

Naturaleza y jardín en las *Soledades* (II, 222-229) de Luis de Góngora: la hibridación como horizonte creativo en el símil de la burla hidráulica

Juan Matas Caballero¹

Universidad de León
jmatc@unileon.es

Recepción: 05/05/2021, Aceptación: 20/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

En este trabajo se estudia un pasaje de las *Soledades* (II, 222-229), de Luis de Góngora, caracterizado por el uso de un símil épico en el que se evoca un “jardín culto” con una curiosa burla hidráulica. Mediante esa “gallarda comparación” el poeta pondera la sorpresa que experimenta el peregrino al contemplar a las hijas del anciano pescador, seis beldades que se muestran inesperadamente ante sus ojos. El fragmento se analiza bajo los parámetros del símil procedente del terreno sublime de la epopeya; se recuperan además las aportaciones de los comentaristas de las *Soledades* y se valoran las posibles fuentes (Manilio, Virgilio, Lope de Vega, Imperiale) en las que pudo inspirarse Góngora. Este detalle —pequeño pero significativo— permite reflexionar sobre la naturaleza híbrida de las *Soledades*, en las que se confabulan una naturaleza prístina con un jardín aristocrático y, desde la perspectiva del género literario, el *poema jardín* con las formas breves de la poesía dedicada a la villa.

Palabras clave: Luis de Góngora; *Soledades*; naturaleza; jardín; burla hidráulica.

1. Este artículo forma parte del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Agradezco al doctor Jesús Ponce Cárdenas, IP del proyecto y gran amigo, no solo la sugerencia del trabajo, sino también la lectura del original y los consejos que me ha brindado para mejorarlo.

Abstract

English Title. Nature and garden in Luis de Góngora's *Solitudes* (II, 222-229): hybridization as a creative horizon in the simile of the hydraulic mockery.

In this work is examined a passage from Góngora's *Solitudes* (II, 222-229), characterized by the use of an epic simile in which a "cultured garden" is evoked together with a curious hydraulic mockery. Through this "gallant comparison" the poet ponders the surprise that the pilgrim experiences when contemplating the daughters of the old fisherman, six beauties that appear unexpectedly before his eyes. The fragment is analyzed under the parameters of the simile coming from the sublime terrain of the epic; the contributions of the commentators of the *Solitudes* are also recovered and the possible sources are valued (Manilius, Virgilius, Lope de Vega, Imperiale) in which Góngora could be inspired are also valued. This detail—small but significant—allows us to reflect on the hybrid nature of the *Solitudes*, in which a pristine nature collides with an aristocratic garden and, from the perspective of literary gender, the *garden poem* with the short forms of the dedicated poetry to the *villa*.

Keywords: Luis de Góngora; *Soledades*; nature; garden; hydraulic mockery.

Una "gallarda comparación": *Soledad segunda*, vv. 222-229

En las *Soledades* encontramos todavía numerosas secciones que continúan siendo enigmáticas, cuando no oscuras, y que necesitan ser aclaradas con la información pertinente que termine por desvelar su sentido, su significado. Este podría ser el caso del pasaje de la *Soledad segunda* en el que el peregrino llegó a la cabaña de los pescadores, situada en una pequeña isla cercana a la costa. Los únicos habitantes que moran en ese humilde paraje son los dos hermanos que lo han conducido en barca hasta allí, su viejo padre, que recibe al joven viajero con cortesía, y las seis hermosas hijas del anciano, que acuden a su llamada para darle la bienvenida al huésped. En ese instante, se produce la revelación: los juncos se apartan para dar paso a tres blancas hijas que estaban fabricando redes; del huerto llegan las otras tres muchachas, cuya belleza presta púrpura a las rosas

y blanca a los lirios. Consecuentemente, el peregrino quedó maravillado ante la súbita aparición de las seis jóvenes de extremada belleza:

De jardín culto así en fingida gruta
 salté al labrador pluvia improvisa
 de cristales inciertos, a la seña,
 o a la que torció llave el fontanero:
 urna de Acuario la imitada peña,
 lo embiste incauto, y si con pie grosero
 para la fuga apela, nubes pisa,
 burlándolo aun la parte más enjuta.²

(*Soledades*, II, 222-229)

El poeta compara la sorpresa del peregrino al contemplar la belleza de las seis hijas del pescador con los ingenios hidráulicos que en la época se instalaron en algunos jardines y villas construidos por la realeza o por los nobles y ricos, burlas acuáticas que sorprendían al visitante que de forma inesperada y sin poder evitarlo terminaba empapado. Desde el punto de vista retórico, el pasaje de la *Soledad segunda* constituye una muestra modélica de símil extenso y se inscribe en una tradición poética milenaria.

La comparación —como había señalado Jammes (1994: 129)— es uno de los recursos más destacados de las *Soledades*, según evidenciaba en su recuento de algunas comparaciones de la *Soledad primera*: el vuelo de las grullas (vv. 602-611), las hormigas (vv. 509-510), las codornices (vv. 587-589), el nogal invadido por las aves al anochecer (vv. 633-637), los novillos que vuelven de la labranza (vv. 848-851), las encinas y cantuesos del monte (vv. 909-910), el vuelo del fénix (vv. 948-957), el búho (vv. 988-991) y el mufión sardo (vv. 1016-1019), etc.³ Estos segundos términos de las comparaciones de las *Soledades* son elaborados y desarrollados por el poeta de tal manera que llegan a alcanzar una cierta “autonomía” (Jammes 1994: 130).⁴

2. Muestro la lectura en prosa que hizo Jammes (1994: 455) del pasaje en su edición de las *Soledades*, por la que también se citan los versos: “Así, en la gruta fingida de algún parque, saltea improvisamente al incauto labrador que la visita una lluvia repentina de gotas cristalinas, salidas de algún surtidor invisible, cuando alguien hace una seña o, sencillamente, cuando el fontanero da una vuelta a la llave: transformándose en cántaro del signo de Acuario, la peña contrahecha lo embiste, cogiéndolo desprevenido, y si con pie grosero quiere huir, todo lo que pisa es nube, y el agua brota aun en la parte que le parecía más seca”.

3. La comparación o el símil se enmarca en el caudal de recursos estilísticos propios del género épico, con el que cabría asociar en este caso la magnífica obra de Góngora, sin entrar ahora en su carácter híbrido, en tanto que participa de otros géneros poéticos. Desde esta óptica cabe identificar este artificio en su doble acepción de *símil épico* y comparación breve, que evidentemente subraya la vinculación de las *Soledades* con la tradición épica, tal y como ha estudiado magistralmente Blanco (2012).

4. En otra ocasión había afirmado Jammes (1991: 230) “que, en general, la comparación gongorina tiende a olvidarse de su primer término, para conferir cierta autonomía al segundo, haciendo de él una pequeña descripción independiente, sin que parezca descripción”.

El mismo caso sería en la *Soledad segunda* (222-229) la comparación de la burla hidráulica del “jardín culto” con la que el poeta compara la belleza extrema de las seis hijas del pescador que aparecieron súbitamente ante sus ojos.⁵ Tradicionalmente, se ha establecido una distinción principal en el campo de las comparaciones conforme a la extensión de las mismas, distinguiendo así entre el denominado *simil breve* y el *simil expandido*. Si el primero solía limitarse a un solo hexámetro, el segundo se extendía entre los dos y los nueve versos. El *simil* “del jardín culto” con su burla hidráulica de la *Soledad segunda* (222-229) puede considerarse, por lo tanto, un *simil expandido*, pues se dilata a lo largo de ocho endecasílabos.

Las comparaciones gongorinas se sitúan tras la estela de los símiles épicos que Homero había empleado en la *Odisea* y en la *Iliada* y que contribuyen en cierto modo a rebajar el decoro e introducen un tono de fina ironía o de sutil humor (Ponce Cárdenas 2009: 263), una práctica que el escritor ya había puesto en uso en las octavas del *Polifemo* (Ponce Cárdenas 2009: 330-332). En efecto, el poeta ha comparado la hermosura de las seis hijas del viejo pescador con las burlas o bromas hidráulicas que se habían construido en no pocos jardines y villas en su tiempo.

Desde el punto de vista de la configuración del misterioso protagonista del poema, el parangón engastado en la *Soledad segunda* (222-229) permitiría acaso entrever un detalle curioso de la interioridad del peregrino. A través del *simil* épico el relato podría dar cuenta de un pequeño y delicado matiz de las sensaciones del joven, quizás ofreciendo como en escorzo un detalle de sus pensamientos: al contemplar el atractivo juvenil de las seis beldades que aparecieron súbitamente ante sus ojos, la muda y grata admiración se identifica con un refinado y exquisito “jardín culto” dotado de sorprendentes burlas acuáticas. Por obra y gracia de la comparación lo anímico se vuelve explícito y adquiere un valor casi plástico. En línea con lo expresado por Ponce Cárdenas (2009: 365) sobre el uso del *simil* en el *Polifemo*, la “contraposición entre lo *externo* y lo *interno*, entre lo *físico* y lo *espiritual*” no es la única que se aprecia en este caso del *simil* de la burla hidráulica, ya

5. Al procedimiento de la comparación en el *Polifemo* le ha dedicado un extenso y rico capítulo Ponce Cárdenas (2009: 241-369) en su magnífico libro dedicado al gran epilio gongorino. A aquellas páginas remito para que se recuerde la larguísima trayectoria que este ornato poético presenta en la preceptiva retórica, pues desde Aristóteles, pasando por la *Rhetorica ad Herennium*, Quintiliano, Vida, Trissino, Scaligero, hasta llegar hasta nuestros teóricos (Juan Pérez de Moya y Luis Alfonso de Carballo), son muchos los preceptistas y retóricos que han glosado las características y bondades del *simil* (Ponce Cárdenas 2009: 244-257); también conviene repasar lo que ha señalado al respecto la crítica más reciente: Lausberg (1983: 201-204), Mayoral (2002: 95-129). También son muy sustanciosas las páginas que Ponce Cárdenas (2009: 257-280) dedica al recorrido práctico de la *similitudo* en la poesía clásica, con un exuberante muestrario, que va desde los orígenes homéricos, pasando por Virgilio, Ovidio y Estacio, hasta desembocar en el *epos* tardío de Claudiano, y en la poesía épica italiana del Renacimiento, donde selecciona ejemplos de Ariosto. Un recorrido importante e inexcusable si tenemos en cuenta que estos poetas han sido los precedentes más destacados para todos los poetas épicos posteriores y, por lo tanto, son referentes privilegiados en cuanto al uso del *simil*. Posteriormente, Ponce Cárdenas (2009: 280-354) se detiene en el estudio de los símiles en el *Polifemo* de Góngora.

que también nos muestra un evidente contraste, pues en el mundo natural, prístino y selvático a un mismo tiempo, concretado ahora en la burla hidráulica, aparece un “jardín culto”, refinado y aristocrático. La comparación también ha servido, por lo tanto, para engrandecer, aumentar el paisaje, la naturaleza de las *Soledades*.

Y como los símiles de la *Soledad primera*, esta comparación cumple las dos funciones que había señalado Jammes (1994: 130): por una parte, la de “aclerar” y “ensalzar el término al que se refiere (lo que Pedro Salinas llamó con acierto ‘la exaltación de la realidad’);” y por otra, desde el punto de vista de “la arquitectura de la obra”, “añadir una serie de descripciones que no tienen una relación directa con la trama narrativa, pero que —esto es fundamental— pertenecen por su contenido al tema de las *Soledades*”.⁶

Una comparación que se nos presenta, de acuerdo con lo observado por Jammes (1994: 130), “como un elemento más del mundo de las *Soledades*, que ha venido a colocarse en el “lienzo de Flandes” por el rodeo de una comparación, y no por la lógica interna de la narración”. El símil se convierte en un recurso que aumenta las dimensiones significativas del poema y, en este caso concreto, amplifica las dimensiones de su mundo natural: “Así es como el “lienzo” que el principio del poema parecía dedicar a la vida rústica —andaluza o española— se ensancha hasta las dimensiones del planeta y se enriquece —gracias esencialmente, en este caso, a la perífrasis— con un impresionante caudal de visiones poéticas imprevistas” (Jammes 1994: 134). En este sentido, este símil también contribuye a la amplificación del paisaje de las *Soledades*, pues, gracias a la comparación de las seis hijas del pescador con la burla hidráulica, termina incorporando un jardín culto, artificioso, a la naturaleza más selvática de la ría a la que ha llegado el peregrino.

El pasaje de las *Soledades* (II, 222-229) a la luz de los comentaristas

Esta anécdota de las *Soledades* (II, 222-229) apenas llamó la atención entre los comentaristas de Góngora, que, salvo contadísimas excepciones, obviaron o soslayaron el pasaje, como Martín Vázquez Siruela (1600-1664), que lo ignoró en su *Discurso sobre el estilo de Góngora*.⁷ Y, peor aún, en algún manuscrito que

6. Y añade Jammes (1994: 130-131) que “esas comparaciones completan las descripciones inherentes a la trama narrativa, presentan la gran ventaja de no aparecer como descripciones, evitando así uno de los escollos frecuentes de los poemas que se solían escribir, generalmente sobrecargados de descripciones monótonas y aburridas”. La comparación y la perífrasis —que es otro gran recurso del poema— “tienen una doble función: al nivel de la arquitectura del poema (*dispositio*), facilitan el enriquecimiento de su materia; al nivel de la expresión (*elocutio*), permiten al autor evitar el posible prosaísmo de las narraciones o las descripciones, y mantenerse en el tono lírico que manifiestamente prefiere” (Jammes 1994: 135).

7. Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poesía*, Ms. 3893 BNE.

transmitía el poema gongorino se ha podido leer un escolio, a mi juicio, erróneo referido a los dos últimos versos, que copiaba así: “para la fuga apela, nubes pisa, / burlando, aun la parte más enjuta:”; y lo explicaba de la siguiente manera: “Porq[ue] el cielo estaba como nubes llenas de aguas”.⁸ Según la anotación, los versos se refieren al ‘cielo’, en lugar del ‘suelo’ que pisa el peregrino. Uno de los mejores comentaristas de la magna obra gongorina, Pedro Díaz de Rivas (1587-1653), en sus *Anotaciones a la Segunda Soledad* (1616-1624), interpretaba correctamente el pasaje que nos interesa, pero se limitaba a aclarar el símil diciéndolo tan solo: “Porque todo el sitio estaba como nubes llenas de agua”.⁹

García de Salcedo Coronel (1592-1661) en las *Soledades de don Luis de Góngora comentadas* (1636) se ciñó a subrayar la belleza del símil empleado por Góngora: “Declara don Luis con una hermosísima comparación la admiración que causó en el peregrino la no esperada salida de las hijas del pescador, que estaban fabricando las redes y cultivando el huerto” (*Soledades ... comentadas*, 227). Salcedo Coronel añadía un comentario para aclarar el engaño de la gruta y la procedencia oculta del agua que mojó al labrador: “Así en fingida gruta de algún curioso jardín, salteó improvisamente al descuidado labrador la lluvia de inciertos cristales; esto es, el agua disimulada: llama inciertos a los cristales porque no se sabía de dónde habían de salir”. También se fijó en el detalle del fontanero que de forma taimada abría la llave que activaba la burla acuática: “Siendo a la seña que hizo alguno o al torcer la llave del secreto el fontanero, urna de Acuario la imitada peña que lo embistió desprevenido”.

José de Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1602-1679) en sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (1630) se detuvo muy brevemente en el fragmento de la burla acuática que había usado el poeta para expresar, a modo de comparación, la admiración del huésped al ver la belleza de las hijas del viejo pescador, “las seis perlas no líquidas sino racionales” (*Lecciones solemnes*, col. 545). Mas el cronista real no explicó nada que permitiera aclarar el pasaje, más allá de la mera paráfrasis y de la mención del uso de esas mismas burlas acuáticas en la Casa de Campo o en los jardines de Aranjuez:

Del modo mismo 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, y pareciendo la peña contrahecha urna de Ganimedes y cántaro del signo de Acuario, le embiste cogiéndole desprevenido; y si, huyendo, quiere estorbar el mojarse es nubes cuanto pisa, hallando riesgo aun en la parte más seca.

8. En el manuscrito 3726 BNE, f. 58r.

9. Díaz de Rivas, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz#body-43 [consulta: 17 de febrero de 2021].

De todos los comentaristas gongorinos Manuel Serrano de Paz (1569-1648),¹⁰ autor de los *Comentarios a las Soledades*, fue el que le dedicó una mayor atención al pasaje y ofreció unas explicaciones más detalladas y exhaustivas, al tiempo que una mayor información sobre las posibles fuentes que pudo manejar el poeta.¹¹ Así podemos observar su interpretación de todo el pasaje (f. 165v):¹²

cual se halla el labrador que, habiendo entrado en un jardín, se mira de repente cercado de caños de agua, que, cuando más enjuto se contemplaba, le embisten por todas partes y se quiere huir, se halla más burlado y engañado del lugar que juzgó menos fraudulento y, llenándole la confusión, no sabe adónde se recoja para defenderse a la lluvia malprevenida que causó la seña o llave que torció el fontanero.

Y, tras elogiar la ‘gallardía’ del símil de Góngora, añade a su comentario una aclaración más detallada de la expresión *De jardín culto*, que se sustenta en su conocimiento de las burlas hidráulicas que en su tiempo se instalaron en muchos jardines selectos, y que obviamente constituye la base real de la inspiración del poeta (ff. 165v-166r):

De jardín culto: llegaron las hijas del viejo a vista del Peregrino, y pinta el poeta la confusión y variedad de pensamientos que le cercaron luego que las vio con una comparación gallarda: suele haber en jardines curiosos unas cuevas fingidas hechas de peñas, que, imitando las naturales, parecen lo son y no artificiosas. Están descubiertas estas cuevas, de suerte que cualquiera que llegue se entre convidado de la fresca o de ver lo que es (en otros jardines suelen hacer esto en cenadores aparte, donde los que entran paren y se detengan). Todas estas peñas, así las que construyen la cueva por los lados y por lo alto, como las del suelo, tienen dentro de sí unos cañitos de hoja de latón, que todos vienen a responder a unos arcaduces que por debajo de tierra se comunican a la cueva desde algún estanque o fuente donde los tienen cerrados con una llave porque no se les entre agua sin licencia.

[f. 166r] Cuando, pues, entra algún labrador o persona, a quien quiere burlar, el jardinero tuerce la llave a los arcaduces y, entrándola agua, acude por ellos a los cañitos de las peñas de la cueva y acomete por todas partes al que miraba descuidado, que en un instante se ve cubierto de agua y, si quiere huir, se moja mucho más porque en la entrada de la cueva y todo lo vecino a ella tienen dispuestos otros tales caños, que, brotando por entre los guijarros del suelo agua, le ponen en confusión sin saber qué se haga, admirando el efecto, sin saber la causa, y así anda huyendo a una parte y otra, mojándose cada vez más, vagueando entre mil imaginaciones su

10. Sobre el comentarista gongorino puede verse Alonso (1982: 496-508) y Ponce Cárdenas (2014).

11. Los *Comentarios a las Soledades del grande poeta don Luis de Góngora* de Manuel Serrano de Paz se encuentran en dos volúmenes manuscritos, 114 y 115, que se custodian en la Biblioteca de la Real Academia Española.

12. Las citas de los *Comentarios a las Soledades* de Serrano de Paz se hallan en la *Segunda parte* que “contiene la *Soledad Segunda*” y corresponden al ms. 115. Modernizo la ortografía y puntuación conforme a la normativa actual de la Real Academia de la Lengua. En adelante solo se indicará entre paréntesis el folio o folios donde se halla la cita textual.

pensamiento por rastrear qué será aquello. Jardín culto llama a un jardín curiosamente labrado y cultivado, en el cual no solo hay las vulgares plantas, pérgolas muy exquisitas y hermosas y muchas curiosidades que entretienen los ojos de los que entran, cual le pintó Virgilio en aquel epigrama que tituló *Laudes Hortuli*.¹³

En esta línea del posible influjo de Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) tal vez convenga recordar que Martín Puente (1995) ha analizado alguna posible reminiscencia de las *Geórgicas* (IV, vv. 315 ss.) en las *Soledades* (II, 208-551), en concreto del pasaje de la entrada de Aristeo en el río y el recibimiento hospitalario que le dan su madre y unas ninfas y su semejanza con la llegada del peregrino a la isla en la que viven el anciano pescador y sus seis hermosas hijas. Entre los varios paralelismos que apuntó Martín Puente (1995: 209-213), anoto solo los que resultan más próximos al fragmento que nos ocupa: la llegada del peregrino con los jóvenes pescadores a la isla en la que viven con su padre y sus seis hermanas parece inspirarse en la llegada de Aristeo por el río a la morada de su madre Cirene y el recibimiento hospitalario que reciben; Aristeo y el peregrino son dos personajes que sufren y buscan solucionar de alguna forma sus problemas realizando un viaje; las ninfas de Virgilio son similares a las seis bellas hijas del viejo pescador,¹⁴ que cuando su padre las llama dejan sus labores y acuden rápidamente dispuestas a servir al forastero; tanto las nereidas como las hijas del pescador tejen redes para pescar:

*Postquam est in thalami pendentia pumice tecta
Perventum et nati fletus cognovit inanes
Cyrene, manibus liquidos dant ordine fontis
germanae, tonsisque ferunt mantelia uillis;
pars epulis onerant mensas et plena reponunt
pocula, Panchaeis adolescent ignibus arae.*
(*Geórgicas*, 374-379)¹⁵

y a su voz, que los juncos obedecen,
tres hijas suyas cándidas le ofrecen,
que engaños construyendo están de hilo.
El huerto le da esotras, a quien debe,
si púrpura la rosa, el lilio nieve.

(*Soledades II*, 217-220)

13. Publio Vergilivs Maro, *Epigrammata*, “*Laudes Hortuli*”, en *Opera, Scholiis Doctis*, pp. 461-462.

14. Como recuerda Martín Puente (1995: 208 y 213), Blecua (1985: 781) había identificado a las nereidas virgilianas con las seis hijas del pescador de las *Soledad segunda*, que creía “un híbrido entre las ninfas de *Geórgicas*, IV, 333 ss. y la Camila de la *Eneida*”.

15. Ofrezco la traducción de Conde Parrado (2009: 209): “Cuando ya accede a la estancia de pumíceos techos, / al fin la razón de su llanto sin fruto conoce / Cirene; límpida agua a sus manos dan las hermanas / para el ritual y traen tersos lienzos. Colman otras / de manjares la mesa y llenan crateras, en tanto / crepita el altar con aromas de pancayo incienso”.

En relación directa con el pasaje que nos ocupa, quiero destacar que —como señaló Martín Puente (1995: 212-213)— también el lugar hermoso y agradable en el que moran las ninfas virgilianas y que maravilló a Aristeo pudo alentar la imagen de la “fingida gruta” e incluso —yo añadiría— la burla acuática con la que Góngora comparó el efecto que produjo la súbita aparición de las seis hermosas jóvenes ante el peregrino:

*iamque domum mirans genetricis et umida regna
speluncisque lacus clausos lucosque sonantis
ibat, et ingenti motu stupéfactus aquarium
omnia sub magna labentia flumina terra
spectabat diuersa locis (...)*
(*Geórgicas*, IV, 363-367)¹⁶

Serrano de Paz (f. 166r) explica también la imagen *en fingida cueva* “porque no es verdadera sino artificiosa para engañar [...] al labrador pluvia improvisa no prevenida, no esperada porque el cielo estaba claro y sereno, y no habría señal de llover”. Y resulta muy interesante apreciar cómo éste repara en el uso del término *labrador* que ha seleccionado Góngora en su pasaje y lo explica desde una perspectiva o un valor ideológico que resultó frecuente en la construcción de esas burlas acuáticas:

Pone el poeta el ejemplo en un labrador porque a un político raras veces se le hacen estos engaños o él se guarda de ellos y, como conoce la causa, la huye presto, no así el labrador, que siempre es el engañado y, como no alcanza la causa ni la huye ni la previene, antes, ignorante, se arrebata de la confusión en mil imaginaciones, cuantas causó en el huésped la vista de las mozas.

Desde una óptica similar, Jammes (1994: 454), al aclarar la expresión *con pie grosero* del v. 227, corrige la ‘traducción’ de Dámaso Alonso, que había interpretado “con pie turbado”,¹⁷ porque, a su juicio, el término *grosero* sería más fiel por tratarse del “pie de un villano en un contexto tradicional”:

si, por una parte, este trozo evoca maravillosamente, a través de la comparación con el surtidor, la gracia juvenil de las seis hijas del pescador, tiene por otra parte una

16. Según la traducción de Conde Parrado (2009: 209): “Él la mansión de su madre, el húmedo reino, admira, / con lagos en grutas, con bosques de acuáticos ecos, / y atónito atiende al tremendo trajín de las aguas: / cómo se reparten en ríos bajo tanta tierra / y a tantos lugares distintos”.

17. Serrano de Paz (168v) lo había interpretado como “pies apresurados”, y explicaba así el pasaje: “Y si con *pies apresurados* que no reparan en donde se asientan comienza a huir, pisa nubes, pisa los caños de agua que del mismo suelo están brotando a borbotones cantidad grande de agua burlándolo aun la parte que imagino más enjuta, pues, poniendo el pie en ella, sale de repente un caño de agua que le moja muy bien”. Salcedo Coronel (*Soledades... comentadas*, 227) no añadió ningún comentario explicativo a la expresión *con pie grosero* y se limitó a dar su resumida versión prosificada del pasaje: “Y si con pie grosero quiere huir, pisa nubes de agua, burlándose aun la más enjuta parte”.

relación muy estrecha con la tradición cómica del campesino bobo burlado en la ciudad, analizada y estudiada por Noël Salomon.

