

III. ESCULTURA INTERIOR Y TEMPLOS IDEALIZADOS EN LA POESÍA DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA

J. IGNACIO DÍEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS EN LA POÉTICA DE MENDOZA

En la poesía de Diego Hurtado de Mendoza resulta sorprendente, de manera inicial, que la arquitectura, italiana o no, esté casi completamente ausente, pues los trece años que el poeta pasó en distintos lugares de Italia (1539-1552), en Venecia y Roma muy especialmente, sin duda dejaron una profunda huella en sus gustos. No hay referencias ni descripciones de iglesias, palacios o ciudades, más allá de un puñado de nombres de estas últimas, aunque sí aparecen templos y altares.

Es cierto que no se espera que la poesía del Renacimiento sea realista o costumbrista, pues la corriente dominante con la que suele identificarse la producción de Mendoza, el petrarquismo, prefiere el cuidadoso análisis de emociones, un retrato del sufrimiento del amante no correspondido, una elaboración del alma del yo poético llena de detalles y reveladoras antítesis. Pero no es menos cierto que la poesía de Mendoza va mucho más allá del estrecho cauce en el que transcurre el primer petrarquismo hispánico y en esa amplitud de miras del «embajador» sí se trasluce la influencia de las distintas corrientes poéticas italianas del Renacimiento, entre ellas, y de manera muy sobresaliente, la poesía burlesca, marcada por una percepción que si no es realista (con todos los peligros y problemas que encierra semejante término) sí se detiene en comportamientos, hábitos y actitudes que dejan entrever el exterior, el mundo en el que se insertaría el alma del yo poético petrarquista y que queda silenciado en ese código tan hegemónico en la primera mitad del siglo XVI.

En Mendoza, a diferencia de gran parte de sus compañeros de generación, también es conspicua la presencia de un género tan clásico como la epístola en verso, de lejano sabor horaciano, donde el yo lírico se expresa en confidencias con sus amigos, en un estilo supuestamente más prosaico que el de la poesía oficialmente lírica. Pero el toque Mendoza transforma profundamente un género en su misma adaptación a la literatura española para componer algunos textos híbridos, como lo son muy brillantemente las dos epístolas que dirige a una dama a través de su criada (Díez, 2025).

Por otro lado, de la rica vida de don Diego no hay ningún recuerdo en su poesía que se instale en la infancia del poeta en la Granada recién conquistada y que fue la residencia de su padre, el marqués de Mondéjar, el primer gobernador general del territorio del antiguo reino de Granada¹. Ni, por supuesto, hay menciones al Palacio Real en Madrid, ni aparecen elementos arquitectónicos, decorativos o artísticos, a pesar de que aparentemente la carta IX se escribe con motivo de una despedida de «palacio»². Nada. O casi nada. Y esa ausencia, además de notable, no solo no es casual sino que señala una forma diferente en la búsqueda de la permanencia, en esa sed de inmortalidad que caracteriza la poética profunda del Renacimiento.

Frente a la clamorosa ausencia de lo real, con esa negación de la arquitectura, en gran parte de la poesía de Mendoza hay que constatar que las imitaciones de la literatura clásica, tan características de eso que se llama Renacimiento, de la literatura clásica y pagana reorientada según la poética de la *imitatio* para conseguir otros efectos a partir de una elaborada reescritura de los grandes autores griegos y latinos, que las imitaciones, decía, en abundantes y significativos fragmentos de variada procedencia, son un signo propio de la poesía de don Diego. Esas adaptaciones pueden incorporar referencias a los mitos clásicos y a los lugares en que se desarrollan, como bosques o templos o altares en los que apreciar detalles arquitectónicos. Además, la adaptación de los clásicos no es exclusiva del verso italiano y Mendoza cultiva a lo largo de toda su vida las estrofas del endecasílabo y las de octosílabo, renacentistas ambos tipos bajo una misma pluma, superando así concepciones dualistas de supuestas escuelas enfrentadas. El detalle prefiere los textos largos (epístolas, fábulas, elegías, églogas, cartas³, etc.) frente a los breves (sonetos, octavas independientes, coplas, etc.).

