

XI. «APACIBLE TEATRO»: EL PALACIO DE HERSHOLME EN LAS *SELVAS DÁNICAS* DEL CONDE DE REBOLLEDO*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Las *Selvas dánicas* (1655) del conde de Rebolledo verdaderamente hacen honor a su nombre: se trata de una silva poética en dos partes, se escribe durante un retiro campestre en un palacio real y posee un doble tema histórico-arquitectónico que conecta directamente con Dinamarca tanto en tiempo como en espacio. Y, aunque en un primer vistazo pueda parecer que no, es un poema con mucho interés que va sumando apostillas críticas: así, se ha comentado como ejemplo de reescritura *cum laude* de Góngora (Ponce Cárdenas, 2013; 181-188; Fadón, 2021), prueba de una nueva poética marcada por las tensiones de un giro paradigmático (Ruiz Pérez, 2014b), una propuesta historiográfica a la zaga de Saxo Gramático (Kluge, 2016 y 2017) y un texto neogótico con valor diplomático (Sáez, 2015 y 2019: 230-240), pero que conviene explicar igualmente como una muestra de poesía de palacios y jardines (*de villa*), una variedad artística (o ecfrástica) de la época que —se verá— tiene un poco de todo.

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM III: La institución del Siglo de Oro: procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)* (PID2022-136995NBI00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España) coordinado por Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco la ayuda danesa de mi cara colega Sara Culeddu (Università Ca' Foscari Venezia) y los consejos de Cipriano López Lorenzo (Université de Neuchâtel).

Para decir toda la verdad, advierto que estas reflexiones poético-arquitectónicas son en realidad una ampliación de algunas estupendas calas precedentes (señaladamente de Ruiz Pérez, 2014b; y Fadón, 2021) que ya adelantan algunas cuestiones: luego de una presentación veloz de los claroscuros de la embajada nórdica de Rebolledo, se comentan otros cinco poemas palaciegos a modo de marco y finalmente se examina la dimensión artística (entre arquitectura, jardinería y pintura) de la segunda selva dánica.

IN TENEBRAS: UN REFUGIO EN EL EXILIO

La misión de Rebolledo en el norte de Europa (plenipotenciario en Dinamarca, 1648-1659, que se alarga hasta 1661) no fue un camino de rosas, ni mucho menos: nada que ver con las embajadas de relumbrón de algunos nobles de campanillas, ni con las misiones fascinantes y peligrosas —con tanto de mujeres seductoras como de burbujitas— de James Bond y compañía. Muy al contrario, Rebolledo se siente abandonado en una suerte de exilio y se lamenta una y otra vez de sus penurias, que resumo a la carrera: dificultades económicas con los problemas de representación anejos, enfrentamiento con embajadores rivales, contratiempos con los documentos oficiales (cartas de creencia), zancadillas de los colegas y más, todo ello en un contexto al rojo vivo marcado por las negociaciones a varias bandas en medio de la Guerra de los Treinta Años y otros conflictos europeos, tal y como explica Corredera Nilsson (2009, 2011, 2016 y 2021)¹. Así las cosas, Rebolledo se configura como un diplomático-poeta en la periferia (Martín Puya, 2014) o quizá mejor en el centro del margen, porque tampoco todo fueron desgracias².

Ya se sabe que no hay mal que por bien no venga y Rebolledo ciertamente supo sacarle partido a esta situación marginal: se relaciona con la reina Cristina de Suecia (González Cañal, 1986), se acerca a lecturas novedosas de todo pelo (Prot, 2013) y entabla colaboraciones con la flor y nata de Europa (Sáez, 2015), al tiempo que escribe toda su obra dentro de una trayectoria virgiliana (de las obrecillas «ociosas» a las *Rimas sacras*, 1660) organizada según una cuidada estrategia de *self-fashioning* que gana puntos con la publicación en sedes muy prestigiosas (con la Officina Plantiniana al frente) y remata con la preparación de unas obras completas como Dios manda (Ruiz Pérez, 2018).