Y, continuando con su explicación, Jammes (1994: 454-456) subraya la “sutil inversión de términos, empleada como recurso de encarecimiento: el papel del villano se adjudica al aristocrático peregrino, mientras que las hijas del humilde pescador personifican el refinamiento palaciego”. Una idea que responde muy bien con un aspecto muy importante de la ideología que también resultaba inherente a los jardines y villas de la época, que mostraban de algún modo la imagen del poder que se plasmaba, por ejemplo, a través de estas burlas acuáticas, que reflejaba “la sumisión de una Corte que debía reírse y sufrir de buen grado las bromas que el príncipe o el señor les gastaba” y que observaba riéndose de los invitados mojados mientras él mismo se mantenía seco y a salvo (García Tapia 1994: 170).¹⁸

Serrano de Paz ofrece también una larga explicación sobre el sintagma “*urna de Acuario*” y, como era habitual en los comentaristas, sus aclaraciones hacen gala de una exuberante información —acaso excesiva y un tanto innecesaria en este punto concreto— para la cabal comprensión del pasaje. Del prolijo comentario que dedica a la troquelación gongorina cabe seleccionar el final, ya que apunta un curioso hipotexto latino como posible origen para la creación de una *iunctura* de sabor clásico (f. 168r):

Elegantemente, pues, llamó nuestro poeta *urna de Acuario* a la peña imitada, pues se parecen las estrellas de Acuario a sus caños, y estos a las estrellas y ella a la *urna imitada*, esto es, no verdadera sino imitada de lo natural artificioso. Esta, pues, embiste incauto, descuidado, al labrador, y en esto está otra imitación de la urna de Acuario, porque este signo las lluvias que causa son unas lluvias descuidadas que suele haber por febrero, que está el cielo al parecer muy claro y de repente viene un turbión que moja muy gentilmente a los que estaban descuidados con la confianza de lo claro del cielo. Así, esta peña embiste incauto al labrador que, fiado en lo sereno del cielo, no imagina lluvias. Yo pienso que toda esta comparación de la urna de Acuario la imitó el poeta en Manilio, [*Astrología*] lib. 4 [vv. 259-265], en donde atribuye a su influjo todos estos artificios de fuentes:¹⁹

18. En ocasiones, el señor se sentaba aparentemente igual que sus invitados, en un banco similar, y de forma inesperada “hacía soltar un chorro de agua bajo los asientos que ocupaban sus invitados. Se resaltaba así el dominio del señor, que siempre ocupaba un sitio privilegiado, al cual no le podían alcanzar las bromas” (García Tapia 1994: 170-171). La imagen del poder y mecenazgo era también una característica de los jardines de la Roma clásica (Muñoz-Delgado de Mata 2016).

19. Corrijo la cita textual que da Serrano de Paz conforme a la edición de <https://www.thelatinlibrary.com/manilius4.html> [consulta: 15 de enero de 2021]. La traducción del pasaje que ofrecen Calero y Echarte (1996: 131) es la siguiente: “También el juvenil Acuario, que lanza agua desde su urna inclinada, concede dones afines a él: ver las corrientes por debajo de la tierra, conducirlas a la superficie de la misma, rociar los astros mismos cambiando la dirección de las aguas, reírse del mar haciendo playas nuevas por ostentación, construir diversas clases de lagos y ríos artificiales, así como hacer canales elevados para llevar a las casas corrientes que vienen de fuera”.

*Ille quoque, inflexa fontem qui proicit urna,
cognatas tribuit iuvenalis Aquarius artes :
cernere sub terris undas, inducere terris,
ipsaque conversis aspergere fluctibus astra
litoribusque novis per luxum illudere ponto // [f. 168v]
et varios fabricare lacus et flumina ficta
et peregrinantis domibus suspendere rivos.*

Parece evidente que el espacio evocado por el extenso símil de la burla acuática no se integra en el paisaje concreto de las *Soledades* en un sentido recto o real, a diferencia de la ría o la isla. De forma muy diferente, el “así” del primer verso citado nos informa que se trata de una suerte de comparación que nos remite a la figuración que el poeta ha recreado para concretar de un modo semejante la sensación que produjo en el peregrino la súbita aparición de las seis hermosísimas jóvenes. Pero dicha comparación no deja de evocar en el lector la imagen de ese “jardín culto” con su “fingida gruta” y su burla hidráulica, que no era infrecuente en los parques y jardines de aquellos tiempos. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que este “jardín culto” evocado en este pasaje forma parte del paisaje o naturaleza, bien que imaginaria o fantaseada, de las *Soledades* y, por lo tanto, convendría reflexionar acerca de los posibles orígenes o fuentes que pudieron inspirar a Góngora la rememoración de este juego acuático.

Los referentes áulicos: jardines y burlas de agua en el Siglo de Oro

Resulta inevitable pensar que Góngora en sus numerosos viajes por la geografía peninsular debió de conocer algunos jardines que tenían contruidos estos ingenios hidráulicos con sus juegos y burlas acuáticas. Ya en el Renacimiento italiano proliferó la construcción de jardines y villas, una moda que se había extendido por toda Europa y que, por supuesto, llegó a España.²⁰ Con absoluta probabilidad, nuestro poeta debió de visitar, por ejemplo, en sus viajes a Salamanca, Madrid o Valladolid, algunas de las villas y jardines, con sus juegos acuáticos, que se mencionan a continuación y que, sin duda, pudieron ser una fuente de inspiración plausible para este pasaje de las *Soledades* (II, 222-229).

El agua era un elemento capital en las villas renacentistas, pues, además de su función agrícola como alimento necesario para las plantas, proporcionaba muchas posibilidades y ventajas, como el frescor, y también un valor estético,

20. Sobre el tema de las villas y jardines del Renacimiento y el Barroco hay una vastísima bibliografía, que sería imposible consignar aquí, pero puede bastar la referencia a algunos títulos capitales: Ackerman (2006), Agnelli (1987), Aníbarro (2002), Añón (1998a), Añón y Sancho (1998), Baridon (2005), Bentmann y Müller (1975), Hansmann (1989), Orozco Díaz (1989), Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018), Winthuysen (1990).

simbólico, deleitoso y divertido. En efecto, uno de los aspectos más curiosos de la vida de la corte y de sus distracciones en el Renacimiento era el uso del agua como medio de entretenimiento y diversión en las villas de recreo (García Tapia 1994: 163). El agua se convirtió en un elemento importantísimo para desarrollar grandes actividades escénicas y plásticas, como fuentes, grutas o cuevas, estanques, en los que se podían realizar naumaquias, obras de teatro, batallas navales, etc. En numerosos jardines y villas del Renacimiento italiano —como en la Villa d’Este en Tivoli (Lazzaro 1990; Coffin 1960, 1991, 2004), en la Villa Lante en Bagnaia (Lazzaro 1990: 243; Clifford 1970: 40), en la Villa Medici en Castello (Shearman 1967: 156) o en la Villa Aldobrandini en Frascati (Silva 1984: 372), etc.— hubo destacadísimos ingenios hidráulicos, que conformaron *teatri d’acqua* en los que se emplearon “recursos escénicos de origen teatral, como el movimiento de autómatas, el sonido artificial de los pájaros o la música” (González Román 1999: 32). Podían verse “caprichos e invenciones como naves, torres, castillos, pirámides, etc., realizados en arbustos podados, y que también formaban parte del universo escenográfico de los teatros”, y montañas o grutas. Esta moda de instalar órganos y artificios acuáticos se extendió a los jardines y villas de muchos países europeos. Un ejemplo destacado podría ser el de la “Villa de Hellbrunn, en los alrededores de Salzburgo, cuyos juegos acuáticos eran similares a los de Pratolino, y su mayor singularidad fue su Teatro de Piedra, que un siglo y medio más tarde fue dotado con un complejo teatro hidráulico musical” (González Román 1999: 32).

Entre esas diversiones que se daban en los jardines y en las villas de recreo destacaba la creación de bromas acuáticas, que —como había señalado García Tapia (1994: 164)— consistían en

ocultos juegos de agua que mojaban inesperadamente al incauto visitante, convertido así en involuntario protagonista de una representación cómica y objeto de las burlas de los espectadores, el dueño de la casa y sus familiares. Así, una Corte halagadora y sumisa, debía rendir tributo al señor, aceptando de buen grado sus bromas, como un reconocimiento más al poder del dueño.²¹

Para este fin recreativo o divertido, ya en el Renacimiento, se llegaron a idear curiosos y variados artilugios hidráulicos que provocaban las burlas acuáticas, normalmente manejados por los dueños de las villas de recreo. Leonardo da Vinci (1452-1519) se había referido a estas bromas hidráulicas a propósito del uso del molino de agua (*Cuaderno de notas*, p. 118):

21. Añón (1998a: 60) también señaló en qué consistían esas burlas acuáticas: “Surtidores escondidos, “juegos de burlas” para mojar a la Corte en el momento más insospechado eran también frecuentes, y de ellos tenemos testimonios abundantes en los jardines de la época. Sentido lúdico, sorpresa, escenografía e ingeniería hidráulica se combinaban para dar protagonismo al agua y hacer de ella un elemento indispensable, alejado ya uso del meramente útil en el jardín”.

Utilizando el molino pueden hacerse numerosos conductos de agua en la casa, varias fuentes en diversos lugares y un corredor especial en el que, cuando pasa alguien, salta el agua por todas partes desde abajo, y así puede estar siempre a punto cuando alguien desee dar una ducha desde abajo a las mujeres o a cualquiera que pase por allí.

Como señaló García Tapia (1994: 168), en nuestro país Pedro Juan de Lastanosa (1527-1576) en *Los veintiún libros de los ingenios* describió este “aparato de burlas”: “se pueden acomodar en el suelo unos surtidorcillos que mojarán a las damas que están a la mesa, y esto se ha de acomodar debajo de unas céspedes, para que sea más disimulada la cosa”. Lastanosa se detenía en los detalles de instalación de los surtidores secretos y la llave que el dueño podía accionar de forma disimulada:

Convendría hacerlo en un pedazo de prado, porque se pondrán (allí) muy mejor las damas que, cuando muy más descuidadas estarán asentadas en conversación, que suelten los surtidorcillos y que, levantándose para huir de ellos, se hallen rodeadas de agua, por donde habrá mayor risa y regocijo.²²

La moda de las burlas acuáticas llegó hasta la corte de Felipe II (1527-1598), que se mostró muy activo en la creación de jardines y espacios de recreo. Los viajes del rey por Italia, Alemania y Flandes le permitieron conocer y disfrutar de los mejores jardines europeos en su juventud y, más tarde, también pudo deleitarse con la jardinería inglesa por su enlace con María Tudor.²³ No es necesario recordar que algunos de esos jardines europeos pertenecían a los dominios de la monarquía hispánica, como los jardines napolitanos o milaneses y los de Flandes, que sin duda fueron los que más influyeron en los gustos paisajistas del rey. Esa influencia y su propia formación terminó siendo decisiva para su potenciación de Sitios Reales en torno a la capital del Imperio, que se convirtieron en asiento del rey durante las estaciones del año: “A imagen del Sol en el sistema precopernicano, el rey da, a lo largo del año, la vuelta a ese centro de la Monar-

22. Como recuerda García Tapia (1994: 168-169), Lastanosa describía incluso los sistemas de producir lluvia artificial en los cenadores de los jardines para “refrescar” a los comensales y otras bromas acuáticas semejantes: “y el suelo de este edificio conviene que sea llano para que se acomode en ese cielo (del cenador) una invención que parezca que llueve cuando se querrá tomar un rato de pasatiempo, en especial cuando hubiere algunas damas, de ver que están en cubierto y se mojan no lloviendo. Y antes de esto, se puede acomodar (esta invención) en las cornisas (del cenador), de tal modo que venga a caer a la redonda un paño de agua”; “y también se puede acomodar que en la misma (mesa) haya un surtidor, el cual ha de ser para lavar las manos estando a la mesa, y púedese amerar el vino estando a la mesa, y púedese hacer mojar los que estarán a ella, que con los pies, el que sabe el secreto, podrá hacer variar estas gentilezas”.

23. Debe recordarse el libro de Calvete de Estrella (1552), fruto del viaje del joven príncipe Felipe II por Italia, Alemania y los Países Bajos en 1548. Sobre los jardines europeos que conoció Felipe II véase Añón (1998b: 29-91).

quía —del Universo— que es la Corte —la Tierra—, haciendo la “jornada” (Añón y Sancho 1998: 15): en primavera en Aranjuez y las casas intermedias entre esa localidad y Madrid y Toledo; en verano en Valsaín (Segovia); en otoño en El Escorial y en invierno en Madrid: en El Pardo, en el Alcázar y en la Casa de Campo.²⁴ Además de los Reales Sitios, se crearon “sitios eriales periféricos”, como el “Campo Grande”, el “Prado Alto” o el “Campo de San Blas”. En el ángulo noroeste había “una huerta utilitaria, un “Corral de Vacas” entre el jardín ochavado y el Campo Grande, y una festiva “Sala de Burlas” en las inmediaciones del Estanque Grande” (Hansmann 1989: 360).

Pero la renovación y creación de jardines y villas en España no fue patrimonio exclusivo de la monarquía habsbúrguica, pues no pocos nobles también crearon jardines más reducidos y discretos, pero no menos hermosos y amenos, en torno a sus palacios: por ejemplo en Madrid podrían mencionarse el de Casa Puerta, propiedad de los marqueses de los Balbases, el del marqués de Liche en la Moncloa, el de la princesa de Éboli en Chamartín de la Rosa; también en otras provincias se hallan magníficos ejemplos, como el del Bosque en Béjar, propiedad del duque de Béjar,²⁵ o el de La Abadía en Cáceres, que mandó construir el III duque de Alba.²⁶ En no pocos de estos jardines y villas fueron frecuentes los *teatri d’acqua* y los juegos o burlas hidráulicas. Así, por ejemplo, en el jardín de la Casa de Campo había una sala, llamada de “lo mosaico” o de “las piedras de colores”, en las que se habían ideado “todo tipo de bromas para mojar a los incautos que entraban en ella” (García Tapia 1994: 169).²⁷

24. Sobre los Reales Sitios creados y cuidados por Felipe II puede verse Añón (1998b: 113-161).

25. Domínguez Garrido y Muñoz Domínguez (1994).

26. Sobre este jardín se cuenta con una bibliografía considerable, entre cuyos títulos podría verse Ponz (1784: 17-30), Martín Gil (1945), Navascués Palacio (1993), Tejeiro (2003), Muñoz-Delgado de Mata (2019).