Cabe, por tanto, esperar que la imitación de los clásicos y su resignificación en la cultura cristiana y pagana de los poetas del Renacimiento atraiga templos,

1 Sobre la vida de Mendoza siguen siendo imprescindibles los dos primeros volúmenes de González Palencia-Mele (1941-1943) y Spivakovsky (1970).

2 Todas las referencias proceden de Hurtado de Mendoza, 2025. Entre paréntesis se indica primero el número de página y a continuación el de los versos.

3 Sobre las cartas, siempre en octosílabo, véase Díez, 1999.

altares y paisajes y construcciones de celebraciones o exaltaciones mortuorias. Sin embargo, la paleta poética de Mendoza, cuando se trata de construir la inmortalidad, prefiere otro tipo de imágenes, tal y como ocurre en la elegía dedicada a la muerte de doña Marina de Aragón, amada o confidente o amiga muy especial del poeta y que muere con veintiséis años (Tierno Galván, 1985, duda muy críticamente de la naturaleza de esta relación). En la célebre elegía no hay elementos arquitectónicos, sino metáforas hiperbólicas y naturalistas:

España se cubrió de parte a parte
de negra vestidura y de quebranto,
señora, por el duelo que es dejarte.

Nunca el [Ebro] creció con lluvia tanto
ni con nieve deshecha en la montaña
cuanto con nuestras lágrimas y llanto
(pp. 236-237, vv. 169-174).

El contraste entre dos procedimientos, lo que cabría resumir como la construcción durable de monumentos conmemorativos o como la exaltación por el verso de la memoria del ausente, halla en la elegía una muy significativa comparación minorativa, que, por otro lado, sorprende en las palabras de un poeta que prefiere explicar la imposibilidad de que las palabras sirvan para «dejar viva su imagen y memoria». Frente al fracaso de ambas artes (donde no vale ni la «piedra», ni el «metal», ni tampoco «artificio» o «lengua»), se opone la escultura interior, una idealización inmaterial que utiliza y retoca con habilidad la idea de la imagen de la amada en el enamorado:

Procurarse ha con arte y con fatiga
dejar viva su imagen y memoria,
porque el ingenio humano la consiga.

No hay piedra ni metal que una victoria
como es tenerla en sí esculpida lleve,
ni artificio que lleve tanta gloria;

no juicio, ni lengua cuando pruebe
tanto cuanto podrá seso mortal
que pinte su figura como debe
(p. 238, vv. 181-189).

Esa escultura inmaterial, la que queda en el alma, es el testimonio más valioso, y en su carácter integral y concentrado difiere de la conocida formulación garcilasiana en vida de la destinataria⁴:

Mas ya que la esperanza sea perdida,
por tu parte, señora, y por la nuestra,
te quedará en nuestra ánima esculpida
(p. 238, vv. 193-195).

En un texto anterior, en la égloga II, el poeta ofrece, sin embargo, un sistema de perpetuación de la memoria que pasa por la erección de un «altar»⁵, cuya elevadísima figura puede recordar el desafío de la torre de Babel:

De viva piedra te levantaría
un altar que llegase hasta el cielo,
donde tu nombre eterno duraría
(p. 268, vv. 55-57).

Así pues, a pesar de la aparente dualidad de la negación de arquitectura y de literatura (si bien dentro de la propia literatura), Mendoza se mueve y concentra sus elecciones en uno de los dos polos.

2. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y SU VALOR POÉTICO: VENTANAS, PUERTAS, TEJADOS Y ¿FUENTES?

En una poesía más conceptual o incluso a veces filosófica y generalmente muy introspectiva, como suele ser la producción petrarquista, hay pocas edificaciones y pocas alusiones a la arquitectura. Lo concreto suele ser más bien patrimonio de la sátira⁶ y la burla, también de la amistad epistolar, y pueden espigarse aquí y allá elementos constructivos, quizá por su valor metafórico o simbólico, como ocurre con las ventanas, puertas y tejados.

⁴ El conocido soneto V «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» (1995: 17). Para una indagación cuidadosa en el «motivo de la 'imagen de la amada impresa en el amante'» véanse las notas de Bienvenido Morros (1995: 369-371). Mendoza lleva el motivo más allá y lo enlaza no solo con la imposibilidad de realizar un retrato ajustado por ningún otro medio, sino con una imagen en tres dimensiones.