Y, desde un punto de vista personal —llegando ya al centro de la cosa—, Rebolledo forja una relación de cercanía y hasta de amistad con la reina Sofía

¹ Para muchos otros detalles al respecto, véanse Sáez (2024) y González Cañal (2010) para su biografía.

² Sobre el concepto de diplomático-escritor, véase Rossiter (2018).

Amalia de Dinamarca y Noruega (esposa de Frederik III), que le hace un regalo de los buenos: en 1654 le cede el palacio de Hersholme (Hirschholm o Hørs-holm, residencia de verano de la casa real danesa, hoy perdida, al norte de Copenhague) durante un año para que descansara³. No está nada mal como favor, aunque quizá también hubiera algún encargo por detrás, ya que Rebolledo se dedica a escribir con ganas: durante esta estancia entre palatina y retirada Rebolledo compone de una tacada las *Selvas dánicas*, la *Selva sagrada* (1656, con la traducción de los salmos), *La constancia victoriosa* (con el *Job*) y *Los trenos* (1655, al alimón) según confiesa en un soneto (n.º 219) que comentaré dentro de un momento y publica el cuarteto inmediatamente. Como bien nacido, a modo de homenaje y pago simbólico Rebolledo dedica a su benefactora las *Selvas dánicas* y, más adelante, la reedición de los *Ocios* dentro de sus *opera omnia* (1660), y en ambos casos incluye un grabado de la reina con un jardín en segundo plano (imágenes 1-2) que apunta directamente a la estancia palatina (Cárdenas Luna y Ruiz Pérez, 2018: 79-80):



Imagen 1.
Rebolledo, *Selvas dánicas*, 1655, retrato de la reina.



Imagen 2.
Rebolledo, *Ocios*, 1660, retrato de la reina.

Antes de entrar en materia con el poema dánico, conviene echar un vistazo a otros cinco poemas palaciegos que descubren ciertos detalles sobre la estancia de Rebolledo y valen como pequeños complementos de la silva: para empezar, su de-

³ La primera prueba es una carta fechada en julio de 1614 (Gigas, 1883: 201).

dicación a la escritura, algunos de sus contactos y especialmente la consideración del retiro palatino como una suerte de Arcadia donde se permite hasta un tono jocoso inicial que desgraciadamente se tuerce hacia el desengaño más absoluto.

Así lo prueba el romance burlesco «Estando el autor en Hersolme, pasó el padre Miguel de la Fuente con el padre Godofrido Franken [Gottfried Franken] de Copenhaven, donde eran sus huéspedes, a embarcarse en el Señor, sin llegar a despedirse de él» (*Ocios*, n.º 195), en el que —luego de burlarse de que el primero vaya a evangelizar «negros»— presenta un retrato chistoso de la vida retirada en el palacio y de sus ocupaciones⁴:

Aquí de Hersolme nosotros,
abstinentes ermitaños,
en las aras de su dueño
afectos sacrificamos,
y en el de Arcadia vivimos,
de Lope o de Sanazaro,
que entre rosas y conceptos
no comen en todo el año.

Son dormir, rezar, leer,
ejercicios cotidianos,
lo más del tiempo dormimos
y lo menos de él rezamos.
[...]

Yo, del libro de los reyes
címbricos o dinamarcos
con el último *laus Deo*,
gracias a Dios, he topado.

Ese borrador te envió:
después de catequizarlo,
pide al padre Godofrido
que le enseñe a hacer milagros,

que yo no convertiré,
según soy de desgraciado
en todo cuanto procuro,
sino en moros los cristianos.
(vv. 13-24 y 45-56)

Amén de otro guiño suelto a las aguas («cristales») «en que se miran / los edificios de Hersolme» como «acreditados padrones» frente a «la inconstancia del tiempo» («Respondiendo al doctor Daniel de Prado, médico de Hamburgo, en ocasión que estaba allá la serenísima reina Cristina de Suecia, alojada en casa de Abraham

⁴ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación. Más adelante añadido la numeración de las *Silvas dánicas*.