27. Véase García Tapia (1990: 391). Según Hansmann (1989: 335), el arquitecto real Juan Bautista de Toledo, con la colaboración del jardinero Jerónimo de Algora, se hizo cargo del proyecto de los jardines de la Casa de Campo en 1562. Cuando falleció Juan Bautista de Toledo, le sucedió en la dirección de las obras Gaspar de Vega. Los estanques estuvieron a cargo del holandés Petre Janson, y de los diques el flamenco Holbeque. Los italianos Bonanome y Sormano y el español Vergara hicieron las fuentes del Real Sitio, que eran muy numerosas y de variadas formas, entre las que había “bromas de agua para sorprender al visitante, que aparecían además, en algunos de los pabellones dispersos por arboledas y jardines, como fueron la llamada Sala de Burlas o la del Mosaico” (Hansmann 1989: 335). Como detallaron Navascués, Ariza y Tejero (1998: 431-433), en el “Jardín bajo” de la Casa de Campo había “una construcción alargada, de poco fondo y altura, en cuyo frente se suceden unas organizaciones columnarias, de mármol unas, de ladrillo otras, y una serie de arcos que o bien dan paso a la fuente abierta en un nicho y ocupada por Neptuno, o bien son ciegos y se cubren con elementos vegetales trepadores o, lo que es más notable, permiten el acceso a una originalísima galería, cuyos tramos abovedados y alternativos responden al ritmo compositivo que dejaba ver su fachada”; se trata de “un espacio biabsidial, compuesto de cinco tramos abovedados”, independientes entre sí y distanciados de los muros perimetrales, de manera que cada bóveda rebajada tiene sus propios soportes. La composición de esta arquitectura del jardín está inspirada en la tradición del Renacimiento italiano, que fue traída

Felipe II había dispuesto en el gran complejo de los jardines de Aranjuez “juegos de agua disimulados con los que podía mojar a placer a los visitantes. Estaban situados en los cruces de las calles o bien ocultos entre los árboles, desde los que caía una lluvia artificial” (García Tapia 1994: 170).²⁸

En el jardín de La Abadía hubo también un mecanismo secreto que servía para mojar a las damas que acudían a mirarse a los espejos. Según una inscripción conservada en el jardín, el conjunto escultórico y los juegos de agua se hicieron en 1555 por el florentino Francesco Camillani (1530-1576).²⁹ Pero, sin duda, el lugar predilecto de los juegos y burlas acuáticas era la Capilla de las Uvas, que se encontraba junto a la puerta que da acceso a la huerta y al final del camino que termina en la Puerta Chica, por la que se accede al jardín alto, e invitaba al descanso, aunque este se viera “perturbado por los juegos de agua escondidos tras las rosetas de la bóveda rebajada de casetones” (Muñoz-Delgado de Mata 2019: 442).³⁰

a España por Juan Bautista de Toledo. Esta construcción ha recibido distintos nombres, que deben responder a los diferentes contenidos del edificio, que “fue concebido como complemento del jardín en el que se reservaban sorpresas y obras delicadas, como aquella fuente de coral que realizó el citado Cola de Aragonia o la serie de esculturas que, sin duda alguna, encontraron refugio en la serie de nichos y hornaciones de su interior”. “El nombre global creemos que es el de la “Lonja” y los nombres de la “Sala de Mosaico” y “Sala de Burlas” parece claro que se refiere específicamente a un mosaico, del que tenemos noticias acerca de las piedras de colores que se trajeron para su composición, y a un juego de surtidores ocultos que salpicaría al inadvertido, en un inocente juego que se convierte en pieza de obligada inclusión en el jardín renacentista”. Véase Íñiguez Almech (1952: 138).

28. Luengo y Millares (1998: 480) concretaban cómo “a derecha e izquierda, en un ángulo de 45° a partir del camino principal, parten las galerías arboladas que enmarcan las perspectivas y acentúan la nitidez del trazado. Andando hacia la siguiente fuente bajo la sombra de estos túneles de verdor avanzaremos por un camino que disimuladamente esconde pequeños surtidores de agua. Es el llamado ‘burlador’, que corresponde a un tipo de juego de agua muy extendido en los jardines de este período y que mojaba por sorpresa a los paseantes a través de caños disimulados en el suelo o en la copa de los árboles”. Y añaden: “En 1582 se habla de unos soladores solando las fuentes y burlador del Jardín de la Isla, tal vez colocando la piedra clave desde la cual, al situarse el rey encima, se activaba el dispositivo y todo el cortejo acompañante se mojaba menos él que permanecía a resguardo del alcance del agua”.

29. Según Ponz (1784: 21): “En uno de los pedestales de las estatuas, que he dicho, hallé esculpido el nombre del autor, y el año en que se hizo la fuente, lo qual se halla mal escrito en esta forma: *1555 Francisci Camiliani Florentini opus*”.

30. Precisamente, a esta broma hidráulica —como se verá más adelante— se refiere Lope de Vega en el poema que le dedicó al jardín de la Abadía: “Al que entra a ver dos estatuas bellas / [...] / que el suelo es mar y el cielo nubes de agua” (vv. 239-254). Navascués Palacio (1993: 77-78) había señalado que de las seis capillas del jardín habría juegos de agua en dos, en la de las Uvas y la del Reloj: “La Capilla de las Uvas, concebida en definitiva como un arco de triunfo, de bóveda rebajada y encasetonada, es además un puro juego de agua, de tal manera que pudiera considerarse como una fuente de *burlas* verdaderamente excepcional, donde el desprevenido que allí se detenía o sentaba recibía un seguro remojón [...]. En el caso de la Capilla de las Uvas la disposición es, si cabe, más original, pues una serie de tubos en arco que siguen el perfil de la bóveda, permiten abrir unos orificios en el centro de cada uno de los casetones, sin que pudiera ser descubierta su existen-

En el Barroco continuaron, “si cabe con más intensidad, las fiestas y burlas acuáticas que se habían puesto de moda en el Renacimiento en una sociedad despreocupada y alegre, que tuvo en esas invenciones hidráulicas una de sus varias formas con las que ocupar sus largos ratos de ocio” (García Tapia 1994: 170). Estos ingenios hidráulicos con sus sistemas de burlas acuáticas en jardines y Reales Sitios continuaron con otros reyes, pues cuando se trasladó la corte a Valladolid en 1601, con Felipe III, se hicieron fiestas acuáticas en la orilla derecha del Pisuerga, en el palacio de verano de la Huerta del Rey. Como estudió García Tapia, unas bombas hidráulicas, similares a las que suministraban agua a la ciudad de Londres, instaladas por el general Pedro de Zubiaurre, sacaban el agua del río y las llevaban hasta el jardín.³¹ Esta agua, que servía de diversión para la corte en fuentes y estanques, también se usaba “en una “sala de trucos”, que era una especie de gabinete donde se realizaban los más inesperados juegos acuáticos que solían terminar con todos los espectadores mojados, salvo el rey, su familia y el duque de Lerma, que asistían divertidos a la broma preparada por ellos desde un mirador al que no llegaba el agua” (García Tapia 1994: 170).³²

En los jardines del palacio de la Ribera había una habitación, que era conocida como “sala de trucos”, que debía de ser, según García Tapia (1989: 180-181), “una estancia de burlas acuáticas que se había puesto de moda en el Manierismo y en el Barroco, procedente de los palacios italianos”:

Allí se colocaban una serie de ingeniosos mecanismos hidráulicos cuyo sonido imitaba el canto de los pájaros; en otras partes, ocultos caños enviaban chorros de agua a los incautos visitantes que se acercaban; los mecanismos eran manejados a voluntad por el dueño que se situaba en un lugar que sabía que no era alcanzado por el agua. Se prefería hacerlo a las damas, mojàndolas cuando estaban más distraídas en la conversación, con gran diversión de los caballeros de la Corte y de la nobleza, en los que los ingenieros hidráulicos del Manierismo y del Barroco mostraron su habilidad.

Este brevísimo paseo por algunos de los jardines y villas del Renacimiento y del Barroco nos ha permitido comprobar cómo el pasaje de las *Soledades* (II, 222-229) en el que el poeta alude a la burla acuática para plasmar de forma plástica la impresión experimentada por el peregrino al contemplar a las seis bellísimas hijas del viejo pescador que aparecieron de forma súbita ante él se debió de inspirar sobre todo en esos paraísos naturales, cincelados por el artificio del hombre, que el propio poeta debió de visitar en algunos de sus viajes, como los que hizo a Salamanca, Madrid o Valladolid.

cia, oculta por la flor correspondiente a cada uno de los casetones, dando lugar a una espesa cortina de agua. Pero no solo la bóveda sino que, igualmente, los muros laterales están perforados, dando lugar a un auténtico baño de agua, al que hay que sumar la procedente del mismo piso, tal y como apunta Lope de Vega cuando, a mi juicio, se refiere a la Capilla de las Uvas”.

31. Véase García Tapia (1984 y 1989: 165-191).

32. Véase también Escrivá-Llorca (2019).

Ecós y resonancias literarias

Esta inmensa cultura de jardines y villas que gozó de una larguísima tradición desde la antigüedad clásica y que aumentó de forma importante en el Renacimiento y en el Barroco en todo el mundo occidental tuvo su correlato en la literatura. Ciertamente, el *corpus* de textos literarios que se dedicaron a la descripción y elogio de los jardines reales o imaginarios ha sido ingente a lo largo de la historia literaria. Así, entre 1582 y 1654 se desarrolló, de forma simultánea a la proliferación de jardines y villas de recreo urbanas y rústicas, un género nuevo, el llamado *poema jardín* o *poesía descriptiva de villas, palacios y jardines*.³³

De acuerdo con un reciente estudio de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 128-155), este género encomiástico y descriptivo, centrado en la exaltación de la naturaleza hundía sus raíces en la tradición clásica, de manera especial en las *Siluae* de Estacio,³⁴ y en sus herederos, la poesía neolatina dedicada a las *uillae*,³⁵ y la poesía italiana del Renacimiento,³⁶ que sentaron las bases en las que se inspiró la poesía española del Siglo de Oro dedicada a la descripción de jardines y villas.³⁷

33. Sobre el tema véase los estupendos trabajos de Ponce Cárdenas (2020), Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 119-166) y Fadón (2020).

34. Como señalaron Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018:128), “los textos primigenios que sentaron las bases del *poema jardín* son la silva I, 3 *Villa Tiburtina Manili Vopisci (A la villa de Publio Manilio Vopisco en Tivoli)* y la silva II, 2 *Villa Surrentina Polli Felicis (A la villa de Polio Félix en Sorrento)*”. Aunque cabría recordar siquiera la importancia de Horacio, que había cantado las bondades de la vida en el campo, quizá recordando su villa Sabina, cerca de Tivoli: *Odas (Carmina)*, III.i y III.xiii, III.xvi; *Sátiras*, I.vi y II.vi; *Epístolas*, I.x, I.xiv y V.xvi; y, por supuesto, *Épodos*, II, que acoge el famoso tópicó del *Beatus ille*; de Marcial (*Epigramas*, XII, 57; X, xcvi; IV, lxiv.10) o de Juvenal, que había aludido en sus *Sátiras*, III, 160, a los beneficios de la vida en el campo sobre la ciudad, quizá refiriéndose a la villa Tusci en los Apeninos.

35. Entre estos poetas neolatinos que compusieron poemas que describieron o exaltaron la belleza de los jardines y villas, cabría mencionar, entre otros, a Giovanni Pontano (*Laetatur in villa et hortis suis constitutus*), Egidio Gallo (*De viridario Agustini Chigi Vera libellus*), Blosio Palladio (*Suburbanum Augustini Chisii*), Marco Antonio Flaminio (*De hortis Blosii Palladii*), Francesco Speroli (*Villa Iulia Medica versibus fabricata*), Marco Girolamo Vida (poema descriptivo a la *Genius Falconis Villa* inserto en su *Coryciana*), Lorenzo Gambará (*Arcis Caprarolae Descriptio*), Aurelio Orsi (*Perettina sive Syxti V Pont. Max. Horti Esquilini*), Antonio Liberati (*La Caprarola in versi toscani e latini*). Para tener una visión completa de la aportación neolatina a la descripción y alabanza de jardines y villas véase el excelente estudio de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 133-139).

36. En la poesía italiana se desarrolló un importante cultivo del poema descriptivo de jardines y villas, entre cuyos ejemplos más ilustres se podría mencionar a Poliziano (*Stanze per la giostra di Giuliano dei Medici*), Luigi Tansillo (*Clorida*), Gian Vincenzo Imperiale (*Lo stato rustico*), Gabriello Chiabrera (*Il Vivaio di Boboli*), etc., sin olvidar algunos de los poemas que se dedicaron a cantar las maravillas de imaginados jardines, como los de Torquato Tasso al jardín de Armida o Giovan Battista Marino al de Venus. El panorama completo de esta poesía italiana dedicada a jardines y villas de la Edad Moderna puede verse en el citado trabajo de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 139-155).

37. Sobre la creación poética dedicada a villas y jardines puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: Venturi (1982), Basile (1993), Caruso (1997), Rinaldi (2004), Matas Caballero (2014).

Un conjunto muy rico y variado de acuerdo con la diversidad de jardines y villas de recreo descritas y elogiadas, rústicas y urbanas, reales e imaginarias, con la condición o clase de los dueños o constructores, con la ubicación geográfica, etc. que se tradujo, obviamente, en una amplia muestra de *poemas jardín* que se expresó con profusión de temas y motivos, de procedimientos estructurales y elocutivos, de cauces métricos y de extensión diferente.³⁸

Desde el punto de vista temático, un género o modalidad poética muy cercano al del *poema jardín* sería el de las composiciones poéticas breves que se dedicaron a cantar las villas o casas de campo, con sus beneficios frente a la vida en la ciudad y con el consiguiente elogio de sus dueños. Estas composiciones de géneros breves tuvieron un cultivo muy prolífico en el *Cinquecento* y *Seicento* italianos, hasta el punto que podría afirmarse que fue raro el poeta que no lo cultivó de alguna forma,³⁹ entre los que destaco a Benedetto Varchi (1503-1565), Giovanni Battista Alamanni (1519-1582), Luigi Tansillo (1510-1568), Torquato Tasso (1544-1595), Giovambattista Marino (1569-1625), etc.

