de una vid los errores
con tarda sí, pero maestra mano
un venerable anciano.

(vv. 23-33)

Un receptor familiarizado con la obra gongorina advertirá cómo —a través de diferentes *iuncturae*— el recuerdo del modelo resulta bastante claro y afecta a distintos aspectos.¹⁶ Por ejemplo, los “pasos daba dudosos” traen de manera inmediata a la memoria los “pasos sin tino” del soneto de la década de 1590 que principia *Descaminado, enfermo, peregrino* (*Sonetos*, p. 580), considerado desde los comentarios de Salcedo Coronel como el primer bosquejo del misterioso héroe de las *Soledades*.¹⁷ Y sobre todo recordará la dedicatoria al duque de Béjar, donde también

15. Para la caracterización de la figura del peregrino en Góngora véanse Vilanova (1989), Sandoval (2019) y Bonilla Cerezo (2020). En otro trabajo, actualmente en curso, profundizo en el conjunto de paralelismos que pueden establecerse entre las sermocinaciones de los ancianos en Góngora y Rebolledo.

16. Sobre las huellas gongorinas del pasaje ya había llamado la atención González Cañal (2008a: 184).

17. El erudito comentarista a propósito del soneto juzgaba que “casi parece el mismo argumento del de las *Soledades*”, mostrando además la abundancia de concomitancias expresivas. Salcedo Coronel (*Obras... comentadas*, pp. 300-302). Por su parte, José María Micó notaba que “apenas hay motivo, idea, personaje, anécdota o lance de estilo del soneto que no aparezca en la silva de 1613: el peregrino doliente de amor, la confusión del paisaje, el perro “siempre despierto”, el albergue pobre y hospitalario, el amanecer, la bella esquiva, el arrebató, el recuerdo de un amor previo, la felicidad imposible, la nostalgia... Aparte, claro, de unas cuantas coincidencias verbales no siempre impuestas por las variadas reminiscencias literarias que Góngora asumió” (Micó 1990: 57). Para las imágenes del peregrino en general antes de las *Soledades* véase Matas Caballero (2013).

aparecen los “pasos de un peregrino errante [...] perdidos” (*Soledades*, pp. 183-185, vv. 1-4). El más que probable homenaje a la poesía del racionero cordobés vendría confirmado por el verso “pisando confusiones entre flores”, donde parecen darse citas varias huellas gongorinas. Entre ellas, el verso del citado poema de juventud “la confusión pisando del desierto” junto con algunos de las *Soledades* y el *Polifemo* como “entre espinas crepúsculos pisando” (*Soledades*, p. 207, Sol. I, v. 48) y “pisando la dudosa luz del día” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 163, Pol, v. 72). Cabe apuntar que, además, tanto en las *Soledades* como en la segunda *Selva dánica* ambas líneas se ubican en un contexto similar. Por otro lado, no puede obviarse la concentración en el fragmento de fórmulas adversativo-aditivas de sabor culto: “de hermoso sí, más tan extraño enredo / que admiración causara, si no miedo”, “con tarda sí, pero maestra mano” (A sí, mas tan B; A, si no B; A sí, pero B).

Al seguir los pasos del peregrino por la selva danesa, el lector enseguida llega a la humilde residencia de un anciano, fábrica pobre y elaborada sin ambición, al igual que el “bienaventurado albergue” de las *Soledades*:

Y me llevó al frondoso
 dosel, que entre los árboles tejía
 la vid, que de cortina les servía;
 y en el sitial de rico no brocado,
 de rizo sí, de flores variado,
 estrado que de céspedes formaba,
 a gradas reducidos,
 de los rayos del sol tan defendidos
 que, puesto que el León los encendía
 y el Can los irritaba,
 aún el más perspicaz no penetraba
 curioso la nudosa celosía.

(vv. 37-48)

Más allá de las notas genéricas de la descripción que remiten a las pinturas clásicas del espacio ameno (como la importancia de la sombra), existen ciertos detalles de cuño gongorino. El “frondoso dosel”, por ejemplo, se asemeja a los doseles campestres evocados por el vate cordobés en sus dos grandes obras. De esto modo, en la dedicatoria del *Polifemo* Góngora pide al conde de Niebla que de treguas al ejercicio de la caza y que repose sobre su “augusto dosel” para escuchar el fiero canto del músico jayán (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 161, Pol, vv. 19-20). Amplificando esta misma idea, en las *Soledades* se utiliza una fórmula afín para pintar al duque descansando de las fatigas venatorias y atento a los errantes pasos del peregrino: “lo augusto del dosel; o de la fuente / la alta cenefa, lo majestuoso / del sitial a tu deidad debido” (*Soledades*, p. 187, dedicatoria, vv. 23-25). Por otro lado, más allá de estos posibles paralelismos, quizá lo más interesante del fragmento sea el uso que hace Bernardino de Rebolledo de lo que Mercedes Blanco denominara el paradigma del “verde obelisco” en una importante monografía (Blanco 2016: 379-406).

A juicio de la catedrática de la Sorbona, el paradigma es “una agrupación de términos no momentánea y ocasional, es decir sintagmática, sino regular y constante” capaz de crear una suerte de microcosmos léxico constituido por y para el poema, aunque parcialmente extensible al conjunto de la obra gongorina o incluso capaz de ser exportado a textos de otros autores”. Este paradigma permite establecer “series de términos mutuamente sustituibles en un lugar determinado que por ello mismo se perciben como semánticamente afines o conexos, aunque no lo sean en el uso común” (Blanco 2016: 304). De modo más concreto, el paradigma del “verde obelisco” alude a todos aquellos casos en los que el adjetivo verde —y otras formas afines como frondoso, umbroso, de sombras— funciona no como epíteto cromático, sino con el objetivo de dotar de una categoría “vegetal” a los objetos que acompaña y que son ajenos a ella. Para ilustrar por vía del ejemplo esta idea, detengámonos momentáneamente en algunos de los ejemplos citados por la estudiosa:

...el Sol, que el pabellón de espuma
dejó, y en su carroza
rayó *el verde obelisco de la choza*.
(*Soledades*, p. 237, Sol I, vv. 179-181)

...inmóvil se quedó sobre un lentisco
verde balcón del agradable risco.
(*Soledades*, p. 237, Sol I, vv. 192-193)

...que a ruínas y estragos
sabe el tiempo hacer *verdes halagos*.
(*Soledades*, p. 243, Sol I, vv. 220-221)

...hoy te convidó a que nos guarda sueño
política alameda
verde muro de aquel lugar pequeño.
(*Soledades*, p. 303, Sol I, vv. 521-523)

Edificado sobre las propiedades del oxímoron a lo largo de cuatro sintagmas afines que comparten el mismo epíteto (“verde obelisco”, “verde balcón”, “verdes halagos”, “verde muro”), el paradigma así constituido da lugar a un “permanente diálogo o cotejo entre la vegetación y la arquitectura” (Blanco 2016: 384). De modo agudo y sintético se ofrece una manifestación particular de la contraposición, tan explotada por las letras renacentistas y barrocas, entre *Ars* y *Natura*. La silva encomiástico-descriptiva de Rebolledo, en la que el tema del diseño humano cobra una importancia capital, es un brillante ejemplo de cómo los ingenios barrocos supieron valerse de las posibilidades de una lengua alusiva y sugerente capaz de perfilar sutiles relaciones entre la Arquitectura y la Naturaleza. En el pasaje que nos ocupa, vemos cómo va tomando cuerpo ese tipo de adjetivación a

través de imágenes diversas, como la del dosel *frondoso* cuyas cortinas son una *vid*, un sitial *rodeado de flores* y un estrado formado de *céspedes*.