⁵ Otro altar, aunque ahora católico, se menciona en unas coplas cortesanas, las que responden a las de don Diego de Leyva: «ni estar en misa cantada / de espaldas vuelto al altar» (p. 659, vv. 83-84).

⁶ Aunque Mendoza, en su única sátira bautizada como tal, cuando trata del «palacio» es para referirse no tanto al edificio como al concepto de lo palaciego (en un poema dedicado «A las damas de palacio», pp. 685-690).

En el soneto XV se menciona una ventana, pero solo en el título, pues el poema se dirige «A una parra que cubría una ventana» (p. 147). En la paráfrasis de la fábula ovidiana de Ifis y Anaxarete (Cristóbal, 2002) con la que Mendoza llena la segunda parte de la larga carta X, la cruel Anaxarete se vale de una ventana cerca del final para apreciar la tortura de Ifis («y parose a una ventana / por ver la muerte que dio», p. 673, vv. 371-372), aunque ya antes las puertas funcionan como metonimia de la casa de la amada:

Visitaba cada día
la puerta, humilde y pensoso,
que el amador sin reposo
por más que puerta tenía. [...]

¡Cuántas guirnaldas bañadas
con rocío de sus ojos
a manera de despojos
tuvo a la puerta colgadas!

¡Y cuántas veces cansado,
por descansar de su mal,
acostó en el duro umbral
el siniestro y diestro lado!

¡Cuántas veces dio a las puertas
de las manos con enojo!
¡Cuántas maldijo el cerrojo
porque no estaban abiertas [...]

Ya no pudiendo sufrir
dolor de tanta fatiga,
a las puertas de su amiga
así comenzó a decir: [...]

Como si fueran personas
a los umbrales habló
que en otro tiempo adornó
tantas veces de coronas,

y como el lazo trabase
a la puerta, en una viga,
tornó a hablar con su amiga
antes que al cuello le echase
(pp. 668-670, vv. 217-220, 245-256, 281-284 y 341-348).

La misma función metonímica se aprecia en la sátira I, ya mencionada, donde puertas y ventanas remiten a los lugares que habitan las «mozuelas»:

A manadas las mozuelas,
a medianoche despiertas,
a las ventanas y puertas
andan hechas centinelas
(p. 689, vv. 145-148).

En la poesía burlesca también las concretas puertas juegan un papel, en el irónico arrepentimiento de dos rufianes que se valen de las puertas como el lugar donde deshacerse simbólicamente de su vieja vida, ya sea porque «a la puerta consagro de la audiencia / este dedal de plomo, esta navaja» (p. 163, soneto XXIII.3) o porque se cuelgan sus armas «a las puertas» del burdel (p. 164, soneto XXIV.8). Solo materiales son las puertas del capítulo I, dedicado a la pulga, pues la seguridad que dan las puertas permite a quien se transforma en pulga volver a ser hombre:

En sintiendo las puertas bien cerradas,
dejando aquella forma odiosa y fea,
siguiera del Amor otras pisadas
(p. 425, vv. 130-132).

No menos burlesco es el soneto XXVIII, que reflexiona sobre lo importante que es la mudanza en el mundo, para subvertir así el tópico de la invariabilidad del amante petrarquista, pues si todo cambia y cambia tanto no tiene sentido no hacerlo en el amor. Los ejemplos sobresalientes del cambio o mudanza son el mes mutable por excelencia, el «padre Febrero», y el animal más versátil e indomeñable, el gato, y al acompañar a los gatos el soneto concluye con una enseñanza que cubre tres elementos arquitectónicos que abarcan, de arriba abajo, toda edificación:

Cada cual tome ejemplo en su vecino,
pues vemos a los gatos ir maullando
por bodegas, desvanes [y] tejados
(p. 174, vv. 12-14).