Texeira», n.º 197, vv. 49-52) que recuerdan al Ovidio del destierro (*Tristes y Pónticas*), en otro soneto «habla con aquella soledad y con sus libros» (n.º 224):

Amada soledad, testigos mudos
de la tranquilidad de mis cuidados,
en estos climas de rigor armados,
de todo afecto de ambición desnudos;
pues de la libertad son ciegos nudos
las lucidas lisonjas de los hados,
en mi favor los juzgo declarados
cuando se representan más sañudos.
De vuestras persuaciones instruido
que no tienen los prósperos sucesos
en la felicidad parte ninguna,
desestimando todos sus excesos,
a la moderación sola le pido
cuanto suelo pedirle a la Fortuna.

El poemita se presenta como elogio de la vida mediana, pero el cierre anticipa el principio del fin: la petición desengañada y prudente muestra que la Arcadia se tambalea, seguramente porque se veía la vuelta a la realidad luego de este paréntesis bucólico.

Efectivamente, en un romance algo posterior Rebolledo muestra todo su desencanto y anuncia su adiós poético («Estando retirado en Hersolme y resuelto a no escribir más», n.º 202): nuevamente frente a las aguas del estrecho de Sund («Sonte», que separan Copenhague de Suecia), con «desacordado instrumento» (v. 8) traza un repaso de su *curriculum* creativo desde una perspectiva totalmente desengañada (vv. 9-32) y se lamenta de su condición («extraño de la fortuna», siente «el olvido / o de la patria el destierro», etc., vv. 33-60), para rematar con la aceptación estoica del «sufrimiento» a imitación de las «selvas» que habita y se preparan para «el triunfo del verano» (vv. 61-80).

Por si fuera poco, se despide de verdad en el soneto «Volviendo el autor a Copenhaven de Hersolme donde estuvo un año, en que escribió las *Selvas dánicas*, los *Salmos*, el *Job* y *Los trenos*» (n.º 219):

Selvas, pues de vosotras me destierra
la dura enemistad de la Fortuna,
a quien es mi quietud tan importuna
que no halla paz sin procurarme guerra,
y en la corte en su número me encierra
sin esperanza o pretensión alguna,
no pidamos constancias a la luna
ni vagos movimientos a la tierra.

En vuestros troncos defended incultos
 las que, al partirme de mi afecto, en prendas
 esculpidas dejé ciertas verdades,
 en tanto que en los áulicos tumultos
 y estruendos de causídicas contiendas
 vivo yo como en vuestras soledades.

En breve, Rebolledo se duele de su condena —o regreso— al destierro de la corte, en una variación del tópico menosprecio que, junto al lamento por la «enemistad de la Fortuna» y las verdaderas soledades palatinas, recicla un par de motivos bucólicos: una significativa apelación directa a la naturaleza como refugio de paz, que se completa con la imagen de los textos (en referencia a las *Selvas dánicas*, la *Selva sagrada*, *La constancia victoriosa* y *Los trenos*) como «prendas / esculpidas» en los «troncos» (vv. 9-10), de acuerdo con la tradición pastoril de la escritura en el árbol (Devoto, 1988). En plata: frente al verdadero infierno cortesano, Rebolledo busca inscribir su nombre en la memoria de la fama mediante su obra.

En resumidas cuentas, Rebolledo considera el real palacio danés como un remanso de paz frente a los conflictos cortesanos que ha estimulado con fuerza su creación, por lo que —a diferencia de muchos lugares de descanso— la posible vuelta inmediata a la ciudad es un mal antes que un bien: la salida de un pequeño paraíso en la tierra.

UN PALACIO POÉTICO: LA SEGUNDA DE LAS *SELVAS DÁNICAS*

En medio de este feliz retiro Rebolledo compone las *Selvas dánicas*, que tienen de entrada un fuerte carácter circunstancial de agradecimiento y reflexión moral sobre el presente del poeta: de hecho, dentro de la carrera de Rebolledo las *Selvas dánicas* parecen marcar un giro —o un movimiento de transición— temático prestigioso (con las cosas de reyes) que luego prosigue con las calas religiosas (*La constancia victoriosa*, la *Selva sagrada* y el *Idilio sacro*), al tiempo que confirman la vuelta poética (con la consolidación del género silva) e ideológica (didactismo) abierto por la *Selva militar y política* (1652) (Ruiz Pérez, 2014a).