La construcción de los jardines, villas de recreo y la composición de poemas descriptivos y de elogio a tales paraísos artificiales fabricados por la mano del hombre se remonta a la vieja idea de un paraíso terrestre cuya formulación o planteamiento ha mostrado un larguísimo recorrido que remite cuando menos al *locus amoenus* de la Antigüedad clásica (el paisaje idealizado, entre otros, de Teócrito (310-250 a.C.) y de Virgilio, con sus prados de verduras, variados y frondosos árboles, ríos y fuentes, etc.), y que sería asumido más tarde en la etapa medieval en la representación del edén terrenal, que el Humanismo acabaría concretando en el marco de la villa.⁴⁰

38. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 156-166) ofrecieron una nómina bastante completa de *poemas jardín* con relevante información sobre los textos: Gregorio Hernández de Velasco (o Luis Gómez de Tapia), *Égloga pastoril que describe el Bosque de Aranjuez* (1582); Lupercio Leonardo de Hergolsola, *Tercetos en que se describe Aranjuez* (1589); Lope de Vega, *Descripción de la Abadía. Jardín del duque de Alba* (1604); Baltasar Elisio de Medinilla, *Descripción de Buenavista, cigarral del cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas* (1614); Lope de Vega, *Descripción de la Tapada. Insigne monte y recreación del duque de Braganza* (1621); Lope de Vega, *El jardín de Lope de Vega. Epístola VIII al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla* (1621); Francisco de Quevedo, *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* (hacia 1617 y 1620); Manuel de Faría y Sousa, *Descripción de la insigne Quinta de Santa Cruz* (hacia 1616 y 1623); José Pellicer de Salas y Tovar, *Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro* (1635); Miguel Dicastillo, *Aula Dei. Cartuxa Real de Zaragoza (Silva de Teodoro)* (1636); Manoel de Galhegos, *Silva topográfica al Real Palacio del Buen Retiro* (1637); Juan Silvestre Gómez, *Jardín florido del excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes* (1640); Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652); Bernardino de Rebollo y Villamizar, *Hersholme. Selva segunda (Selvas dánicas)* (1655). El catálogo de poemas adscritos a este género laudatorio está siendo objeto de una importante revisión gracias a los descubrimientos recientes de Alberto Fadón Duarte, que aparecen consignados en su tesis doctoral en curso.

39. Recojo una breve muestra en Matas Caballero (2014).

40. “Cuando en el siglo XVI la *Dea Natura* y la *Divina Sapientia* hallaron su hogar común en el reino de la *Santa Agricultura* y de la *Pia Rusticitas*, es decir en la villa, se estuvo cerca de interpolar la

Los *poemas jardín*, como las composiciones breves dedicados a las villas, se vincularían a esa fecunda tradición de la villa que desde la Antigüedad había sido utilizada para encarnar de forma concreta la nostalgia que el individuo, hastiado del tránsito de la vida urbana y cortesana, sentía por la vida en contacto con la naturaleza. Desde esa perspectiva, la ideología de la vida en la quinta rústica se basaba en la oposición entre campo y ciudad o corte, de modo que el individuo, optando por la primera, mostraba su preferencia por el *otium* frente al *negotium*, la contemplación de la belleza paisajística, la práctica de actividades físicas como la caza o la pesca, el disfrute de la tranquilidad de la vida solitaria, el cultivo de las virtudes intelectuales, artísticas —lo que implica un permanente debate entre naturaleza y artificio, como se concreta en la construcción de la propia vivienda o del cuidado del jardín— y espirituales, y el disfrute de las maravillas de la naturaleza (el canto de las aves, el murmullo del agua, la fragancia y colorido de las flores, las delicias de los frutos).

Es evidente que las *Soledades* de Góngora no se reducen a los límites ni a los rasgos específicos que podrían caracterizar el género del *poema jardín* o de la poesía dedicada a villas rústicas o urbanas, pero esa naturaleza distinta y diferenciada del magno poema gongorino, que lo convierte en un ejemplo único y exclusivo en la poesía de su tiempo, no es óbice para que las *Soledades* se hubieran hecho eco de algunos de los elementos o motivos, temáticos o formales, que pudieron aparecer en ese *corpus* singular de la poesía de jardines y de villas.

Góngora y la modalidad breve: el encomio de villas de recreo (1603 y 1609)

Como se ha apuntado más arriba, en el mosaico que conforma el paisaje de las *Soledades* no faltan teselas que pudieron inspirarse o tomarse de la poesía anterior del propio Góngora,⁴¹ y así podrían tenerse en cuenta los dos sonetos que dedicó a las quintas o villas que había dirigido a dos dignatarios, uno de la nobleza y otro de la jerarquía eclesiástica de su tiempo.

La primera de estas composiciones la redactó Góngora en 1603, quizá con motivo de una visita que el poeta hizo al conde de Salinas, don Diego Gómez de

representación antigua y cristiana del paraíso con la noción de la villa moderna [...]. El “paradiso terrestre” es el amplio marco en el que convergen las distintas líneas que configuran la imagen de la villa: la *virtus rustica* del mundo romano canónico, la representación de la Edad de Oro de la lírica romana (Horacio, Virgilio), el reino de la *Santa Agricultura*, la noción cristiano-humanista de la *Santa e pia Rusticità*”, R. Bentmann y Müller (1975: 103). Véase también Ackerman (2006: 127).

41. No cabe duda de que la retroalimentación literaria es una constante en la creación de todo escritor y Góngora no escapó a esta práctica en su propia obra. Del mismo modo que —como se verá más abajo— don Luis pudo inspirarse en otras composiciones suyas para la configuración del paisaje de las *Soledades*, también tomó de su poesía anterior otros elementos estilísticos y temáticos para la elaboración de su magno poema. En este sentido puede verse Matas Caballero (2011, 2013 y 2014).

Silva y Mendoza (1564-1630), en una quinta que tenía cerca de Valladolid, junto a la ribera del río Duero:⁴²

DE UNA QUINTA DEL CONDE DE SALINAS, RIBERA DE DUERO

De ríos soy el Duero acompañado
en estas apacibles soledades,
que, despreciando muros de ciudades,
de álamos camino coronado.

Este que siempre veis alegre prado
teatro fue de rústicas deidades;
plaza ahora, a pesar de las edades,
deste edificio a Flora dedicado.

Aquí se hurta al popular ruido
el Sarmiento real, y sus cuidados
parte aquí con la verde Primavera.

El yugo desta puente he sacudido
por hurtarle a su ocio mi ribera.
Perdonad, caminantes fatigados.⁴³

Apenas nos han llegado noticias acerca del motivo que ocasionó la visita del poeta al conde de Salinas,⁴⁴ o de la fecha exacta de dicho viaje, que posiblemente emprendiera desde Valladolid, sede entonces de la corte a donde Góngora había llegado y donde vivió durante unos meses.⁴⁵

Unos años más tarde, en 1609, Góngora escribió el segundo soneto a raíz de la visita que hizo al obispo de Pamplona, don Antonio Venegas y Figueroa (1559-1614), en su quinta de Burlada:

A UNA CASA DE PLACER QUE D. ANTONIO VENEGAS,
SIENDO OBISPO DE PAMPLONA, TENÍA EN BURLADA

Este, a Pomona cuando ya no sea,
edificio al Silencio dedicado
(que si el cristal lo rompe desatado
süave el ruisenör lo lisonjea)

42. Como señaló Carreira: “La quinta del conde de Salinas estaba en Fuentes de Duero, después de Tudela, río abajo” (Góngora, *Antología poética*, ed. A. Carreira, 252).

43. Cito por la edición de los *Sonetos* de Góngora preparada por Matas Caballero (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 669).

44. En la edición citada de los *Sonetos* de Luis de Góngora (2019: 664-671) se ofrece toda la información necesaria sobre el conde de Salinas, Diego de Silva y Mendoza, especialmente las oportunas referencias bibliográficas (debidas al buen hacer de Trevor J. Dadson), y su relación con nuestro poeta (que lo llamaría “amigo y colega” en alguna ocasión —Góngora, *Epistolario completo*, ed. A. Carreira, 44), los detalles y circunstancias de la visita de Góngora y sobre todo las claves ecdóticas y literarias del soneto.

45. Jammes (1987: 227).

dulce es refugio donde se pasea
 la Quiétude y donde otro cuidado
 despedido, si no digo burlado,
 de los términos huye desta aldea.
 Aquí la Primavera ofrece flores
 al gran pastor de pueblos, que enriquece
 de luz a España y gloria a los Venegas.
 Oh peregrino, tú, cualquier que llegas,
 paga en admiración las que te ofrece
 el huerto frutas y el jardín olores.⁴⁶

También se desconocen los motivos que pudieron ocasionar la visita que, en mayo de 1609, el poeta hizo durante su viaje a Salvatierra de Álava a su paisano Antonio Venegas.⁴⁷

Los dos sonetos ofrecen diferencias significativas de corte pragmático, estilístico, sintáctico, etc. que los singularizan, pero se encuentran unidos por el tratamiento del tema de la villa o quinta, que implica, además del elogio de sus propietarios, dedicatarios de los dos poemas, la alabanza del mundo natural que recrean y del goce de la felicidad que se obtiene en dichos lugares hermosos y auténticos, apartados de las miserias urbanas y cortesanas, que permiten gozar de la soledad, la belleza, el *otium cum litteris*, la tranquilidad del espíritu en un ámbito natural.

Aunque compuestos unos años antes que el magno poema, los dos sonetos de Góngora dedicados a estas quintas del conde de Salinas y del obispo de Pamplona muestran un encuadre (espiritual y poético) afín al de las *Soledades*, a cuya misma esfera pertenecerían los sonetos que conformaban el “ciclo ayamontino”, que además fueron escritos en el mismo arco cronológico, que va de 1603 a 1609. Este díptico de sonetos comparte no pocas claves pragmáticas, tonales o estilísticas, pero sobre todo le resulta común el trasfondo ideológico sobre el que se sustenta: el deleite de una figura aristocrática en un ámbito natural —ya sea en posesiones señoriales o humildes— y el gozo de los dones naturales que ofrecen esos parajes campestres (belleza), cuyos efectos trascienden el ánimo y espíritu de sus dueños y visitantes (soledad, ocio, descanso, tranquilidad, felicidad...). Así pues, ese conjunto de sonetos evidencia —como dijera Ponce Cárdenas (2008: 127)— una “exacta coincidencia con el programa ético de las *Soledades*” y, aunque desde una óptica algo diferente, dicho conjunto “responde a estímulos semejantes a los del *opus magnum*” y se sitúan en el mismo contexto vital e ideológico de su gran creación, las *Soledades*. Los elementos que se observan en este

46. Góngora (*Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 884).

47. En los comentarios y notas aclaratorias al soneto (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 879-886) se ofrece información sobre el paisano de Góngora, el obispo Antonio Venegas y la quinta de Burlada, los posibles motivos del viaje del poeta y, por supuesto, las claves ecldóticas y literarias del poema.

corpus de sonetos son belleza y estilización del paisaje y alabanza del campo solitario como espacio de verdades virtuosas, trasfondo ético de rechazo de la corte y sus miserias morales, componentes ideológicos y estéticos que conforman la fragua de las *Soledades*, y donde se consagran como auténtico emblema o ideal.

Un paralelo inesperado: Lope de Vega y la burla acuática en la *Abadía, jardín del duque de Alba*

En el variado y amplio *corpus* de *poemas jardín* que se cultivó en el Parnaso español del Siglo de Oro cabría destacar la presencia de elementos comunes que responderían, obviamente, a las características inherentes de ese género descriptivo y laudatorio de jardines y villas: la detallada descripción del jardín y de sus diferentes estancias, estanques o fuentes, pinturas y esculturas, las referencias cinegéticas, el *otium cum litteris*, la tranquilidad espiritual y el sentido de trascendencia, que a veces adquiere un marcado tono religioso.

Resulta curioso que, sin embargo, en ese exuberante panorama de *poemas jardín* tan solo Lope de Vega⁴⁸ (1562-1635) se detuviera en su *Descripción de la Abadía. Jardín del duque de Alba* en la deliciosa anécdota de la burla acuática que se había construido en el célebre jardín que mandó construir en Sotofermoso (Cáceres) Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), III duque de Alba:⁴⁹

De la otra parte, sobre el río undoso,
hay calles de naranjos guarnecidas,
y puertas de labor artificioso
por iguales espacios divididas;
en el arco primero más curioso
dos fuentes, en dos ninfas sostenidas,

48. Lope de Vega fue el ingenio que más atención dedicó al género del poema-jardín, pues su primera incursión poética, posiblemente en la primavera de 1592, con esta *Descripción de la Abadía* fue continuada con su *Descripción de la Tapada*, datado hacia 1614-1620, y seguida por el *Jardín de Lope de Vega*, compuesto en 1621. Sobre estos dos últimos poemas-jardín puede verse Pedraza Jiménez (2003: 160-161), Sánchez Jiménez (2017) y Fadón (2020).