Entre otras manifestaciones de este paradigma arquitectónico-vegetal, tiene especial interés por su extensión una de las écfrasis mitológicas, la que narra la doliente historia de Acteón y Diana:¹⁸

Acteón a la caza treguas daba
y de una y otra bóveda sombría,
que la inculca aspereza construía,
su gente los espacios ocupaba,
haciendo del florido pavimento
y verde cabello de la floresta
camas de campo en que pasar la siesta.
Diana, que también el bosque había
de Gargafie vagado,
al centro con sus ninfas retiradas,
calurosa se veía,
—de aljófares ardientes matizada
la púrpura que el rostro le teñía—
en una gruta, donde parecía
que el monte respiraba.
Por columnas dos álamos tenía
a la capaz entrada
de follajes de hiedra artificiosa
no menos que nudosa,
ellos ceñidos, ella coronada
y por dentro toda entapizada.
El peñasco interior pródigamente
de sus venas desata
caudal extraordinario para fuente,¹⁹
materia no, pues es bruñida plata,
en círculo no breve,
que cóncavo en la peña se dilata
con igualdad, sin el favor del Arte,
y la humedad procura
de esmeralda fingir verde moldura
con primor rudamente artificioso,
a tanto espejo de cristal undoso.
(vv. 743-774)

18. Según el autorizado juicio de Antonio Vilanova (1992: 61), la línea que abre el pasaje (“Acteón a la caza treguas daba”) rendiría un homenaje al verso gongorino “treguas al ejercicio sean robusto” (Pol, v. 17).

19. En apenas tres versos podrían confluír la reminiscencia de dos pasajes diferentes de la obra de Góngora. En primer lugar evoca, esencialmente, la estampa cristalina del río de las *Soledades*: “de la alta gruta donde *se desata* / hasta los jaspes líquidos” (*Soledades*, p. 241, Sol I, vv. 209-210). Quizá en un segundo plano también pueda remitir a la composición funeral en elogio de Felipe III (1621): “*desatada* la América *sus venas*” (*Canciones y otros poemas*, p. 178, v. 35).

Tal como evidencian los elementos resaltados, la técnica mediante la cual Rebolledo consigue bosquejar la atmósfera y los lugares de la trágica escena se sustenta sobre el paradigma gongorino de la *arquitectura natural* o, si se prefiere, el *verde obelisco*. Son abundantes los *oximora* que perfilan los bosques helenos y la cueva de la casta diosa como entornos híbridos, como espacios ambiguos que se hallan a medio camino entre la Naturaleza y el Arte. La “inculta aspereza” ha formado “bóvedas sombrías” capaces de suministrar digno reposo a los fatigados cazadores y “camas de campo” en las que dormir. Como si de un suntuoso *opus tessellatum* se tratara, el suelo constelado de flores y suave grama se percibe como un “florido pavimento”. La fresca gruta de Diana, por su parte, se revela como un privilegiado espacio ornado con toda suerte de elementos arquitectónicos y vegetales a un tiempo: “álamos” que realizan la función de “columnas”, “follajes de hiedra *artificiosa*” que resaltan como naturales “tapices”, la orla de musgo —que circunda la lámina de agua— se transmuta en “verdes molduras” de un “espejo de cristal undoso”. Así todo se revela ante los ojos de un espectador atento como una obra que nace de un paradójico “primor”, ya que resulta este “rudamente artificioso”.

Desde un enfoque comparatista, el germen de esta serie de imágenes parece remontarse hasta el principal modelo de relatos míticos de la poesía latina de época augústea: las *Metamorfosis* de Ovidio. En el influyente *carmen perpetuum* dedicado a las transformaciones, el sulmonense incluía un pequeño lienzo verbal de la cueva de Diana (III, vv. 157-160):

*cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura sua; nam punice vivo
et levibus tofis nativum duxerant arcum.*

(III, vv. 157-160)

en cuyo extremo más apartado hay una cueva boscosa no trabajada con arte alguno: la naturaleza con su ingenio había imitado el arte; pues con piedra viva pómez y ligeras tobas había formado un arco natural.

(Ovidio, *Metamorphoses*, p.134; trad., *Metamorfosis*, p. 285)

En el pasaje de la epopeya metamórfica se aprecia cómo Ovidio ya había expresado la idea de que la gruta era la creación de la Naturaleza, un espacio no moldeado por el Arte, pero que merced al natural ingenio imitaba el encanto de lo artificioso. Partiendo de una idea ya presente en el dechado ovidiano, Rebolledo habría enriquecido elocutivamente la *descriptio loci* mediante el uso de un paradigma de inspiración gongorina, con lo que lograba así dotar de una singular vivacidad al enclave mítico. Cabe asimismo recordar un testimonio pictórico privilegiado como ejemplo de la idoneidad de la historia para ofrecer un sugerente diálogo entre *Ars y Natura*. Se trata del lienzo *Diana y Acteón* de Tiziano, obra actualmente conservada en la National Gallery de Londres. Estamos ante

una muestra inigualable de algunas de las tendencias de la estética renacentista tardía y, al mismo tiempo, un preludio genial del arte barroco:



Fig. 1 Tiziano, *Diana y Acteón* (1556-1559), óleo sobre lienzo, 185 × 202 cm. Londres, National Gallery

Bajo la guía ovidiana, el lienzo del maestro de Pieve di Cadore muestra un entorno nemoroso en el que resulta difícil distinguir si el Arte ha ocupado la Naturaleza o si ha sucedido exactamente lo contrario.²⁰ Al ocuparse de esta obra, Erwin Panofsky notó cómo la originalidad de la interpretación radica, ante todo, en “la inesperada presencia de un decorado arquitectónico: una extraña mezcla de un pilar rústico y de una bóveda gótica en ruinas, la única bóveda gótica que aparece en toda la pintura de Tiziano”. A juicio del gran especialista en iconografía, la descripción de Ovidio (“*simulaverat artem / ingenio natura suo*”) habría evocado en Tiziano dos ideas estéticas fundamentales: la del estilo rústico y la del gótico, ambos muy próximos a una arquitectura natural o, por lo menos, de aspecto no enteramente artístico. A través de estas ideas, el pintor daría la vuelta del revés al