Por si acaso, recuerdo de pasada las dos partes de las *Selvas dánicas*: la primera («L'Aula») es una tirada encomiástico-histórica que repasa la genealogía de los reyes daneses hasta el presente, revela un buen manejo de la historiografía nórdica y descubre una intención ideológica (con el elogio del catolicismo *avant tout*) y quizá diplomático-política; a su vez, la segunda («Hersholme») que interesa en esta ocasión es una detallada descripción del palacio de verano nórdico con sus jardines y su colección de arte. De alguna manera, se ve que —entre

otras cosas— la mirada del poema se desplaza en un doble movimiento desde el pasado hacia el presente y desde el exterior hacia el interior: con un salto histórico se une a la contemplación y descripción del aquí y el ahora.

Así pues, esta segunda selva dánica es un buen ejemplo de la poesía *di villa* porque, por de pronto, se basa en una consideración arcádica del palacio veraniego y vale a un tiempo como documento (testimonio de un edificio perdido) y monumento (reflejo artístico en estilo culto) que sigue un patrón descriptivo y encomiástico bien conocido⁵: en breve, un peregrino trasunto de Rebolledo con pintas gongorinas se encuentra con «un venerable anciano» al que le refiere sus «tragedias» de amor y fortuna (vv. 1868 y 1898-1899), y le responde con una amplia autobiografía de cortesano desengañado que también parece tener algo de proyección autorial («de Europa soldado o peregrino», v. 2045), para acto seguido moverse hacia el palacio, del que contemplan —y describen como buenos mirones parlanchines— el edificio en su conjunto con sus jardines, una galería de pinturas, la puerta principal y otro gabinete artístico con varias salas, para terminar con una escena de descanso en el aposento del guía y un sueño reparador comentado en apostillas.

Según puede verse, la silva combina narración con ecos autobiográficos, reflexiones morales desengañadas y una amplia serie artística, que es la que interesa verdaderamente en esta ocasión y se presenta como «una miriade di brevi istantane» (Caruso, 1997: 287)⁶:

1. Presentación general del sitio del palacio de Hershholme (vv. 2309-2399) con atención a los edificios, los jardines y la fuente con estatuas.
2. Serie de pinturas mitológicas (vv. 2400-2930): caza del jabalí de Calidonia, Acteón y Diana, Orión y Diana, y el zodíaco con Faetón, Ícaro y Dédalo.
3. Minidescripción de la puerta a modo de gozne (vv. 2931-2938).
4. Salas y cuarto de verano con pinturas (vv. 2939-3668): 1) retratos de los reyes de Dania (sala primera) y 2) estados de Lüneburg y Brunswick y pinturas cortesanas de la familia (segunda), para seguir con 3) paisaje invernal con la reina cazando (primera pieza), 4) escenas cetreras (segunda), 5) batalla naval y caza de un ciervo por un grupo de villanos (tercera), 6) un mapa de los estados del reino (cuarta), y 7) retrato de

⁵ Para la poética *di villa* véanse Venturi (1982), Orozco Díaz (1989 [1943]), Caruso (1997) Fariello (1998), Blasco (2002), Rinaldi (2004), Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo (2018: 119-166), Fadón (2020: 12-52) y Sáez (2021), así como Posada (2017) y Ponce Cárdenas y Sánchez Jiménez (2021) para los jardines, Lawrence (2021) acerca de la arquitectura y Posada (2021) sobre la literatura artística en general.

⁶ Una primera identificación de estas secciones artísticas se encuentra en Fadón (2021: 174).

la reina en «rústico traje» (quinta y última), más 8) la galería de los Güelfos.