49. El poema ha recibido numerosos estudios que se han centrado sobre todo en el valor arqueológico de los jardines que describe, trabajos que han pretendido “reconstruir o evocar La Abadía”: Antonio Ponz (1784: 17-29), Tomás Martín Gil (1945), Teodoro Martín Martín (2015) o Pedro Navascués Palacio (1993) y Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (2003), quien estudia el poema para evocar el ambiente de la academia que tenía el duque de Alba en La Abadía; y Muñoz-Delgado de Mata (2019), que ha estudiado el conjunto del jardín de la Abadía. Los estudios que se han hecho desde una perspectiva crítico-literaria se deben a Pedraza Jiménez (1993-1994: II, 202; 1998: 324-325; 2003: 117), que analizó la estructura del poema, localizó algunas de sus fuentes (la *Égloga II* de Garcilaso y la *Égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez* [1582], de Gómez de Tapia) y a Sánchez Jiménez (2016: 271-284), que ofrecía un estudio más detallado del poema, subrayando especialmente, a raíz de su *dispositio* y de sus imágenes, la vinculación e identificación de Lope con Garcilaso.

vierten por dos peñascos agua y bañan
dos dioses que la máquina acompañan.

Al que entra a ver a dos estatuas bellas,
Adonis una y otra Tritolemo,
al tiempo de pisar las piedras, dellas
salen mil fuentes, por curioso extremo;
porque apenas el pie se pone en ellas,
cuando importa salir a vela y remo,
porque el engaño tan sutil se fragua,
que el suelo es mar y el cielo nubes de agua.⁵⁰

En su *Viaje de España* Antonio Ponz (1784: 20-21) contaba que cuando se descende del jardín alto “al bajo por dos suaves escaleras de piedra” “se entra en una espaciosa plaza cerrada por sus tres lados” y en medio hay una hermosa fuente, cuyos balaustres y pedestales que la rodean “hacen figura octágona”, y añadía que “toda la fuente está llena de secretos, y conductos escondidos para dar chascos”. Ponz (1784: 25) decía que en el espacioso jardín había dos fuentes y entre ellas un cenador, hecho de mármol, “cuya figura es la de un templecito octágono” e indicaba cómo funcionaba la broma acuática del jardín de la Abadía.⁵¹

Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dixeron), y mientras se miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertidas, soltaban la agua a un sinnúmero de surgideros, de que el pavimento, y todo está lleno, con el mayor disimulo que puede darse.

García Tapia (1994: 170) había señalado que en la sala de los espejos de la Abadía había un mecanismo secreto que servía para mojar a las damas que acudían a mirarse a los espejos.

El poema de Lope de Vega debió de ser compuesto, según Pedraza Jiménez (1993-1994, II, 202), a finales de 1591 o en la primavera de 1592, poco tiempo después de la llegada del poeta a Alba de Tormes. En todo caso, la *Descripción de la Abadía* se publicó por primera vez en las *Rimas* de Lope en 1604, que fue reeditada en 1609, lo que permite pensar que Góngora pudo conocer este *poema jardín* y acaso reparar en el logrado pasaje de la burla hidráulica. Sin embargo,

50. Se trata del pasaje que aparece en los vv. 241-256, que cito por la edición preparada por Pedraza Jiménez (Lope de Vega, *Rimas*, II, 221-222).

51. García Tapia (1994: 170) había afirmado que otras fuentes de la misma villa estaban llenas de secretos y conductos escondidos para hacer bromas o burlas. Según una inscripción, el conjunto escultórico y los juegos de agua se hicieron en 1555 por el florentino Francisco Camillani. Antonio Ponz (1784: 19) señalaba: “En medio del [jardín] alto hay una fuente de mármol con varias estatuas, y bustos de la misma materia [...]. Esta fuente estaba llena de surgidores de agua escondidos, y lo mismo otra inmediata, sobre cuya taza se levanta un pedestal, en que se sienta un caballo de mármol”.

aun siendo cierto el conocimiento que el poeta cordobés tuviera de la *Descripción de la Abadía*, resulta evidente que la factura de ambos fragmentos es muy distinta y que no se puede hablar, en rigor, de imitación por parte de Góngora.

Más allá de la mínima semejanza que a ras de texto pudiera señalarse —el uso común de dos términos *nubes* y *pisar*—, las diferencias son muy claras en los dos fragmentos, como se puede concretar en estos ejemplos: Lope destaca en una única expresión el “engaño tan sutil” del que es víctima el curioso, mientras que en el pasaje gongorino dicha burla se plasma en varios versos: “fingida gruta”, “imitada peña”, “burlándolo”; un concepto que todavía se intensifica más si subrayamos el carácter imprevisible e impredecible de la burla acuática, que viene enfatizado por otras tantas expresiones: “pluvia improvisa”, “cristales inciertos” e “incauto”. La diferencia principal, en todo caso, dejando aparte el distinto cauce métrico que usan ambos poetas, radica en el carácter ‘realista’ que la burla hidráulica tiene en el poema de Lope, en tanto que forma parte de la *Descripción de la Abadía*, si bien es cierto que describe la broma que espera “al que entra a ver a dos estatuas bellas, / Adonis una y otra Tritolemo”, mientras que en los versos gongorinos el “jardín culto” con su burla acuática es una comparación que le permite al poeta expresar de qué manera tan ‘maravillosa’ quedaría impresionado el peregrino al contemplar de forma inesperada la belleza de las seis hermosísimas hijas del anciano pescador que aparecieron súbitamente ante sus ojos.

Con un olvidado hipotexto italiano: *Lo stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale

Más allá de los consabidos ecos clásicos (Virgilio, Manilio) aducidos por los comentaristas, en fechas recientes el pasaje de la burla hidráulica se ha puesto en contacto con un modelo italiano moderno, hasta entonces preterido por la crítica: *Lo stato rustico*, ambicioso poema narrativo-descriptivo impreso en 1607 y nuevamente salido de las prensas en 1611 y 1613. En una erudita aportación, Cristina Cabani y Giulia Poggi (2013) argumentaron sobre la posible influencia que pudo ejercer en este fragmento gongorino un llamativo pasaje de la parte décima de la obra de Giovan Vincenzo Imperiale (1582-1648). En varios endecasílabos blancos, el aristocrático poeta genovés se hacía eco del tema del jardín, que —como se ha visto— fue tan recurrente en la poesía italiana, y hacía una alabanza de su villa de Sampierdarena y de sus fastuosos *orti*, ricos en fuentes, grutas y soberbios pájaros, deteniéndose en la descripción de maravillosos juegos de agua:

Indi rimiri nel suo doppio fianco
e l’una grotta e l’altra avivar quasi
e far quasi spirar marmorei corpi;
che fingono, ne i vaghi avvolgimenti
di quelle cristalline e quete linfe,

battaglie simulare e finti amori;
 e ne l'opaco lor giostrare insieme
 da l'una parte amor, da l'altra Apollo;
 e, de gli strali e de i lor dardi in vece,
 di piogge saettare il suolo e 'l tetto,
 anzi ferir di colpi inaspettati
 gl'incauti spettatori e spensierati.

Poi nel voltar di non veduta chiave,
 e dal suolo e dal cielo e da le mura
 per mille fori disserrarsi a un tempo
 vedi improvvisa acqua ingegnosa, astuta;
 che, con strepito dolce e con piè ardit
 di rampolli e ruscelli, anzi torrenti,
 perseguitando rapida e aggiungendo
 ovunque corra, per fuggir da loro,
 de i fuggitivi frettoloso il passo
 gli assorbe in un mar d'onde; onde ne cangia,
 con riso universale, in breve noia
 il piacer lungo d'ogni andata gioia.⁵²

Para Cabani y Poggi (2013: 100), esta detallada y casi científica descripción de la burla hidráulica ofrece —al igual que el citado fragmento de Lope— una clave interpretativa a este pasaje de las *Soledades* (II, 222-229). Un fragmento cuya oscuridad en esta ocasión no depende tanto de la letra como de la comparación entre el asombro del *peregrino* delante de la aparición imprevista de las seis hijas del anciano pescador y la sorpresa de un campesino atropellado por los artificios acuáticos de un *jardín culto*. Góngora proyecta con una audaz descontextualización la ingenuidad de los “incautos espectadores” al *labrador*, y sigue los motivos, incluso con los mismos términos, con los que Imperiale había descrito la burla acuática de Sampierdarena: la inútil huida del *incauto* visitante, el mojarse la ropa de agua, la diversión que la broma produce y, sobre todo, la particular técnica del giro de la llave escondida (“de la que torció llave el fontanero”), que parece casi una transcripción del verso italiano (“*poi nel voltar di non veduta chiave*”, ‘luego en el girar de no vista llave’). Como señalaran ambas estudiosas (2013: 100), resulta extraño que en las *Soledades* —y yo añadiría de manera más general en la creación poética de Góngora—, fundadas bajo una imitación de mosaico, las concordancias intertextuales fueran prolongadas por un número de versos tan importante. En este caso, de acuerdo con Cabani y Poggi (2013: 101), Góngora se habría servido del léxico técnico y de la minuciosa descripción hecha por Imperiale para enfatizar el segundo término de una similitud atrevida: la del asombro del *peregrino* ante la vista de las seis bellas hijas del

52. Imperiale (*Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Sopranzi, 354-355), Parte décima, vv. 1272-1295.

pescador y la sorpresa de un *labrador* mojado por las imprevistas salpicaduras de agua de un *jardín culto*.

La hipótesis que sostienen Cabani y Poggi (2013: 94) acerca de la influencia del pasaje señalado de *Lo stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale en las *Soledades* (II, 222-229) de Luis de Góngora parece no solo razonable sino acertada, si se tienen en cuenta, además, como ellas mismas argumentaron, los muchos puntos en contacto que muestran ambos poemas en aspectos muy variados, como la hibridación genérica, la retórica y la métrica:

Como le *Soledades*, *Lo stato rustico* narra di una peregrinazione. Tuttavia, a differenza dei *pasos errantes* di Góngora, il percorso in prima persona compiuto dal pastore Clizio in compagnia della musa Euterpe (la stessa, ricordiamo, invocata sulla soglia delle *Soledades*) fra le meraviglie e la pace della vita agreste ha una meta precisa: il Parnaso. Approdando all'Ellicona, il viaggio assume l'aspetto di una metafora del poema stesso, poema che nel suo farsi incontra diversi generi e li contamina fra loro.

A esta argumentación cabría sumar —como señalaron Cabani y Poggi (2013: 93)— el éxito que gozó el poema de Imperiale, a juzgar por sus tres ediciones, desde la primera en 1607, la segunda en 1611 y la tercera en 1613, que coincidió con la difusión de la gran obra gongorina. Es muy probable, además, que Góngora tuviera noticia de la nombradía del escritor genovés, ya que pertenecía a una poderosa y aristocrática familia de Liguria, dedicada al comercio y a las finanzas, a través de Angelo Grillo (1557-1629), pero sobre todo —como añaden Cabani y Poggi (2013: 107)— porque fue muy activo en la vida política y diplomática y había estado en más de una ocasión en España.

El símil del “jardín culto” y el paisaje de las *Soledades*

El tema de la naturaleza o del paisaje en un poema —como ha señalado Ponce Cárdenas (2018: 120)— puede oscilar entre “dos polos opuestos, que podríamos designar como el *paisaje verista* y el *paisaje idealizado*”. Una idea que bien podría aplicarse a las *Soledades* de Luis de Góngora, que engastó “pequeñas miniaturas paisajísticas” —como las llamó Carreira (2008: 147)—, que siguen albergando algunas incógnitas que no han sido del todo desveladas.

Todo parece indicar que el paisaje de las *Soledades*, aun partiendo de una naturaleza existente en la realidad, se desarrolla en “un espacio imaginario”. La idea de Jammes (1994: 66) acerca del paisaje de la *Soledad primera*, entendida como fruto de “una combinación imaginaria, que sería quimérico intentar situar en un mapa”, que se parecería a un “lienzo de Flandes” —como dijo Fernández de Córdoba⁵³

53. Fernández de Córdoba, abad de Rute (*Examen del “Antídoto”*, 406): “La poesía, en general, es pintura que habla. Y si alguna en particular lo es, lo es esta, pues en ella, no como en la *Odisea*

(1565-1626)—, podría aplicarse también a la *Soledad segunda*, de manera que todo el paisaje del excelso poema gongorino pertenecería al “espacio imaginario” del poeta más que “a un recuerdo preciso de un pedazo de España”. En este sentido, Mercedes Blanco (2014: 142) recordaba que

el poeta quiso que fuera incierta, ambigua y en el mejor de los casos, confidencial. La región recorrida en las *Soledades* no es declaradamente Huelva, Cádiz ni ninguno de los dominios de los grandes de España de quien era amigo o “cliente”, en el sentido romano, Góngora: dominios cercanos a esa encrucijada, vital para el imperio hispánico, entre las rutas náuticas del Mediterráneo y las de ambos océanos.

Además, como señala Jammes (1994: 66-67), el paisaje de las *Soledades* tiene “una dimensión simbólica” acorde con la anécdota narrativa del peregrino y sus circunstancias vitales y afectivas. El viaje simbólico del peregrino es el que determina, a su juicio, “la creación de un escenario apropiado”.⁵⁴

Ahora bien, aunque resulte difícil o casi imposible localizar “esas pequeñas miniaturas paisajísticas que Góngora engasta en las *Soledades*” en un espacio geográfico concreto, sí que parece probable que puedan hallarse algunas de sus fuentes de inspiración “en algunos episodios de la vida de Góngora bien localizados, y seguir su maduración en su misma obra poética anterior” (Jammes 1994: 67). En la creación de los paisajes de las *Soledades* intervienen de forma evidente las experiencias vitales de Góngora, “en las que se pueden discernir a veces, bajo la elaboración literaria, varios recuerdos personales del autor, en particular los que le quedaron de sus viajes a través de la península” (Jammes 1994: 67). El gran gongorista seleccionó algunos ejemplos y recordaba cómo Salcedo

de Homero [...], sino como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos: porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro” (*Examen del Antídoto*, ed. M- Mancinelli, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen#body-2) [consulta: 14 de marzo de 2021]. Sobre el abad de Rute y los “lienzos de Flandes”, véase Blanco (2004), Huard-Baudry (2012). Los gongoristas han abundado en esta identificación del paisaje de las *Soledades* con la práctica pictórica de los maestros flamencos: Orozco Díaz (1953: 78-86), Jammes (1994: 127-128), Carreira (1995: 86; 2008: 139).