20. Si bien desde una óptica distinta, Mercedes Blanco había establecido un paralelismo entre el cuadro de Tiziano y la estética de Góngora (Blanco 2016: 94).

planteamiento ovidiano, componiendo una representación en la que “es el arte el que imita ‘el genio de la naturaleza’” (Panofsky 2003: 154).²¹

Antes de detenerse en la transposición artística de varios paisajes con escenas de cetrería, Bernardino de Rebolledo se había ocupado de ofrecer una pequeña descripción del palacio danés, en cierta medida también inspirada por el léxico de la arquitectura vegetal:

Este de admiración mudo teatro,
de *tres frondosas* calles separado,
basis es y pirámide el palacio
a que dio la moderna Arquitectura
triangular figura,
equilátero espacio,
desestimando en parte
los regulares límites del Arte.
Por *pórticos de murta*, cuyos arcos
las cervices oprimen de gigantes.
(vv. 495-504)

Junto con las resonancias léxicas (*frondosas calles*, *pórticos de murta*), destaca el pasaje —desde el punto de vista de la *imitatio* gongorina— por acoger la posible reminiscencia del palacio bosquejado en los recuerdos del peregrino de las *Soledades*, la morada que habitó antes de viajar por otras tierras, espoleado por los crueles tormentos de la pasión amorosa:

Al peregrino por tu causa vemos
alcázares dejar, donde excedida
de la sublimidad la vista, apela
para su hermosura,
en que la Arquitectura
a la Geometría se rebela,
jaspes calzada y pórfidos vestida.
(p. 413, Sol. II, vv. 665-671)

En ambos casos la éfrasis subraya la idea de una Arquitectura impulsada o dominada por la audacia, aunque es lícito plantear alguna diferencia de grado. Mientras el arte edilicia para Góngora llega al punto de rebelarse contra la Geometría, es decir, alcanza unas dimensiones que sobrepasan las reglas habituales, Bernardino de Rebolledo suaviza un tanto la idea, puesto que el palacio septentrional, ejemplo de la moderna arquitectura, tan solo “desestima en parte / los regulares límites del Arte”.²²

21. Fernando Checa Cremades (2013: 384) apuntaba la influencia que pudo tener en la pintura de Tiziano la versión de las *Metamorfosis* publicada por Lodovico Dolce en 1553.

22. Pueden recordarse los lúcidos comentarios de Pellicer al fragmento: “Digámoslo claro: como

Fatigar otro elemento: de pintura y cetrería

Pocas formas de ocio gozaron de tanto favor y prestigio entre las clases privilegiadas de la Edad Moderna como la caza, en sus diferentes modalidades.²³ La ubicación del palacio de Hersholme (situado a unos treinta kilómetros al norte de Copenhague) así como las amplias dimensiones de la finca en torno a la morada regia (que cubría un área tan vasta que actualmente comprendería los municipios modernos de Hørsholm, Karlebo, Birkerød y Allerød) convertían aquel espacio en un lugar ideal para todo tipo de prácticas venatorias. Gracias al favor de la reina, el conde de Rebolledo obtuvo el privilegio de residir a lo largo de un año en el “Adelsgodset Hørsholm” (Real Sitio de Hirschholm) y pudo así disfrutar de las comodidades de la regia mansión, la tranquilidad de sus jardines y la riqueza de sus cotos de caza.

El ejercicio cinegético que tenía lugar en aquel entorno campestre se reflejaba además en el programa decorativo del propio palacio. El pintor de cámara Karel Van Mander III (Delft, 1609-Copenhague, 1670), “docto Apeles de Dania” en palabras del embajador-poeta, realizó varios lienzos con escenas de montería para ser exhibidos en el mismo.²⁴ Así, el Cuarto de Verano estaba decorado con la recreación de una partida de caza protagonizada por la reina, el relato visual de la cacería de un ciervo por un grupo de villanos y con una serie de escenas de cetrería. El ciclo de pinturas en torno al *ars accipitraria* debió de avivar en la memoria del conde el recuerdo de un pasaje célebre de la obra maestra gongorina: el desfile de aves de presa y los lances protagonizados por las mismas, evocados justo al final de la *Soledad segunda*. De hecho, la admiración que el diplomático tributaba a dicho fragmento se trasluce ya de la imitación que hiciera del mismo en otra de sus complejas silvas, la *Selva militar y política* publicada en 1652.²⁵ En el caso de esta composición didascálica, tradicionalmente considerada como paradigma del “prosaísmo” de Rebolledo (González Cañal

la Arquitectura regula siempre sus plantas y sus diseños por la Geometría, y se delinea cuanto se puede levantar en lo alto proporcionado a lo ancho, aquí no guarda ese orden la Arquitectura, porque como era tan alto el edificio, para que se ajustasen a la proporción de los ojos las cúpulas, los capiteles y los cimborrios, era menester que los tamaños de las columnas, figuras y espacios, sean mayores de los que pide la Geometría, para que vengan a hacer hermosa vista, porque la perspectiva desde lo alto viene siempre a menos” (Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 587). El pasaje también ha sido comentado en Blanco (2016: 392-394).

23. Para un estudio panorámico de la caza como forma privilegiada de recreo entre la realeza española de la Edad Moderna, véase la imprescindible monografía de Fernando Checa Cremades y J. Miguel Morán (1986).

24. Para los posibles contactos entre el conde de Rebolledo y Karel Van Mander III en la corte danesa, así como para el interés del diplomático por la pintura, véase Rocío Cárdenas Luna y Pedro Ruiz Pérez (2018).

25. Es de interés apuntar que, varios siglos después, otro embajador y poeta, Antonio de Zayas, duque de Amalfi, también consagraría varios poemas a la temática cetrera siguiendo la misma estela gongorina. Véase Ponce Cárdenas (2020a: 435-457).