Por último, entre los elementos arquitectónicos que tienen cierto lugar en la poesía de Mendoza hay que aludir a las fuentes, tan importantes en los jardines desde el Renacimiento, aunque algunas, las que aparecen en las églogas, por ejemplo, carecen de construcción y son simplemente un brote de agua, como ocurre con la «limpia y clara fuente» que se halla «en la ribera del dorado Tajo», al comienzo de la égloga I (p. 255, vv. 1 y 4). Mendoza no las describe, segu-

ramente porque son elementos ornamentales u obligatorios a la hora de trazar un marco ideal, aunque sí las inserta en un nimbo mítico, como la fuente del soneto V, la fuente de Hipocrene («En la fuente más clara y apartada / del monte al casto coro consagrado», p. 131, vv. 1-2), de la que ignoramos si es un mero manantial o si ha sido adornada con algún elemento constructivo por ligero que sea. Lo mismo sucede con la enigmática fuente en la primera parte de la fábula I, situada en Arabia, donde Venus decide descansar de sus viajes, una fuente que carece de otros elementos distintos de los que proporciona la poética del *locus amoenus*, aunque el relato sí añade un toque erótico sobre la diosa del erotismo, cuyo descanso va unido a la desnudez, y queda a cargo del lector imaginar cómo es esa fuente «que entre la verde hierba iba corriendo», con una agua transparente como la «tela» con la se cubre Venus:

En el Arabia es fama que, cansada
la diosa Venus, por la tierra yendo,
del murmúreo de un agua convidada
que entre la verde hierba iba corriendo,
con el sol y el trabajo acalorada,
al fresco viento el blanco pecho abriendo,
cubierta de una tela transparente,
se sentó a reposar cabe una fuente
(p. 462, vv. 121-128).

3. EL FILTRO DE LA AMISTAD (Y EL AMOR) EPISTOLAR Y SUS FUGAS CONSTRUCTIVAS

En el extenso corpus epistolar que compone Mendoza se espigan algunas otras manifestaciones arquitectónicas. Estas epístolas están muy lejos de los intereses de Garcilaso y Boscán, pero se aproximan a la dedicación de Horacio y sus *Epistulae* sin que necesariamente las de don Diego tengan un nexo con las del poeta latino (Díez, 2002, 2023b y 2023b; Marías, 2020). De hecho, dos de las epístolas más conseguidas van de manera muy antihoraciana dirigidas a una destinataria femenina, que, a su vez, sirve de pantalla para que la verdadera receptora sea otra. Ambas epístolas, dirigidas a María de Peña que según se anota es criada de doña Marina de Aragón, Mendoza las hibrida con otros géneros, como los *capitoli* y las elegías amorosas, aunque los dos largos poemas mantienen todas las marcas de una comunicación epistolar y no dejan por ello de ser epístolas, como quiere el poeta y como ha transmitido la tradición.

En la primera de ellas Mendoza, en la última parte, adapta y resignifica una tirada de versos de las *Geórgicas* de Virgilio (III.8-42) en más de cincuenta versos (vv. 172-228) y convierte lo que era una exaltación de los éxitos militares de César en un homenaje amoroso a Marfira, el sobrenombre pastoril de doña

Marina de Aragón, con lo que no solo reorienta en un sentido insólito los versos virgilianos, sino que también rompe otro de los límites más claros de la poética epistolar horaciana, donde el amor heterosexual está excluido porque tiene otros cauces genéricos. Se trata de una ensoñación que se sitúa en un espacio concreto y no por ello menos idealizado:

Y adonde Guadarrama, manso y llano,
con espaciosas vueltas se desvía,
saliendo ahora tarde, ahora temprano,

a la orilla del agua clara y fría,
de mármol alzaré un soberbio templo,
en la extendida y verde pradería
(p. 283, vv. 184-189).

El homenaje a la amada ausente, a la que el poeta escribe desde su embajada en Venecia cuatro años después de salir de España, incluye, pues, la erección de un «soberbio templo»⁷ donde la amada es «adorada» por el «primer vencedor de esta jornada» (p. 283, v. 193), el yo poético, que oficiará vestido de rojo, como especificaba Virgilio, aunque el rojo en la Italia del Renacimiento es el color cardenalicio, convertido ese yo lírico en un irónico sacerdote que no evita los sacrificios paganos, aunque ahora se hayan transformado muy poéticamente, pues el oficiante estará «sacrificando humanos corazones / y deseos mezclados con cuidado» (p. 284, vv. 215-216). No se ahorran gastos ni participantes en una ensoñación poética en la que habrá «cien carros» «con cada cuatro blancos corredores» (p. 283, vv. 196-197), además de un coro de «mil voces», un combate con «duras lanzas» y «limpias espadas», junto a «otros, en vestes blancas y sencillas» (p. 283, v. 200; p. 284, vv. 205, 207 y 208), que no se especifican, antes de la visita al templo de la voz poética (y todo ello en medio de un prado):