54. En este sentido, Woods (1978) ya había sugerido que el mundo natural o el paisaje de las *Soledades* y, en general el de la poesía de su tiempo, responde, más que a la identificación o semejanza que se pueda trazar con la realidad, a los vínculos o relaciones de carácter simbólico que el poeta crea a partir de su bagaje vital, cultural y literario, de manera que el resultado es una construcción conceptual y, por lo tanto, imaginaria. Pero, sin duda, lo que se halla en la base de la configuración natural de las *Soledades* —como sostiene Blanco (2006)— es la capacidad y genialidad poética de Góngora para llevar al límite las posibilidades de la retórica y del conceptismo y terminar creando un paisaje único, subjetivo e ideal. Muy sugerente es el trabajo de la profesora Blanco (2014) en el que defiende la idea de que Luis de Góngora inventa en las *Soledades* un país imaginario que participa, de alguna manera, de la *Arcadia* de Sannazaro (1504) y la *Utopía* de Moro (1515).

Coronel (*Segundo tomo...*, 300) había afirmado que el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, de 1594 (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 575-582), “Casi parece el mismo argumento del de las *Soledades*”. Se sabe que el poeta había situado la anécdota del soneto en Salamanca, a donde fue a felicitar en nombre del cabildo cordobés a Jerónimo Manrique por haber sido obispo electo de Córdoba, y allí cayó gravemente enfermo en el verano de 1593. En ese soneto podrían adivinarse los precedentes de la historia del peregrino de las *Soledades*, que está perdido en la noche y busca su camino en el “desierto” hasta conseguir llegar, guiado por los ladridos de los perros, a un “pastoral albergue mal cubierto”. Como señaló Jammes (1994: 68), “este elemento de paisaje, en la medida en que se funda en recuerdos personales, se situaría entre Salamanca y Córdoba, y no cerca del mar”.

Jammes (1994: 68-69) ofrece otro ejemplo del paisaje de la *Soledad primera* que derivaría “de fuentes diversas, procedentes de varios recuerdos del autor y de su propia creación literaria”. Se trataría del romance “En un pastoral albergue” (1602), donde “se precisa el marco geográfico” de la misma anécdota recreada en el soneto. En este romance estarían sugeridos “todos los valores morales que anuncian el “Oh bienaventurado” “ y se contemplaría el mismo “paisaje de montes que dominan un llano, con una cantidad de detalles [...] que volverán a aparecer en el poema”. Se podría observar también —dice Jammes (1994: 69)— una identificación entre “el héroe herido del romance y del viajero enfermo del soneto con el peregrino consumido por sus penas amorosas, y la similitud que implica esta coincidencia en la visión del paisaje, contemplado en los tres casos por una mirada dolorida y melancólica”.

Un nuevo ejemplo que aduce el gongorista francés del paisaje de la *Soledad primera*, inspirado en fuentes diversas que proceden de la experiencia vital del autor, de su propia creación literaria y —yo añadiría— de sus propias lecturas, sería el del romance “En los pinares de Júcar”, compuesto después del viaje que Góngora hiciera en 1603 a Cuenca.⁵⁵ En este romance se observan —como señaló Jammes (1994: 69)— algunos de los elementos de la parte central de la *Soledad primera*:

el arroyo, la blancura de una mano, los cabellos rubios adornados con flores, las tejoletas de pizarra, la naturaleza inmóvil de admiración, el carácter a la vez atrevido e inocente del baile, todo eso, que alcanza ahora su plenitud de desarrollo, había sido esbozado en el romance de Cuenca.

Los elementos del paisaje de la *Soledad primera* proceden, pues, de diversas fuentes, “de varios recuerdos del autor y de su propia creación literaria”: “tienen

55. “Lo que parece probable —dijo Artigas (1925: 278)— es que en la primera *Soledad* recordase su viaje por Cuenca y los bailes de las serranas del Júcar”.

la característica común de una larga elaboración anterior, que acabó de pulirlos y unificarlos, dándoles esa tonalidad particular que los armoniza dentro del marco imaginario de la primera *Soledad*⁵⁶ (Jammes 1994: 69). Así se explica el eminente gongorista que tal vez por esta razón no hubiera apenas ningún intento de los comentaristas y apologistas gongorinos “de situar concretamente el escenario de esta primera parte”.

A juzgar por lo que se señala en algunos estudios, muy distinto sería el paisaje de la *Soledad segunda*, que es mucho más fácil de identificar, pues, por ejemplo, para Jammes (1994: 70) se limita a una ría que el peregrino recorre, acompañado por dos pescadores, “hasta una isla que parece situarse cerca de la desembocadura de la ría” y, posteriormente, “remontando tierras adentro, hasta una aldea pobre”. Siguiendo el mismo procedimiento que en la *Soledad primera*, Jammes encuentra una experiencia vital importante en Góngora y también se refiere a creaciones poéticas anteriores que el poeta recreará en la *Soledad segunda*: el viaje que don Luis hizo en 1607 a Lepe y Ayamonte y que se plasmó en el conjunto de textos que constituyen lo que Ponce Cárdenas llamó el *ciclo ayamontino*, en especial el conjunto de sonetos que dedicara a don Francisco de Guzmán y Zúñiga y su familia, donde aparecen “los temas éticos y estéticos de las *Soledades*, enriquecidos con una dimensión piscatoria que anuncia muy concretamente la segunda: playas arenosas, ría oceánica, pesca, nasas, “barquillos pobres”, remos, etc.”.⁵⁶ Todo esto permitía suponer a Jammes (1994: 70-71) que la *Soledad segunda* “se sitúa muy cerca de Ayamonte, en la desembocadura del Guadiana” y que, a su juicio (1994: 71-72):

Góngora no creó en esta segunda *Soledad* un paisaje imaginario como había hecho en la primera, sencillamente porque no podía hacerlo: queriendo celebrar al conde de Niebla y pintarlo cazando en sus dominios, tenía que obligarse a la más escrupulosa exactitud en el retrato y en la descripción de los parajes donde el dicho príncipe solía entregarse a su deporte favorito.

Y concluyó que “el paisaje de la segunda *Soledad* es conforme a la realidad geográfica, porque tenía que serlo”; “este marco geográfico existe realmente. Es la parte de la provincia de Huelva que se sitúa entre Huelva y Niebla, es decir, la cuenca del Río Tinto (aunque podría ser el Odiel), y el estero en que se reúnen ambos ríos” (Jammes 1994: 72).

Pero no todos los que han estudiado el paisaje de las *Soledades* habían coincidido con esta opinión. Artigas (1925: 278), por ejemplo, ya había sugerido la idea de que el paisaje de la *Soledad segunda* fuera fruto de la inspiración del poeta de su viaje a Galicia en 1609 y que en ella “se refleje de algún modo el

56. Jammes (1994: 70). Sobre la relación de Góngora con don Francisco de Guzmán y Zúñiga y su familia y sobre el *ciclo ayamontino* véase Alonso (1982, VI: 153-170), Jammes (1987: 231-236 y 494-496) y Ponce Cárdenas (2008, 2009 y 2010).

paisaje de las rías gallegas”. Brunn (1934: 74-75) lo concretaba en la ría de Pontevedra, en la que hay una isla cuya forma permitía pensar en la concha de una tortuga.⁵⁷ Abundando en la idea de Artigas y de Brunn, Filgueira (1969: 247-248) había señalado que “Galicia podría haber prestado, a lo sumo, notas lejanas, como un fondo inconcreto, difuso” a la primera de las *Soledades*, pero en la segunda *Soledad* “la visión de los motivos naturales se concreta hasta donde los límites del género lo permiten”; y, a continuación, muestra los “pormenores” textuales que pueden tener su correlato con el mundo marítimo de Galicia (Filgueira 1969: 248-262). En la misma línea, Carreira (2008: 145) encontraba el paisaje marino de las *Soledades*, el de la costa más concretamente, “muy semejante a la de Galicia que pudo admirar”, y añadía (2008: 147): “La huella más visible del viaje de Góngora a Galicia se encuentra en la segunda *Soledad*, ya desde su comienzo, que es la descripción de una ría”.

Aun admitiendo la base realista que puede adquirir el paisaje geográfico de la *Soledad segunda*, que pudo inspirarse también en la provincia de Huelva, creo que la localización exacta y precisa, de acuerdo solo con los versos del poema, se me antoja muy difícil, si no imposible, y, quizás, innecesaria,⁵⁸ y cabría pensar, por lo tanto, que el poeta habría procedido de forma similar a lo que acabamos de ver en la *Soledad primera*, de manera que el paisaje de esta parte de la gran creación de Góngora sería fruto de la inspiración del poeta a raíz de sus experiencias vitales, que en este caso coincidirían con su viaje a las marismas onubenses,⁵⁹ y el recuerdo de no pocas de sus composiciones anteriores, especialmente —como se acaba de señalar— el políptico ayamontino. Esta taracea que combinaría vivencias personales y textos poéticos del propio Góngora y de la tradición literaria antigua y moderna, de acuerdo con el concepto de la

57. Crawford (1939: 347-349) resumiría las distintas hipótesis que existían sobre la ubicación geográfica del poema. Véanse también las importantes aportaciones de Mira Toscano y Villegas Martín (2015) sobre el litoral onubense en torno a 1600 y el paisaje oceánico de la *Soledad segunda*.

58. Hasta el momento se desconoce otra fuente de información que permita ubicar de forma exacta el marco y la acción del poema, aunque bien es cierto que algunos comentaristas como Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute —según me ha recordado Ponce Cárdenas—, lo situaban en Andalucía, tal como se evidencia en estas palabras del *Examen del Antídoto*, que bien podrían servir como botón de muestra: “¿qué mucho, pues, sudasen los o las que hacían ejercicio, y más si era en campos tan calientes como los andaluces?”. A juicio de Mercedes Blanco (2014: 143), “en caso de que en efecto las *Soledades* traten de la citada zona [la de Cádiz y Huelva o los dominios de los grandes de España], esta aparece trasladada a un lugar que es un no-lugar, una utopía”. Y más adelante añade (2014: 150): “puede afirmarse sin vacilar que el poema representa un mundo feliz en un entorno rústico y marineramente no situado geográficamente. La localización indeterminada y los individuos sin nombre propio ni historia que pueblan este mundo lo convierten en idea o entelequia, pese a la multitud de detalles concretos. El que sea plenamente feliz, de manera permanente y no accidental, constitutiva y no anecdótica, le confiere un carácter utópico”.

59. Desde luego, no me parece verosímil la posibilidad de que el poeta se inspirase en la más leve reminiscencia de su viaje a la ría de Pontevedra para la ubicación natural y paisajista de las *Soledades*.

imitatio,⁶⁰ permitiría descifrar o al menos podría contribuir a desvelar los infinitos lugares que mostrarían el gigantesco “lienzo de Flandes” —o los muchos lienzos de Flandes— que constituye el paisaje de las *Soledades*.

A modo de conclusión, podría pensarse que este pasaje de la burla hidráulica de las *Soledades* (II, 222-229) no es otra cosa que una simple comparación que incluye el “narrador”, es decir, el autor en la narración para expresar de forma plástica la sorpresa experimentada por el peregrino al ver a las seis hermosísimas hijas del viejo pescador, que se presentaron ante él de forma súbita e inesperada. Pero este símil épico puede permitirnos reflexionar sobre la naturaleza o el paisaje de las *Soledades*, que se configura con la colocación, a modo de mosaico, de teselas que muestran distintos paisajes o “pequeñas miniaturas paisajísticas” que terminarían fabricando el inmenso “lienzo de Flandes”, al que se refería Francisco Fernández de Córdoba, un mundo natural que, aun inspirado en el paisaje andaluz, no parece reducirse a ninguna localización precisa en la geografía de ningún país ni en dominio alguno de los grandes de España, ni en el sur ni en el norte, puesto que ese mosaico o “lienzo de Flandes” termina trascendiendo simbólicamente cualquier accidente físico o natural, de manera que el paisaje, como la propia anécdota del peregrino, acaba teniendo una significación universal. Así pues, podría decirse que el paisaje de las *Soledades*, y en particular de la *Soledad segunda*, aun siendo fruto de la inspiración en la geografía andaluza, y de forma más precisa en el litoral que se extiende desde la desembocadura del Guadalquivir hasta la del Guadiana, se halla solo en la imaginación del poeta y su referente no es otro que un país inventado, imaginado, tal vez, utópico.

De acuerdo con la hipótesis de la profesora Blanco (2014: 170), si las *Soledades* de Góngora pueden leerse, continuando los modelos de la *Arcadia* de Sannazaro (1457-1530) y de la *Utopía* de Moro (1478-1535), como la expresión de una “tensión entre ideales contrapuestos e irrealizables en lo inmediato”, en tanto que ideal para la nobleza y para el pueblo, el símil de la burla hidráulica, que nos evoca necesariamente un detalle ocioso de la vida aristocrática, en el contexto en el que se ubica, que no es otro que el del elogio de la vida humilde y noble del pueblo, concretado en la familia de pescadores de la ría, podría ser una buena muestra de esa conjunción dispar que constantemente nos sorprende y nos inquieta en el magno poema gongorino, la mezcla de lo aristocrático y de lo popular, simbolizado ahora en el “jardín culto” que se sitúa imaginariamente en el mundo natural.