2008a: 177-187), la inclusión de la *imitatio* gongorina venía motivada no por una écfrasis, sino por un epígrafe consagrado a los ocios útiles a los que debe entregarse un príncipe, entre los cuales no podía faltar la caza.²⁶

Los cuadros con escenas de cetrería evocados por Rebolledo podrían formar una suerte de tríptico en la Sala de Verano. En el primer lienzo podían contemplarse dos lances simultáneos: la caza de una liebre por dos borníes y la trampa de un búho para atraer cuervas, que a su vez serían abatidas por sacres y gerifaltes. El segundo cuadro reproduciría la escena —más sencilla— de un milano acometiendo a unas gallinas, mientras las aves domésticas trataban de proteger a sus polluelos. Por último, el tercer lienzo presentaba la sangrienta pugna entre una garza y un neblí. Conviene tener en cuenta que ya desde su anterior aproximación a esta materia cetrera, el conde de Rebolledo había bosquejado episodios muy similares, tanto el del “robador milano” como el de la pugna entre la garza y neblí, ahora bien, en ambos casos lo había hecho con un menor grado de detalle.²⁷

Si bien es cierto que en las primeras líneas del pasaje de la cetrería Góngora ofrece un *tour de force* en forma de catálogo de aves bajo el signo de la elusión y la alusión, mientras que el embajador entra rápidamente en la narración del episodio de los dos borníes y las liebres, ambos fragmentos presentan concomitancias que merecen ser subrayadas. Por citar un ejemplo llamativo, los dos pasajes ponen de manifiesto desde su misma apertura la abundancia de aves cetreras y muestran cómo estas son temporalmente liberadas de sus capirotes en el momento de acometer alguna presa:

Entre el confuso pues celoso estruendo
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería,
desde la Mauritania a la Noruega,

26. Reproduzco a continuación este primer pasaje cetrero: “Acometer un robador milano / (pirata que infestaba / uno y otro elemento) / en los golfos del viento; / escuadra vengadora / de fustas animadas, / de fragatas aladas; / y volver vencedora, / de donde se negaba / a las más perspicaces atenciones, / a rendirle otra vez a las prisiones. / La garza que ambiciosa / las nubes señorea / y las esferas huella, / del sol desvanecida mariposa, / remontada a más cielo, / no menos breve que atrevidamente, / constelación semiente; / de observarla cansado / el atento cetrero / tiende el arco del brazo, / y dispara certero, / libre del capirote suelto el lazo, / la mortal flecha del neblí templado, / más que Aquilón que le engendró ligero, / exhalación del Herkla, / que (desplegando incendios) / por piélagos de horros al norte llega, / rayo de Islandia, asombro de Noruega, / que con osado rostro y fuerte garra / de los astros desgarrar, / la ya prisión vencida, / que a su temor sacrificó la vida; / y fulminada al suelo, / del temerario vuelo / da el estrago sangriento; / al escándalo igual el escarmiento, / que la naturaleza / a su autor obedece / en las antipatías / tan misteriosamente / que bien examinadas / aún en ellas parece / que la suma justicia resplandece” (Rebolledo, *Selva militar y política*, ff. 214v-215v).

27. El primer estudioso en dar noticia sobre la imitación del pasaje de la cetrería que realizó el conde de Rebolledo fue Jesús Ponce Cárdenas (2013), disponiendo este caso de praxis imitativa junto a otros de similar tenor realizados por fray Hortensio Félix Paravicino, el conde de Villamediana o Hernando Domínguez Camargo.

insidia ceba alada,
 sin luz, no siempre ciega,
 sin libertad, no siempre aprisionada,
 que a ver el día vuelve
 las veces que, en fiado al viento dada,
 repite su prisión y el viento absuelve.
 (*Soledades*, pp. 527-529, Sol II, vv. 735-744)

[...]

y seguida de cuantas
 pródiga cetrería
 volantes fieras de las nubes fía,
 de la obscura prisión desanudadas,
 a que tan sin tardar se restituyen,
 que de la libertad parece que huyen.
 (*Selvas dánicas*, vv. 1369-1374)

Más allá de estos dos motivos citados (la abundancia de aves y el doble gesto de liberarlas de los capirotos y confiarlas al viento para que emprendan el vuelo), encontramos una notable proximidad expresiva en el uso de construcciones como “generosa cetrería” / “pródiga cetrería”, el término “prisión” para nombrar los capirotos o, estrechamente vinculado a este desde el punto de vista semántico, el vocablo jurídico “fiar”.

Por otro lado, en la rica presentación de las aves realizada por Góngora ya tenemos bosquejado el motivo de la liebre acosada por el borní, que el aristócrata leonés desarrolla en extenso en un logrado ejercicio de *amplificatio*:

la delicia volante
 de cuantos ciñen líbico turbante,
 el Borní, cuya ala
 en los campos tal vez de Meliona
 galán siguió valiente, fatigando
 tímida liebre.
 (*Soledades*, 537, Sol II, vv. 762-767)

[...]

Parece que la liebre temerosa,
 del ventor inquirida,
 al son de la bocina
 apresura la huida,
 que de los sueltos galgos perseguida,
 con no poca destreza
 burla la ligereza,
 y de mata frondosa,
 puesto que no vecina,

en la verde clausura
 asegurar inmunidad procura:
 cuando de la tiniebla a la luz dados,
 de la prisión al aire disparados
 dos veloces borníes
 le insultan con rápida porfía,
 que guantes se calzaron carmesíes,
 de su piel aforrados,
 en sangre ya más que en sudor bañada,
 si bien menos herida que asombrada,
 de verse fatigar de otro elemento
 y que sin los escándalos de trueno,
 rayo fulmine cielo tan sereno.
 De la turba de canes alcanzada
 frustró su desaliento
 de tantos enemigos el intento,
 y cuanto pudo mejoró su suerte
 muriéndose de miedo de la muerte.

(*Selvas dánicas*, vv. 1387-1413)

En el relato de la sanguinaria escena el diplomático leonés se sirve, asimismo, de una tesela gongorina relacionada con aquella “república alada de las *Soledades*” (Ly 2020), pero en este caso perteneciente a un pasaje de la silva de los campos. Nos referimos a los versos “dos veloces borníes / le insultan con rápida porfía, / que *guantes se calzaron carmesíes*, / de su piel aforrados, / en sangre ya más que en sudor bañada”. La imagen de las garras de los halcones cubiertas con la sangre y la piel de sus víctimas fácilmente trae a la memoria las perdices atadas a una vara que harían las delicias de los asistentes al banquete de las nupcias campesinas.

Sobre dos hombros larga vara ostenta
 en cien aves cien picos de rubíes,
tafiletes calzadas carmesíes
 emulación y afrenta
 aun de los berberiscos,
 en la inculca región de aquellos riscos.

(*Soledades*, p. 265, Sol I, vv. 315-320)

El detalle es de especial interés porque pone de manifiesto cómo, en el momento de reescribir el pasaje de la cetrería, Rebolledo tenía en mente la silva gongorina en su totalidad. Esa visión global del modelo le permitiría extraer y combinar diferentes teselas en distintas partes del nuevo mosaico. Por otro lado, el embajador alteraría a su gusto el hipotexto, sustituyen unos elementos por otros: los zapatos de bruñido y lustroso cuero (*tafilete*) que lucen las aves pequeñuelas en el dechado se tornarían en “guantes carmesíes” forrados de cálida “piel”.

El segundo episodio reflejado en la otra parte del lienzo (la trampa tendida a las cuervas merced al “oro intuitivo” de los ojos del búho) también sigue de cerca otros

fragmentos del pasaje de la cetrería. En esta parte final de la obra maestra inacabada, el ave funesta y nocturna rapaz hacía acto de presencia en dos ocasiones:

Grave de perezosas plumas globo,
que a luz lo condenó incierta la ira
del bello de la Estigia deidad robo,
desde el guante hasta el hombro a un joven cela;
esta emulación pues de cuanto vuela
por dos topacios bellos con que mira,
término torpe era
de pompa tan ligera.