[Después yo], todo vanaglorioso,
con guirnaldas de oliva coronado,
en veste luenga y hábito pomposo,

visitaré su templo consagrado,
sacrificando humanos corazones
y deseos mezclados con cuidado,

⁷ De otro tipo es el templo en el que el soldado decide cambiar y se desprende de sus armas, aunque quizá no para siempre, como un claro ejemplo de la conducta de los amadores más o menos viejos: «Colgadas ya las armas en el templo, / torna el viejo soldado a la porfía / por ira o por virtud o por ejemplo» (p. 321, vv. 13-15).

voluntarias cadenas y prisiones
con muchos que merced le irán pidiendo,
rendidos sus despojos y pendones.

En blanca piedra se verán viviendo
los reyes, sus abuelos, entallados,
cuyos nombres la fama va extendiendo.

La triste invidia, los contrarios hados,
el rencor de las furias maliciosas,
caerán en el infierno desterrados
(p. 284, vv. 211-225).

El templo sirve de marco privilegiadísimo, en un *locus amoenus*, para esta celebración deportiva, religiosa y militar, es decir, una celebración integral de la exaltación de la amada, y no es extraño que en la poética de Mendoza la imitación proceda de un texto clásico, con todas las implicaciones divertidas pero no por eso menos significativas en la ceremonia de la *religio amoris*.

En la segunda epístola a María de Peña nombra «a Roma o Santiago» como lugares de «romería», pero al peregrino «no le mueve grandeza de ciudad; / las casas o dineros o manjares / no le hacen mudar de voluntad» (p. 293, vv. 7-9), lo que es una declaración de que no se mencionará en su poema nada de esos privilegiados lugares e, incluso la manifestación podría elevarse, como se ha visto, a un valor más general y resumir así la intención negativa de don Diego en su producción: no habrá referencias a la «grandeza de ciudad», es decir y en gran parte, a la arquitectura. Cuando el yo poético entra en los «lugares / sagrados y de más veneración» (p. 293, vv. 10-11), con esta fórmula elíptica que evita incluso los nombres de esa peregrinación tan aparentemente religiosa y que en otro contexto y en otra poética darían mucho lustre al poema, ese yo poético se mantiene apartado y «desde lejos adora los altares» (p. 293, v. 12). Por supuesto cabe interpretar que Mendoza prefiere no pisar esos lugares religiosos y mantener también alejada su poesía de los nombres y sus connotaciones. Sin embargo, más bien parece que el poeta prefiere no extender lo que es una larga comparación en la que el peregrino, Mendoza en su yo lírico, adora a su amada, doña Marina, desde lejos y es ella la única que quiere mencionar, como una exaltación del *lugar* que él sí adora. Lo que viene a continuación es un regalo, un relato de «la verdad / del principio y costumbres de Venecia» (p. 293, vv. 35-36), una narración del insólito crecimiento desde lo más básico de este grupo de pescadores (a los que «las ondas les servían como muros / de las humildes casas y tejado, / y la pobreza los tenía seguros», p. 294, vv. 61-63) antes de convertirse en la potencia mercantil y militar que es Venecia en la primera mitad del siglo xvi.

En esta mágica historia para un habitante de los reinos hispánicos incluso la alta institución del Senado veneciano carece de grandeza, pues está «cubierto de carrizos el Senado, / hecho de duras conchas el asiento» (p. 294, vv. 63-65). Con el paso del tiempo y con la aparición de la Venecia opulenta en la vida de Mendoza la referencia a la riqueza arquitectónica es general así como la del arreglo personal: «comenzose a vivir de mejor gana, / ordenar por razón los edificios / y vestirse de paño fino y grana» (p. 296, vv. 103-105), y más concretamente «traíase de seda ya el señor, / el palacio creció sobre columnas y el mármol adornaba la labor» (p. 296, vv. 109-111). Ante la doblemente mágica visita de Venus a Venecia, en la parte central de la epístola, que justifica de manera mítica y maliciosa a un mismo tiempo la fama de las prostitutas de la república en la Europa del Renacimiento, también la arquitectura se entrefa con manifestaciones más efímeras:

Consagraron[l]e altares y coronas,
cantares, sacrificios y oraciones,
las doncellas, casadas y matronas
(p. 299, vv. 190-192).