5. Librería plurilingüe y estatuas familiares (vv. 3669-3696).

Por de pronto, se aprecia la combinación de artes en juego: arquitectura y jardinería mano a mano, mucha pintura y algo de escultura y cartografía, en una suerte de *Wunderkammer* reflejado —y revivido— en perspectiva cenital trámite la poesía. Es claro que la parte del león está compuesta por el conjunto de descripciones efrásticas del poema que constituyen toda una tentación, en parte porque son obra de Karl Van Mander («de Dania docto Apeles», v. 2401), pero es materia de la que se ocupa Ponce Cárdenas (2013: 181-188 y en prensa a) con su maestría habitual. En compensación, me interesa ver con cierto detalle otros asuntos muy cercanos: las descripciones arquitectónicas y jardineras, más algunas cuestiones escultóricas y cartográficas que —lo advierto— me harán saltar a la parte del sueño y a unas reflexiones teatrales.

1. La segunda de las *Selvas dánicas* es un poema que cumple con las tres posibles declinaciones arquitectónicas como materia, metáfora e idea de construcción (Lawrence, 2021), ya que se centra en un palacio, se sigue una perspectiva espacial para la descripción de sus partes y se presenta como una suerte de monumento. De este modo, establece un diálogo entre literatura y arquitectura que conviene examinar siguiendo el ejemplo de Cacho Casal (2013: 149) y considerar la función poética de los conceptos arquitectónicos de la segunda selva danesa, así como la doble mimesis en acto: porque, más allá de la diferente forma de representación de uno y otro, en el poema las palabras arquitectónicas «are used to imitate a reality that had, at least in part, been moulded by them».

La clave está primeramente en el léxico, pero la sorpresa está en que hay muy poco vocabulario arquitectónico en el poema: el patio está formado «con dórico ornamento / colunas, arcos, friso, pavimento» (vv. 2370-2371), se menciona «la capaz escalera / de jaspes y de pórfidos diversos / alternativamente variada» (vv. 2804-2806), «la puerta» con esculturas de Atlante y Alcides (vv. 2931-2938) y las salas, cuartos y galerías con sus lados y partes, más la casita del anciano (con un «caracol bien retorcido, / si de mármol vestido», vv. 2698-2699), pero sin mayor detalle.

Y la única verdadera écfrasis palatina es bien breve, sobre un marco jardine-ro que le roba todo el protagonismo (véase *infra*):

Basis es y pirámide el palacio,
a que dio la moderna arquitectura
triangular figura,
equilátero espacio,

desestimando en parte
 los regulares límites del arte.
 Por pórticos de murta, cuyos arcos
 las cervices oprimen de gigantes,
 y la calle más ampl[i]a
 a sus puertas llegamos,
 de caoba labradas
 y memorias de bronce tachonadas;
 repetidas columnas
 de jaspe variado,
 pirámides que al aire se dilatan
 y en esferas rematan
 sostienen en el uno y otro lado;
 y las primeras letras
 de los nombres de «Amalia» y de «Sofía»
 en radiante escudo el arco cierran
 y los afectos tímidos destierran
 (vv. 2333-2353).

Hay poca, muy poca arquitectura y todavía menos tecnicismos: apenas el «dórico ornamento» se puede considerar uno de los vocablos propios (u «oscuros») de Vitrubio que Urrea explica como apéndice en su traducción (*De arquitectura*, 1582), en una demostración de un uso decorativo de la arquitectura en las *Selvas dánicas* que revela un interés mucho mayor por otras artes (con la pintura a la cabeza), cosa que puede explicarse por la condición mixta del sitio real⁷.

2. En cambio, hay mucho jardín: de hecho, esta segunda selva se abre con una descripción inicial del lugar («un ameno isleo», en el centro de «un cristalino lago» dentro de «la selva más pomposa» de Dinamarca, vv. 1-4 en desorden) a modo de marco geográfico general y la visita poética a Hershholme comienza con los jardines que rodean la residencia, que —como en todo palacio que se precie— dan la bienvenida al espectador. Puede resultar extraño, pero es un rasgo común de la poesía *di villa*: frente a la furia de la ciudad, el jardín se convierte en el «punto neuralgico della villa» (Venturi, 1982: 687) con diversos sentidos simbólicos posibles.