Desde otra perspectiva, el pasaje de la broma acuática también nos ha permitido comprobar de nuevo que las *Soledades*, su naturaleza, su paisaje y su espacio son una construcción imaginaria, inexistente *per se* en una geografía con-

60. Sobre la praxis imitativa en los grandes poetas áureos, cabe remitir a la amplia monografía de Ponce Cárdenas (2016), donde se ofrece abundante información sobre el tema y el comentario detallado de tal práctica creativa en autores como Cervantes, Quevedo y Góngora.

creta o específica, aun basándose principalmente en la geografía andaluza, pues han surgido como fruto de una elaboración en la que el poeta ha confabulado una suerte variada de experiencias vitales, como sus viajes, y literarias, como sus lecturas de escritores de la tradición clásica, de la poesía italiana y española, sin olvidar el rescoldo que siempre le dejan sus propias composiciones poéticas.

Por último, el pasaje del “jardín culto” con su broma acuática ha subrayado una vez más el carácter o naturaleza híbrida de las *Soledades*, que paradójicamente combina ahora, gracias al símil épico, el tema y el tono humilde, incluso humorístico, en una anécdota propia de corte refinado y aristocrático, que sirve, sin embargo, para expresar la belleza sublime de las seis jóvenes hijas del anciano pescador en su prístino paraíso natural. Así vemos cómo la hibridación aparece desde la perspectiva de la *res* en la mezcla de naturaleza y jardín y, desde la óptica del *genus*, en la conjunción del *poema jardín* con las formas breves de la poesía dedicada a la villa.

Bibliografía

- ACKERMAN, J. S., *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, Akal, 2006².
- AGNELLI, M., *Gardens of the Italian villas*, Londres, Weindenfed & Nicolson, 1987.
- ALONSO, Dámaso, “El doctor Manuel Serrano de Paz, desconocido comentador de las *Soledades*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982³, 1ª reimpr., pp. 496-508.
- ANÍBARRO NAVARRO, M. A., *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*, Madrid, Akal, 2002.
- AÑÓN, Carmen, “El arte del jardín en el siglo XVI. Los parámetros del jardín renacentista”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998a, pp. 43-73.
- , *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998b.
- , y José Luis SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RFE, 1925.
- BARIDON, Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco*, Madrid, Abada editores, 2005.
- BASILE, BRUNO, *L’Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bolonia, Il Mulino, 1993.
- BENTMANN, R., y M. MÜLLER, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta Barral Editores, 1975.
- BLANCO, Mercedes, “Lienzos de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, I, pp. 263-274.
- , “Góngora et la peinture”, *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), pp. 197-208.
- , “Les *Solitudes* de Góngora: une poétique du paysage?”, en Dominique de Courcelles (ed.), *Nature et Paysages. L’émergence d’une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, París, Publications de l’École Nationale des Chartes, 2006, pp. 177-138.
- , *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2012.
- , “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia Aurea*, VIII (2014), pp. 131-175.
- BLECUA, Alberto, “Góngora, Luis”, *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, 1990, II, pp. 779-784.
- BRUNN, Hermann, *Die “Soledades” des don Luis de Góngora y Argote*, München, M. Hueber, 1934.

- CABANI, M. Cristina, y Giulia POGGI, «Las *Soledades* e *Lo stato rustico*, una traccia da seguire», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 87-109.
- CALERO, FRANCISCO, y María José ECHARTE (ed. y trad.), Manilio, *Astrología*, Madrid, Gredos, 1996.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe, Hijo del Emperador don Carlos Quinto*, Amberes, Martín Nucio, 1552.
- CARREIRA, ANTONIO, “La novedad de las *Soledades*”, en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las “Soledades” de Góngora. Marges 16*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 79-91.
- , “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en *Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150.
- CARUSO, CARLO, “Poesía 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.
- CLIFFORD, D., *Los jardines. Historia, trazado y arte*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1970.
- COFFIN, D. R., *The Villa d’Este at Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960.
- , *Gardens and gardening in Papal Rome*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- , *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian with a checklist of drawings*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2004.
- CONDE PARRADO, PEDRO (ed. y trad.), Publio Virgilio Marón, *Geórgicas*, con xilografías de Aristide Maillol, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- CRAWFORD, J. P. W., “The setting of Góngora’s *Las Soledades*”, *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 347-349.
- DÍAZ DE RIVAS, PEDRO, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz#body-43 [consulta: 17 de febrero de 2021].
- DOMÍNGUEZ GARRIDO, U., y J. MUÑOZ DOMÍNGUEZ (ccord.), “*El Bosque*” de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento. *Actas de las jornadas. Béjar, 16 y 17 de septiembre de 1993*, Salamanca, Gráficas Varona, 1994.
- ESCRIVÁ-LLORCA, FERRAN, “Música y espacios acuáticos en celebraciones y festividades habsbúrgicas en la Edad Moderna”, en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. I. Rodríguez Moya, Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 81-94.
- FADÓN DUARTE, ALBERTO (ed.), Lope de Vega Carpio, *Descripción de la Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.

- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco [Abad de Rute], *Examen del "Antídoto" o Apología por las "Soledades" de Don Luis de Góngora contra el autor de el "Antídoto"*, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1925, pp. 400-467.
- , *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Góngora contra el autor del Antídoto* [1616/1617], ed. Matteo Mancinelli, 2019, en línea, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen?q=andalu#body-2 [consulta: 14 de marzo de 2021].
- FILGUEIRA VALVERDE, José, "Góngora y Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 72-74 (1969) pp. 225-258.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, "El ingenio de Zubiaurre para elevar el agua del río Pisuerga a la huerta y palacio del duque de Lerma", *BSA*, L (1984), pp. 299-324.
- , "Máquinas para elevar el agua. El ingenio de Zubiaurre, un caso de espionaje industrial", en *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 165-191.
- , *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid y Salamanca, Universidad de Valladolid y Caja de Salamanca, 1990.
- , "Burlas y juegos de agua en las villas del Renacimiento", en *"El Bosque" de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento. Actas de las jornadas. Béjar, 16 y 17 de septiembre de 1993*, coord. U. Domínguez Garrido y J. Muñoz Domínguez, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 163-173.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- , *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, Concordancias de Antonio Lara, Zaragoza, Libros Pórtico, 2000.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, "Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses, artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco", *Boletín de Arte*, núm. 20 (1999), pp. 31-49.
- HANSMANN, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, Madrid, Nerea, 1989.
- HUARD-BAUDRY, Emmanuelle, "En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes", *Criticón*, núm. 114 (2012), pp. 139-178.
- IMPERIALE, Giovan Vincenzo, *Lo stato rustico*, ed. Ottavio Besomi, Augusta López-Bernasocchi y Giovanni Sopranzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Madrid, CSIC, Delegación de Roma, 1952.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* [1967], traducción de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.
- , "Función de la retórica en las *Soledades*", en *La silva*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.

- (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983.
- LAZZARO, C., *The Italian Renaissance Garden: from the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Gran Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.
- LUENGO, Ana, y Coro MILLARES, “El Real Sitio de Aranjuez”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998, pp. 461-495.
- MANILIO, *Astrología*, en línea, <https://www.thelatinlibrary.com/manilius4.html> [consulta: 15 de enero de 2021].
- , *Astrología*, introd. Francisco Calero, trad. y notas Francisco Calero y M^a José Echarte, Madrid, Gredos, 1996.
- MARTÍN GIL, Tomás, “Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba”, *Arte español*, s.n. (1945), pp. 58-66.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro, “Visiones de la Abadía”, en *Actas de las VI Jornadas de Almendralejo y Tierra de barro (14-16 noviembre-2014)*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2015, pp. 323-338.
- MARTÍN PUENTE, Cristina, “La *Segunda Soledad* de Góngora (208-551) y Virgilio (*Georg.* 4, 315 ss.)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, IX (1995), pp. 205-214.
- MATAS CABALLERO, Juan, “De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dir. J. Matas, J. M^a Micó y J. Ponce, Madrid, CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 125-154.
- , “Las *Soledades* a la luz de los sonetos de Góngora: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.
- , “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)*, coord. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, CELES XVII-XVIII. Université de Poitiers y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 179-199.
- MAYORAL, José Antonio, *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2002.
- MIRA TOSCANO, Antonio, y Juan VILLEGAS MARTÍN, “Góngora y el paisaje de la *Soledad segunda*: el litoral onubense en torno a 1600”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 325-346.
- MÜLLER, M., *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta Barral Editores, 1975.
- MUÑOZ-DELGADO DE MATA, Cristina, “Los jardines de la Roma clásica: imagen de poder y mecenazgo”, *Cuadernos de Arqueología*, XXIV (2016), pp. 1-20.

- , *La recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológico del III duque de Alba: La Abadía*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V (1993), pp. 71-90.
- , M^a del Carmen ARIZA y Beatriz TEJERO VILLAREAL, “La Casa de Campo”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998, pp. 421-437.
- Obras de Góngora y referentes a él; poesías de Luis Carrillo y Castillo Solórzano*, BNE, Ms. 3726 (M. 412).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura* [1947], Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 119-176.
- , *Góngora*, Barcelona, Labor, 1953 [*Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- , “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. C. Añón Feliú, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- PELLICER DE OSSAY SALAS Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *laus Naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora”, en *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, ed. E. Arroyo, XII, Huelva, Ayuntamiento de Ayamonte, 2008, pp. 105-132.
- , “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Crítica*, núm. 106 (2009), pp. 99-146.
- , “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo gongorino a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, CXXII (2010), pp. 183-219.
- , “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, núm. 18 (junio de 2014), <https://doi.org/10.4000/e-spania.23607> [consulta: 15 de febrero de 2021].
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- , “El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, núm. 35 (février 2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.33887> [consulta: 17 de enero de 2021].

- , y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey: Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Editorial Delirio, 2018.
- PONZ, ANTONIO, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Por Don Joachin Ibarra, 1784², vol. 8.
- PSEUDO-JUANELO TURRIANO, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, edición del manuscrito de la BNE titulado en realidad, *Los veinte y un libros de los ingenios y máquinas de Juanelo*, ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, 1983.
- RINALDI, Rinaldo, “*Vecchiezza selvaggia: archetipi e paradossi di villa e giardino*”, *Critica Letteraria*, XXXII, 125 (2004), pp. 627-660.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE, *Soledades de D. Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636.
- , *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera. Francisco Navarro, 1644.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, “Lope de Vega en los jardines del duque: la ‘Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba’ (1604)”, en *Enseñar deleitando. Plaire et Instruire*, coord. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Manchewa, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- , “La galería de bustos de El jardín de Lope de Vega” (1621)”, en *La estirpe de Pígalión: Poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2017, pp. 201-218.
- SCHEARMAN, JOHN, *Manierismo*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1967.
- SERRANO DE PAZ, MANUEL, *Comentarios a las Soledades del grande poeta D. Luis de Góngora, compuestos por el Doctor D. Manuel Serrano de Paz, Médico de la S^{ta} Iglesia cathedral de Ouidedo, cathedrático de mathemáticas en su insigne Vniversidad, Phylosopho, Phylologo y Profesor de las Buenas Letras y Artes Liberales. Con la explicación litteral, allegórica política y moral del poema. Primera Parte. Contiene la Soledad segunda sacada y trasladada de su original después de la muerte del Auctor*, Biblioteca de la Real Academia Española, ms. 114.
- , *Comentarios a las Soledades del grande poeta D. Luis de Góngora, compuestos por el Doctor D. Manuel Serrano de Paz, médico de la S^a Iglesia cathedral de Ouidedo, cathedrático de Mathemáticas en su insigne Vniversidad, Phylosopho, Phylologo y Profesor de las Buenas Letras y Artes Liberales. Con la explicación Litteral, Allegórica Política y Moral del Poema. SEGVNDA PARTE. Contiene la Soledad Segunda sacada y trasladada de su original después de la muerte del Auctor. Por el doctor D. Thomas Serrano de Paz, Regidor perpetuo de la ciudad y cathedrático de prima de Cánones de dicha Vniversidad, Abogado de sus audiencias y de la Real de Valladolid*, Biblioteca de la Real Academia Española, ms. 115.
- SILVA, R., “Strumenti musicali ‘alla greca e ‘alla greca e all’antica’ nel Rinascimento”, en *Memoria dell’antico nell’arte italiana. I: L’uso dei classici*, ed. S. Settis, Turín, Giulio Einaudi, 1984, pp. 362-370.

- TEIJEIRO FUENTES, M. A., “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, LIX (2003), pp. 569-587.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín, *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora i carácter legítimo de la Poesía*, BNE, Ms. 3893.
- VEGA CARPIO, Lope, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- , *Descripción de la Tapada*, ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- VENTURI, Gianni, “Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento”, en *Il Paesaggio. Storia d'Italia, Annali 5*, ed. Cesare De Seta, Turín, Einaudi, 1982, pp. 663-749.
- VINCI, Leonardo da, *Cuaderno de notas*, Madrid, Ediciones Busma, 1982.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera, Scholiis Doctis*, Londini, Ex typographia Societatis Stationariorum, 1616.
- , *Geórgicas*, edición, traducción y presentación de Pedro Conde Parrado, con xilografías de Aristide Maillol, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- WINTHUYSEN, X., *Jardines clásicos de España*, Castilla, ed. facs., Aranjuez, 1990.
- WOODS, M. J., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.