La epístola dedicada a su hermano don Bernardino, la epístola III, reflexiona en una clave íntima sobre sobreentendidos de dos buenos amigos que además son hermanos («Ilustre capitán victorioso, / dulce hermano y señor don Bernardino», p. 312, vv. 1-2) y en esas reflexiones se entrelazan consideraciones sobre el sentido del amor y sobre la experiencia vital. La epístola incluye cerca del final una imitación de un texto clásico, dentro de esa costumbre de Mendoza de imitar fragmentos en sus epístolas no tanto para exhibir conocimientos de latinista o de conocedor del griego sino como prueba de que son una inevitable fuente de inspiración para quien uno de sus placeres es atesorar libros valiosos (Hobson, 1999) y, a diferencia de ciertos bibliófilos, leerlos. Se trata de los versos 662-670 del canto XXIV de la *Iliada*, en los vv. 112-123 de la epístola de don Diego. En ellos se representa una elección para las almas que abandonan el cielo, elección resumida en «dos cántaros de duro diámetro» que contienen un bebedizo con efectos opuestos:

En el cielo estrellado hay un lugar
guarnecido de acero relumbrante,
las puertas de marfil de par en par;

a una mano y a otra están delante,
por divino artificio fabricados,
dos cántaros de duro diámetro:
(p. 315, vv. 112-117).

De nuevo Mendoza alude a una edificación idealizada, que se sitúa «en el cielo estrellado», y de la que se destacan solo dos notas: la guarnición de «acero relumbrante», lo que revela su carácter poco terrenal, con el brillo de lo elevado y con la solidez insuperable del acero para un militar; y dispone, como segundo rasgo, de «puertas de marfil», donde el material precioso incide en lo supraterráneo. ¿Es un edificio o un cercado? Una construcción en todo caso, con dos cántaros también mágicamente compuestos. Don Diego sigue prefiriendo, pues, elementos idealizados, en un cielo un tanto imposible para quien no parece disponer de un acendrado cristianismo precisamente por más que la cautela sea lo que domina a la hora de revelar opiniones y creencias en un tema tan peligroso en la España del siglo xvi como la religión. Pero en una epístola a su hermano, en la que se trata de un destino poco propicio, el que supone apurar el dolor («llegué con sed al vaso del dolor, / el cual todo bebí sin dejar nada», p. 316, vv. 137-138), la explicación pasa por una suerte de fábula, en un cielo acuartelado en cierto modo, con dos opciones opuestas e irrenunciables. ¿Un destino? Más bien una queja a quien puede apreciarla.

Pero sin duda, de todas las epístolas de Mendoza, la más conocida es la que dedicó a Boscán, quizá porque fue de las primeras que compuso, aunque mucho más probablemente porque fue la única publicada en vida de don Diego con la notable difusión que le dio ir siempre incluida en las ediciones de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, desde la temprana primera edición de 1543 (fols. CXXIX-CXXXIIIv). Otro factor no menos decisivo es que es la única epístola que compuso el granadino que es respondida por otro poeta, y de fuste como es Boscán, con lo que el juego epistolar cruza la frontera del mero juego literario para acercarse de manera más efectiva a una comunicación epistolar (Díez, 2022).

En esta epístola, en la parte en que Mendoza sigue a Horacio, el yo lírico le indica al destinatario de qué debe admirarse, en la prédica de una filosofía cortada en parte en el molde estoico, y los elementos que se enumeran son los bienes naturales bien trabajados (como el «bronce», la «piedra», la «hiedra», la «seda», la «lana», la «perla», el «diamante») antes de dar el salto hacia otros objetos de admiración menos materiales. Pero es llamativa la negativa a incluir las grandes construcciones, las complejas obras de arte, en una enumeración que alterna lo natural y el trabajo humano pero de un modo general y limitado al mismo tiempo, en busca de una cierta sencillez muy estoica, pues no en balde cada elemento citado se caracteriza con un solo adjetivo, un epíteto:

Admírate, Boscán, de la riqueza
del rubio bronce, de la blanca piedra,
entallados con fuerza y sutileza.