(*Soledades*, p. 542, Sol II, vv. 791-798)

Cobrado el baharí, en su propio luto
o el insulto acusaba precedente,
o entre la verde hierba
avara escondida cuerva
purpúreo caracol, émulo bruto
del rubí más ardiente,
cuando, solicitada del ruido,
el nácar a las flores fía torcido,
y con siniestra voz convoca cuanta
negra de cuervas suma
infamó la verdura con su pluma,
con su número el Sol. En sombra tanta
alas desplegó Ascálafo prolijas,
verde poso ocupando,
que de césped ya blando,
jaspe lo han hecho duro blancas guijas.
Más tardó en desplegar sus plumas graves
el deforme fiscal de Proserpina,
que en desatarse, al polo ya vecina,
la disonante niebla de las aves;
diez a diez se calaron, ciento a ciento,
al oro intuitivo, envidiado
deste género alado,
si como ingrato no, como avariento,
que a las estrellas hoy del firmamento
se atreviera su vuelo
en cuanto ojos del cielo.

(*Soledades*, pp. 561-567, Sol II, vv. 875-901)

La *imitatio* de estos dos lugares se verifica en los siguientes versos de la segunda *Selva dánica*:

En otro lado perezoso tiende
torpes plumas el hijo de Aqueronte
que, de Plutón espía,

difícilmente de la luz se fía.
 Y al oro que en sus ojos resplandece
 que se cala parece
 densa de cuervas nube,
 —fecundo parto del vecino monte,
 borrones del papel del horizonte—
 contra tanta volante infantería
 que codiciosamente
 perpetuar de Ascálafo quería
 la privación del día.
 (*Selvas dánicas*, vv. 1414-1426)

Más allá de la concreta imitación de la anécdota, la huella inconfundible del hipotexto se percibe a través de una sutil serie de detalles. Por ejemplo, es de clara raigambre gongorina el uso de la perífrasis mítica (“el hijo de Aqueronte”, “Ascálafo”) para designar al ave nocturna. Como ha estudiado Nadine Ly, la elusión del nombre español para referirse al búho, lejos de ser una casualidad en el fragmento, es una ley en toda su producción poética, si exceptuamos un romance jocosos de 1586 (Ly 2020: 471-479). En las *Soledades*, las seis alusiones al animal se dividen en dos etimologismos (*Soledades*, p. 399, Sol I, v. 990; 2016: 563, Sol II, v. 887) y en cuatro perífrasis (“rediman del que más o tardo vuela, / o infausto gime pájaro nocturno”, *Soledades*, p. 361, Sol I, vv. 799-800; “grave de perezosas plumas globo / que a luz lo condenó incierta la ira / del bello de la Estigia deidad robo”, *Soledades*, p. 543, Sol II, vv. 791-793; “el deforme fiscal de Proserpina”, *Soledades*, p. 565: Sol II, v. 892; “el testigo que en prolija / desconfianza a la sicana Diosa / dejó sin dulce hija / y a la stigia Deidad con bella esposa”, *Soledades*, pp. 585-587, Sol II, vv. 976-979). Si bien el conde de Rebolledo no imita de manera literal ninguna de aquellas perífrasis, sí que espiga varios rasgos de las mismas. Por ejemplo, cuando escribe “perezoso tiende / torpes plumas el hijo de Aqueronte”, el complemento predicativo de la oración muestra cómo el discípulo de Góngora debía tener en mente el epíteto del sintagma “perezosas plumas” referido en dos ocasiones al animal (*Soledades*, p. 399, Sol I, v. 991; p. 543, Sol II, v. 791). Además el adjetivo de la *iunctura* “torpes plumas” (en el sentido de “pesadas” o “poco gráciles”) remitiría al uso del mismo calificativo en otro lugar del complejo modelo (“término torpe era / de pompa tan ligera”, *Soledades*, p. 543, Sol II, vv. 797-798).

Como pequeñas marcas que recalcan la omnipresencia de Góngora, cabe mencionar la imagen de las cuervas “como una densa nube”, indiscutiblemente inspirada en la “mentida nube” (*Soledades*, p. 567, Sol II, v. 907). Igualmente significativo es el verso “borrones del papel del horizonte”, nítido homenaje a otro pasaje referido a la “república alada” en la *Soledad primera*:

Pasaron todos pues, y regulados
 cual en los Equinocios surcar vemos
 los piélagos del aire libre algunas

volantes no galeras,
 sino grullas veleras
 tal vez creciendo, tal menguando lunas
 sus distantes extremos
 caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
 las plumas de su vuelo.

(*Soledades*, pp. 317-319, Sol I, vv. 602-610)

Prosiguiendo la visita por la galería venatoria, el segundo de los lienzos sirve al autor de los *Ocios* para amplificar la encarnizada escena gongorina en la que un milano acomete a unas gallinas y a sus polluelos. Para ello, el poeta introduce la presencia de un azor que planta cara al milano, rematando la escena con la inclusión de un símil épico rebosante de patetismo (Ponce Cárdenas 2013: 185).

Cual toro, de feroces
 molosos acosado,
 tal vez acometido se retira,
 y tal él acomete tan osado
 que del azor o tagarote baña
 en la sangre, las uñas y la saña.
 Mas de corvo rejón o de acerado
 pico, en la nuca herido,
 cuando más arriesgado
 contra todos el campo
 del aire había partido,
 del ambiente vital destituido,
 cae en sus mismas alas rebujado,
 víctima de las vidas que ha quitado.
 (vv. 1462-1475)

Si bien no debe descartarse que el uso de la figura por parte de Góngora inspirara a Rebolledo, cabría buscar para este símil concreto algún posible modelo en la épica antigua y moderna.²⁸ En efecto, el poeta y diplomático pudo apreciar la *enárgeia* de diversas comparaciones en algunos testimonios admirables del género sublime por excelencia, pues sabemos que el conde poseía numerosas epopeyas en su biblioteca.²⁹ Más concretamente, Torquato Tasso, bajo el magisterio de Home-

28. Por citar otro ejemplo, el diplomático se valdría también de un símil clásico de la épica: la comparación entre un joven muerto y una flor recién cortada: “al joven desdichado / que lastimosamente mide el suelo, / cual lirio que arrancó villano arado, / tumba construyen de fragantes flores, / que a sus galas copiaron los colores / y de él la mal lograda lozanía” (vv. 692-696). Para la cadena de imitaciones del símil véanse Vicente Cristóbal (1992) y Aude Plagnard (2017).

