

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

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

FELICE GAMBIN
Università di Verona

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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