Maravíllate de esa verde hiedra
que tu frente con tanta razón ciñe
con cuanto de la mía ora se arriedra;

del rosado color que en Asia tiñe
la blanda seda y lana delicada,
del contrario de aquel que la destiñe;

la verde joya que es de amor vedada
porque en el [f]in sagrado rompe luego
la transparente p[e]rla bien tallada,

y la que en color vence al rojo fuego,
el duro diámante, que al sol claro
turba su luz y al hombre torna ciego.

Aquella hermosura que tan caro
te cuesta y te holgabas tanto en vella
contra cuya herida no hay reparo,

admirote otro tiempo ver cuán bella,
cuán sabia es, cuán gentil y cuán cortés,
y aun quizá agora más te admiras de ella.

Y tu lengua que debajo de los pies
trae el sujeto y nos lo va mostrando
como tú quieres y no como ello es.

Admírente mil hombres que escuchando
tu canto están y el pueblo que te mira,
siempre mayores cosas esperando
(pp. 398-399, vv. 46-72).

El contenido más bien estoico, completado con notas muy epicúreas, de acuerdo con el lejano magisterio de Horacio, troquela en varios lugares sentencias sobre la conducta del sabio o del «hombre bueno» y al tratar de los motivos de su conducta el poeta rechaza, no solo el poder del oro, sino también la «grandeza» de la arquitectura que va más allá de la «natura» e incluso del «arte», entendido de otra forma como ha expuesto de manera previa:

El hombre bueno y justo no es movido
por ninguna destreza de ejercicios,
por o<t>ro, ni metal bien esculpido;

no por la pesadumbre de edificios,
adonde la grandeza vence al arte

y es natura sacada de sus quicios;
(p. 400, vv.103-108).

Por eso, y de nuevo en una referencia a un célebre pasaje de Horacio que ya imitara Petrarca (Prieto, 1984: 70-80), el poderoso yo poético de la epístola, que delinea todo un ideal de vida opuesto a los de la corte y su vida ampulosa, se complace en una serie anafórica donde la amada es el núcleo o, si se prefiere, el prisma a través del que lo demás cobra sentido, y se explica más allá del clásico *locus amoenus* en las contradicciones vitales, aunque con una clara preferencia por «la vida y el reposo»:

Por ti me place este lugar sabroso,
por ti el olvido dulce con concierto,
por ti querría la vida y el reposo,

por ti la ardiente arena en el desierto,
por ti la nieve helada en la montaña,
por ti me place todo desconcierto
(vv. 223-228).

La epístola concluye con esa obligada apelación al receptor en la que se resume el ideal de una vida dentro de ese inalcanzable deseo del *aurea mediocritas* y que supone el rechazo de «otra riqueza» que sin duda engloba a las artes y a la arquitectura:

Yo, Boscán, no procuro otro tesoro
sino poder vivir medianamente,
ni escondo otra riqueza ni otra adoro
(p. 404, vv. 268-270).

4. LA FÁBULA MITOLÓGICA Y EL TEMPLO COMO ESPACIO AGENTE

Mendoza es autor de una larga fábula mitológica en octavas, una imitación de Ovidio (Roses Lozano, 1998). Es, junto a la de Boscán, la primera en su género en la España de los Siglos de Oro. En los más de ochocientos versos no podría faltar otro «templo» (desde el v. 595), al que llega Venus en Chipre. Se trata, como los anteriores, de un templo imaginario, aunque con algún detalle más, pues consiste en «una heredad / por los antiguos padres consagrada / fue a mí templo en señal de piedad», que se caracteriza por una «planta con hojas de oro» en su centro, que es una «huerta» (p. 475, vv. 594-596, 597 y 600). Y es en otro templo donde Hipómenes y Atalanta cometen el pecado que motivará su castigo, según el relato de Venus a Adonis:

«[...] un templo de perpetua antigüedad
descubrieron, que al paso era vecino,
tan cubierto de hiedras y ocupado
que bien mostraba ser lugar sagrado».

«Equión el ilustre y glorioso,
la madre de los dioses aplacando,
edificó aquel templo suntüoso
por voto o por tenella de su bando,
donde ellos, por tomar algún reposo,
entraron, el camino rodeando;
y yo, por castigar su mal ejemplo,
las Furias les moví dentro del templo».