29. Entre las obras de su inventario se encontraban la *Iliada*, la *Odisea*, la *Tebaida*, el *Orlando enamorado*, el *Orlando furioso*, etc. Aunque de Tasso, al parecer, solo se tiene constancia de que poseía una copia de los *Discursos sobre el poema heroico*, lo más probable es que también estuviera familiarizado con su obra maestra (Casado Lobato 1973: 235-237).

ro (II, XVII, vv. 914-923) y Ovidio (*Metamorfosis*, XII, vv. 102-103), utilizaba el símil para narrar la lucha de Clorinda con varios caballeros cristianos:

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,
se volge il corno a i cani ond'è seguito,
s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,
ciascun ritorna a seguitarlo ardito.
Clorinda nel fuggir da tergo oppone
alto lo scudo e' l capo è custodito.

(*Gerusalemme liberata*, III, 32, p. 93)

El último de los lienzos de temática cetrera que ornan el Cuarto de Verano recrea el motivo de la lucha entre la garza y el neblí. En este caso, dado que se trata de una materia empleada por otros autores, probablemente estemos ante el fragmento cetrero en el que el conde de Rebolledo más se aleja de las *Góngora*, si bien pudo tener en cuenta la versión del motivo presente en las *Soledades* (pp. 529-531, Sol II, vv. 745-749) o algunos detalles en la caracterización de los integrantes de la “república alada”. A este respecto cabría citar el uso del verbo “taladrar” para referirse al presuroso vuelo de las aves:

Cenit ya de la turba fugitiva.
Auxiliar *taladra* el aire luego
un duro sacre, en globos no de fuego,
en oblicuos sí engaños
mintiendo remisión a las que huyen,
si la distancia es mucha
(griego al fin).

(*Soledades*, p. 569, Sol II, vv. 910-915)

En este caso llama poderosamente la atención el uso de un mismo verbo de gran evocación plástica, referido al dinamismo característico del lance cetrero:

Taladrando una y otra opuesta nube
a procurar asilo al cielo sube;
de un neblí perseguida,
de que más se recata
por natural instinto, con que sabe
que su muerte se viste de aquella ave.

(*Selvas dánicas*, vv. 1487-1492)

Sin duda, los ecos concretos del *pasaje de la cetrería* en la segunda *Selva dánica* podrían ser objeto de análisis ulteriores, ya que en verdad comprenden tanto rasgos macrotextuales (pues afectan a la constitución misma de las diferentes escenas o lances) como microtextuales (calcos de estilemas o imitaciones de *iuncturae* que el conde pudo considerar singularmente afortunadas). Por ahora

baste el conjunto de muestras aquí examinadas para distinguir cómo el ejercicio de rescritura sustentado en la hipotiposis fue singularmente acertado.

La praxis imitativa y la elocución de signo gongorino

Junto con toda la gavilla de motivos directamente inspirados por Góngora, son numerosos los versos que manifiestan la huella inconfundible de su estilo. Pueden espigarse algunos calcos exactos en el relato del venerable anciano, por ejemplo, cuando se describe la paz del refugio campestre y la feliz medianía en la que viven sus moradores: “Al despertar el alba aquí me llaman / esos sonoros *órganos de pluma*” (v. 346) < “*Órganos de pluma, / aves digo de Leda*” (*Soledades*, p. 493, Sol II, vv. 523-524). Más adelante, en el apartado donde se pergeñan las andanzas del malogrado Acteón, el embajador de Felipe IV empleaba un sintagma característico: “solicitan del monte los *ocultos / senos*”. Parece lícito relacionar ese giro con una juntura empleada varias veces por el cabeza de la escuela culta: “que al peregrino *sus ocultos senos / negar* pudiera en vano” (*Soledades*, p. 519, Sol II, vv. 699-700); “aun el más *oculto seno / de los augustos lares* pisa lenta” (*Obras completas*, p. 483, *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 157-158). Otro ejemplo similar de un tipo de *imitatio* que raya con el calco lo encontramos en “si no *calzadas plumas, / por favor de Neptuno, / hollando* levemente las *espumas*”, con recuerdo claro de “y, *calzada plumas, / tantas flores pisó* como él *espumas*” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 166, Pol, vv. 127-128). En este caso, puede notarse además cómo el discípulo —a pesar de la gran cercanía con el hipotexto— desdibuja un tanto la esencia de la troquelación gongorina, ya que omite el acusativo griego.

Se antoja igualmente digna de mención la reescritura de un motivo clásico realizada por el conde dentro de la extensa *sermocinatio* del anciano. Hablamos de una de las modulaciones del elogio a la dorada medianía:

El Euro, que a la selva mueve guerra,
del abeto, que altivo la corona,
la verde pompa arrastra por la tierra,
y los mirtos más dóciles perdona.
El rayo los excelsos *obeliscos*
abate de los templos más sagrados,
y de los montes los soberbios riscos,
y respeta en los fáciles collados
las cabañas de frágiles lentiscos,
que todo ser se arma de mayor violencia
contra la más rebelde resistencia.
(vv. 139-149)

El lector recordará que una de las versiones más populares del motivo fue la elaborada por Horacio en uno de sus *carmina* (II, 10):

*Saepius ventis agitur ingens
pinus et celsae graviore casi
decidunt turre feriuntque summos
fulgura montis.*

Al pino ingente más el viento azota;
con más estruendo cae la torre insigne;
el rayo suele herir las altas cumbres
de las montañas.

(Horacio, *Odas y epodos*, pp. 196-197)

De hecho, Mercedes Blanco ya había notado cómo en la recreación de los versos del venusino que Góngora llevó a cabo en la *Soledad primera* se introducía de manera novedosa un término tan marcado como “obelisco” (Blanco 2016: 407-437):

Entre opulencias y necesidades
medianías vinculen competentes
a vuestros descendientes,
previniendo ambos daños las edades;
ilustren obeliscos las ciudades,
a los rayos de Júpiter expuesta,
aún más que a los de Febo, su corona,
cuando a la choza pastoral perdona
el cielo, fulminando la floresta.

(*Soledades*, p. 391, Sol I, vv. 930-938)

En el caso del fragmento citado de Rebolledo, la mención expresa del obelisco remitiría sin ambages al magisterio gongorino, al igual que otros sintagmas asociados a elementos arbóreos de tenor semejante en las *Soledades* (p. 463, Sol II, vv. 283 y 287): “Cóncavo *fresno* [...] / *verde* era *pompa* de un vallete oculto” > “el *abeto* [...] / la *verde pompa* arrastra”. A la luz de ambos testimonios podría sostenerse con algún fundamento que el pasaje de la segunda *Selva dánica* acoge un ejemplo plausible de imitación arqueológica: ya que en el mismo se combina un estrato moderno (A: Góngora) y un estrato antiguo subyacente, el del modelo en el que se había inspirado previamente el genial escritor cordobés (B: Horacio).³⁰

Si nos detenemos un momento en examinar varios de los rasgos elocutivos tradicionalmente considerados por la crítica como definitorios del estilo de Góngora³¹ (cultismos léxicos, semánticos y sintácticos; hipérbatos, oxímora, sinécdoque, perífrasis, bimetraciones, correlaciones, fórmulas adversativo-adi-

30. Sobre el concepto de imitación estratificada, imitación arqueológica o imitación por estratos, véase Javitch (1985) y Ponce Cárdenas (2016).

31. Véase Alonso (1955 y 1978), Ponce Cárdenas (2001: 109-132).

tivas, fórmulas estilísticas como un uso específico del verbo “dar”, etc.), puede apreciarse cómo Rebolledo se vale asiduamente de muchos de ellos.

En lo que respecta, por ejemplo, a los cultismos léxicos, puede apuntarse la recurrencia de un vocablo como “joven” (vv. 671, 691, 879, 930, 941, 1016), también frecuente en la obra gongorina pero a la sazón considerado como una palabra extraña, tal como testimonia su inclusión en el soneto-catálogo de Quevedo *Receta para hacer Soledades en un día*. Son comunes, asimismo, varios de los —en feliz expresión de Jammes (2016: 103)— “emblemas lingüísticos” de Góngora: “señas”, “prolijo”, “émulo”, “términos”, “turba”, “cerúleos”, “templar”, “canoras” o algunos de los cultismos semánticos más extendidos en la lírica de su tiempo como “cándido” (blanco) o “tímido” (temeroso). En cualquier caso, más interesante es señalar que Rebolledo no participa de la tendencia, extendida entre algunos de los discípulos, de crear o importar nuevos cultismos, si exceptuamos quizá el vocablo “sérico” (“de *séricos* celajes / y de triunfantes arcos adornada”, vv. 1222-1223), que no llegó a utilizar Góngora, pero sí el conde de Villamediana acaso inspirado por Marino, otro maestro indiscutible del Barroco italiano (Manuel Rozas 1975).

Desde el punto de vista de la sintaxis, el escritor secentista prescinde de algunas de las principales audacias gongorinas, como las cláusulas absolutas o los acusativos griegos, aunque no deja de lado otras estructuras como los hipérbatos, las bimebraciones o las fórmulas adversativo-aditivas, diseminadas a lo largo de la extensa silva.³² Dentro de los hipérbatos, Rebolledo opta por desentenderse de algunas de las estructuras más distintivas de Góngora. Por ejemplo, la tendencia a separar el determinante del nombre (“En *esta*, pues, *Cartago*”, *Soledades*, p. 463, Sol II, v. 293) está prácticamente ausente, si exceptuamos casos contados como el verso “*este* de admiración *mudo teatro*” (v. 495). En general, de los usos sintácticos de la silva se puede concluir que, si bien se rastrean las huellas del magisterio gongorino, las preferencias expresivas más revolucionarias, aquellas que más fácilmente podrían oscurecer la comprensión de la obra, han sido depuradas.

Del mismo modo ocurre con otras figuras como las perífrasis, mucho menos abundantes que en obras como las *Soledades*, reduciendo así el carácter “elusivo y alusivo” de la composición. Entre ellas, hemos citado la del “hijo de Aqueronte” (v. 1415), en ese caso inspirada por la práctica gongorina de omitir siempre el nombre español del búho, pero también conviene recordar otra del gusto del cordobés, la que pinta los caballos como hijos del viento (“de un lozano español hijo

32. Se espigan varios ejemplos a modo de botón de muestra: “que admiración causara, si no miedo” (v. 26, A, si no B); “bebiendo a cada uno está influencias, / si no alientos divinos” (vv. 540-541, A, sino B); “en la disforme máquina de miembros, / si no cerdosa selva” (vv. 625-626, A, si no B); “contra robador milano, si no cauto tirano” (vv. 625-626, A, si no B); “si celestiales / por el efecto nunca presumido, / indignas aun del corazón humano” (vv. 794-796, Si A, B); “si amante, no ya menos huraña” (v. 892, Si A, no ya B); “de follajes de hiedra artificiosa, / no menos que nudosa” (vv. 760-761, A, no menos que B); “materia no, pues es bruñida plata” (v. 767, A no, pues B).

del viento”, v. 708), utilizada, por ejemplo, en la segundad *Soledad*: “el veloz hijo ardiente / del Céfito lascivo” (*Soledades*, p. 525, Sol II, vv. 724-725). Curiosamente, son de idéntico carácter genealógico algunos otros circunloquios incluidos en *Hersholme*: “del hijo de Aristeo, / nieto de Cadmo, príncipe de Tebas, / amante de Diana” (vv. 700-702) o “estos de Bóreas hijos animados” (v. 1481).

Memoria escrita: el vestigio poético de palacios y jardines

Tal como vaticinaba la locución horaciana “*exegi monumentum aere perennius*”, son varios los palacios del entorno hispánico de cuyo esplendor solo queda un leve vestigio verbal gracias a la poesía del momento. Baste recordar como ejemplo elocuente de ello los jardines a la italiana del conde Monterrey, immortalizados por Juan Silvestre Gómez o el palacio y los suntuosos jardines del Buen Retiro ensalzados en verso por el cronista real José Pellicer de Salas y por el poeta y cortesano luso Manoel de Gallegos. Del mismo modo el espíritu y la magnificencia de los terrenos de Abadía, pertenecientes al duque de Alba, reducidos hoy a una pálida sombra de lo que fueron en su momento de esplendor durante la segunda mitad del siglo XVI, han llegado a nosotros gracias a la delicada descripción pintada por Lope de Vega.

Con el suntuoso palacio de Hirschholm, demolido en el siglo XIX, nos hallamos ante un caso similar. La *Segunda Selva dánica* se articula así como un “documento” de valor histórico capaz de proporcionarnos valiosas informaciones sobre la decoración palaciega y como un “monumento” poético que preserva el recuerdo de una morada y unos jardines extintos, al tiempo que entronca con la mejor tradición culta de la lírica española del barroco. En este artículo hemos tratado de profundizar en esta última línea evidenciando la presencia de los modelos gongorinos (especialmente el de las *Soledades*) en la silva a través del examen de varios aspectos centrales: el empleo de un paradigma verbal desarrollado por Góngora en las *Soledades* como método privilegiado para dotar a las descripciones de elementos naturales de una particular expresividad, la memoria del *Discurso de la cetrería* en la configuración de las éfrasis de algunos lienzos de temática venatoria y el recurso a varios de los estilemas asociados a la lengua poética del racionero cordobés.