«En lugar apartado era una cueva
adonde el sacerdote colocados
metió, dando lugar a otra obra nueva,
los ídolos de dioses apartados;
aquí la torpe, abominable prueba
comenzaron, por malos de pecados,
abriendo con el acto deshonest[o]
las sacrílegas puertas del incesto»
(p. 478, vv. 709-728).

Se trata de un espacio sagrado, que fue en tiempos un «templo suntüoso», abandonado aunque todavía «bien mostraba ser lugar sagrado». En el esquema grecolatino quizá de manera más clara que en el cristiano, la divinidad puede *mover* a los humanos a realizar comportamientos dignos de castigo, sin que esa intervención sirva de lenitivo. Así que Venus, convertida en diosa y demonio a un tiempo —por utilizar didácticamente la fantástica dualidad cristiana— castiga la impiedad de los dos amantes, que, en la «cueva» donde el «sacerdote» había colocado «los ídolos de dioses apartados», culminan no solo «el acto deshonesto», sino también el «incesto», un doble pecado o uno solo agravadísimo, aunque el carácter incestuoso de su relación presente o futura no queda aclarado. El templo funciona aquí como ese extra que obliga a los dioses a castigar con sendas metamorfosis a Hipómenes y Atalanta y al mismo tiempo el templo es aquí un *locus amoenus* invertido, aunque no debe olvidarse que Mendoza sigue muy de cerca la fuente clásica, con lo que el poema demuestra sobre todo una capacidad técnica para verter a otra lengua y a otro metro una historia bien conocida.

5. CONJUNCIONES MARMÓREAS

Junto al mármol mencionado en un par de ocasiones en los templos que Mendoza imagina hay que añadir el de la carta IV, donde, en medio de una elaborada alegoría sobre la fe, se trazan algunas notas de cómo es su casa (en la que no pueden faltar las puertas):

Su casa es hecha de espejos
en que se conoce y mira,
que no le dicen mentira
ni d[a]n fingidos consejos.

Ninguna puerta se cierra,
descubierta por el cielo,
de blanco mármol el suelo
pero no llega a la tierra
(p. 616, vv. 201-208).

Es muy significativo que Mendoza solo ceda al detalle en una alegoría de corte medieval, lo que, a pesar de todo, enlaza con ese desinterés por la arquitectura real. Y es que, aunque Mendoza se adelanta en muchos aspectos a la poética y a la estética barrocas (Prieto, 1984: 95), no lo hace en la importancia de la arquitectura, pues su producción poética persigue ideales renacentistas que no pasan ni por la eternidad ni por la presencia de la arquitectura, la escultura o la pintura. Ni siquiera mantiene, en esa realista y pesimista a un tiempo elegía a la muerte de doña Marina de Aragón, que la palabra pueda immortalizar a quien la muerte se lleva, en un fracaso similar al de Orfeo, aunque, es evidente que para un poeta como don Diego la palabra sí tiene un poder en cierta manera órfico. La escultura interior es la imagen poéticamente imperecedera. Sin embargo, al mismo tiempo, en las epístolas a una doña Marina muy viva Mendoza sí juega con templos idealizados y ceremonias variadas para exaltar a la amiga o a la amada. Y, sobre todo, conviene valorar que esos templos y altares y cercados son clásicos, paganos si se prefiere, literariamente idealizados o elaborados con pocas palabras, pues no hay descripción sino un aprovechamiento poético para reutilizar a Virgilio, por ejemplo, con otros fines. Más allá cabe pensar que Mendoza evita, de manera muy consciente, la *grandeur* de los palacios, la admiración de las iglesias, y que lo hace por razones que pueden considerarse ideológicas, aunque interpretar los silencios y las ausencias es más complicado y de más riesgo que mantenerse en el dominio de las menciones o las alusiones. Pero en un don Diego extraordinariamente culto, probablemente muy vivido, que domina como pocos el arte retórico (aunque a veces la musicalidad del verso se le pueda resistir) esas ausencias pueden ir más lejos de una moda literaria. En todo caso,

la poesía de Mendoza, poco dada a las presencias arquitectónicas, cuando se vale de ellas utiliza bases muy literarias, muy clásicamente literarias.