Dada la magnitud y complejidad de la obra, cabe esperar que futuras investigaciones arrojen nuevos datos en esta misma dirección. Asimismo, aunque apenas se haya tratado el tema en este trabajo, la composición encomiástico-descriptiva merece ser leída a la luz de su conexión con otros modelos (neolatinos, italianos y españoles) pertenecientes al género de las *poesie di villa*. En una tesis doctoral actualmente en curso abordo con detalle varias de estas cuestiones, ahondando también en otros componentes fundamentales del poema tales como los modos de enunciación del discurso, las implicaciones biográficas o la vinculación de las ideas filosóficas expresadas con toda una rica tradición de pensamiento clásico.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- , “La lengua poética de Góngora”, en *Obras completas*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 7-238.
- BLANCO, Mercedes, “Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 2 vols., I, pp. 263-274.
- , “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, núm. 5 (2010), pp. 31-68.
- , *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.
- , *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.
- BONILLA CEREZO, Rafael, “El Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece de Agustín de Salazar y Torres”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 7-48.
- , “El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, XIV (2020), pp. 271-324.
- CABANI, M. Cristina, y Giulia POGGI, “Le *Soledades* e lo *Stato rustico*: un’ipotesi di lavoro” en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 63-80.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío, *Representación plástica del escritor (1648-1778). Repertorio y estudios*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.
- , y Pedro RUIZ PÉREZ, “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, *Versants*, LXV, 3 (2018), pp. 63-83.
- CARREIRA, Antonio, “Góngora y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 395-420.
- CARUSO, Carlo, “Poesia umanistica di villa”, en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casa-grande, 1997, pp. 272-294.
- CASADO LOBATO, María Concepción, “La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo”, *Revista de Filología Española*, LVI, 3-4 (1973), pp. 229-328.
- CASTELLVÍ LAUKAMP, Luis, *Hispanic Baroque Ekphrasis: Góngora, Camargo, Sor Juana*, Cambridge, Legenda, 2020.
- CHECA CREMADES, Fernando, y J. Miguel MORÁN TURINA, *Las Casas del Rey: Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones El Viso, 1986.

- , *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2013.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Una comparación de clásico abolenjo y larga fortuna”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, II (1992), pp. 155-187.
- FADÓN DUARTE, Alberto, “Introducción”, en Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, pp. 7-94.
- GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, José, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019.
- , *Obras completas, I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Barcelona, Castalia, 2016.
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada”, *Tierras de León*, XXVI, 62 (1986), pp. 93-108.
- , “El prosaísmo del conde de Rebolledo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXIV (2008a), pp. 169-186.
- , “El conde de Rebolledo y los albores de la ilustración”, *Criticón*, núm. 103-104 (2008b), pp. 69-80.
- , “Rebolledo, Bernardino de, Conde de”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, II, coord. Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, pp. 248-252.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- HORACIO, Quinto, *Odas y epodos*, ed. Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019.
- JAMMES, Robert (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Barcelona, Castalia, 2016.
- JAVITCH, Daniel, “The Imitation of Imitations in Orlando Furioso”, *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, 2 (1985), pp. 215-239.
- KLUGE, Sofía, “Algo huele mal en Dinamarca. Historiografía estética en la primera *Selva dánica* de Bernardino de Rebolledo”, *Ínsula*, núm. 837 (2016), pp. 11-14.
- , “Qu’assí Saxo le nombra: reappropriating the *Theatrum Historiae Danorum* in Rebolledos’s First *Selva dánica*”, *Renaissance forum. Journal of Renaissance Studies*, núm. 12 (2017), pp. 231-238.
- LARA GARRIDO, José, “La estela de la revolución Gongorina. Relieves incompletos para una cartografía del Gongorismo”, en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, ed. Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 395-420.
- LY, Nadine, “La république ailée dans les *Solitudes*”, en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2020, pp. 451-483.

- MARTÍN POLÍN, Raquel, “Pellicer de Ossau: una visión de la monarquía católica en torno a 1640”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VI, Historia Moderna*, núm. 13 (2000), pp. 133-164.
- MATAS CABALLERO, Juan, “Las ‘Soledades’ a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.
- MICÓ, José María, “Descaminado, enfermo, peregrino”, en *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 33-59.
- OVIDIO, *Metamorphoses*, I (books 1-8), ed. Frank Justus Miller y G. P. Goold, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1977.
- , *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- PANOFSKY, Erwin, *Tiziano*, Madrid, Akal, 2003.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes de las obra de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PINEDA, Victoria, “La invención de la écfrasis”, en AA. VV., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 251-262.
- PLAGNARD, Aude, “‘Como la blanca flor o roxo lirio’. Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Anna Bognolo, Florencia del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venecia, Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 287-300.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2001.
- , “La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: Consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza”, en *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2006, pp. 145-198.
- , “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.
- , *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- , “Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 2018, LXV, 3 (2018), pp. 97-123.
- , *El embajador parnasiano. Poesía y pintura en Antonio de Zayas*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020a.
- , “El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las poesías di villa”, *e-Spania*, núm. 35 (2020b), pp. 1-22.
- , y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.

- REBOLLEDO Y VILLAMIZAR, Bernardino, *Selva militar y política*, Colonia Agripina, en casa de Antonio Kinebio, 1652.
- , *Selvas dánicas*, Copenhagen, impreso por Pedro Monsirgio, 1655.
- , *Edición crítica de los Ocios del conde de Rebolledo*, ed. Rafael González Cañal, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1997.
- ROZAS, Juan Manuel, “Marino frente a Góngora en ‘La Europa’ de Villamediana: (Con una nota sobre el cultismo gongorista)”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 372-385.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo”, *Creneida*, núm. 2 (2014a), pp. 349-374.
- , “Imágenes políticas en la ‘Selva’ de Rebolledo”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014b), pp. 35-90.
- , “Rebolledo, un poeta ante la imprenta”, *Calíope*, XXIII, 2 (2018), pp. 165-187.
- , y Juan MONTERO, “La silva entre el metro y el género”, en *La silva*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 19-56.
- SÁEZ, Adrián J., “El ingenio de la diplomacia: Saavedra Fajardo, el conde de Rebolledo y los reyes del norte”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014), pp. 91-110.
- , “‘Del orbe vi la más remota parte’ Rebolledo, la cartografía y el Atlas maior de Blaeu”, *Analecta Malacitana*, XXXVIII, 1-2 (2015), pp. 187-204.
- SANDOVAL, Paola Encarnación, *El peregrino como concepto en las “Soledades” de Góngora*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2019.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, I, ed. Bruno Maier, intr. Ezio Raimondi, Milán, Rizzoli, 1963.
- TORRES SEVILLA, Margarita “Bernardino de Rebolledo y Villamizar”, en *Real Academia de la Historia. Diccionario biográfico*, en línea, <http://dbe.rah.es/biografias/11021/bernardino-de-rebolledo-y-villamizar>, [consulta de enero de 2021].
- VILANOVA, Antonio, “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 410-455.
- , *Las fuentes y temas del Polifemo de Góngora*, I, Barcelona, PPU, 1992.
- WOODS, Michael, *The Poet and the natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