En buena sintonía con los poemas precedentes, es claro que Rebolledo diseña su jardín poético como un lugar ideal que funciona como puerta de separación entre el mundo y el palacio, con lo que a un tiempo vale como refugio de los problemas externos (tanto personales como políticos) y centro pintiparado para la vida contemplativa dedicada a la creación.

⁷ Quizá la enumeración dórica se pueda tener por un ejemplo de un manejo más estético y musical, más evocativo que referencial (Cacho Casal, 2013: 149 y 157).

Desde el principio el jardín se presenta como un *ars topiaria* (Posada, 2017): un arte efímero que consiste en el diseño de esculturas sobre arbustos y setos en una suerte de museo que es una síntesis de arte y naturaleza. Así se comenta en un pequeño apunte teórico:

Es círculo concéntrico del sitio,
 monte por lo sereno y lo luciente
 émulo del Olimpo,
 si bien en el tamaño diferente,
 artificiosamente
 de líneas paralelas,
 de pomposos cipreses dividido,
 cuyos verdes coluros
 de tres jardines son opuestos muros,
 donde naturaleza de ordinario
 y el arte se remedan
 con engaños sutiles,
 mezclando a los otubres los abriles
 sin que vencerse puedan
 en fragancia y colores
 las frutas y las flores,
 puesto que en la sazón tanto se excedan,
 ni a conocer se acierte
 si en primor y destreza
 el arte cede a la naturaleza,
 poniéndose de aquella o esta parte,
 o la naturaleza cede al arte
 (vv. 2309-2330).

Pero la armonía va más allá: la *descriptio* privilegia el punto de vista constructivo y la idea de construcción humana, por lo que el jardín danés se muestra como la unión perfecta de arquitectura, naturaleza y escritura, pues la parola crea la perspectiva ilusoria —y geométrica— del espacio. Así las cosas, acaso haya que leer entre líneas a Rebolledo porque su arquitectura jardinesca prueba que tras la aparente *concordia discors* está la victoria del artificio: en este sentido, las *Selvas dánicas* demuestran el dominio de la naturaleza por la magia artística (Venturi, 1982: 718 y 745-749).

Seguidamente se define el jardín como un «mudo teatro» (v. 2331) para el palacio comentado hace un periquete y al que se accede —como se decía— a través de un camino formado por «pórticos de murta» (v. 2339)⁸. Tampoco, sin

⁸ Previamente se pinta la residencia del anciano como un lugar con «bóvedas frondosas, / de que son estos árboles columnas / que nos forman capillas no indecentes» (vv. 2812-2814).

embargo, hay un gran trabajo de «exploit linguístico» (Venturi, 1982: 691): las plantas citadas son pocas y comunes (cipreses, frutas y flores, murtas, jazmín, clavel), lo que prueba el tratamiento ligero (o superficial) de la jardinería, que vale más como clave evocativa y acaso estructural que otra cosa.

En el centro del patio interno se encuentra la écfrasis de la fuente adornada con estatuas, un motivo frecuente de esta modalidad descriptivo-encomiástica (Venturi, 1982: 728-731; Fadón, 2020: 33-41):

En medio de él retrata
la de Hipocrene caudalosa fuente
que el Pegaso desata
de un peñasco eminente,
de Apolo coronado
y el coro de las Musas circundado:
bebiendo a cada una está[n] influencias
si no alientos divinos,
semillas de las ciencias
y estilos dulcemente levantados
algunos de los griegos y latinos
poetas celebrados,
en cisnes convertidos,
de docta mano a mármol reducidos
(vv. 2372-2385).

Esta imagen con tanto adorno mitológico y una serie de estatuas —que explico en breve— conforma un buen ejemplo de control de la naturaleza por el arte que vale para el deleite sensorial y la exaltación del poder, al tiempo que por la imagería parnasiana y el motivo autorial (un canon de poetas grecolatinos) apunta a la inspiración poética y al retiro creativo de Rebolledo, en lo que puede tenerse por un pequeño guiño autorial y metapoético.

3. Este último pasaje sobre la fuente palaciega permite pasar por un momento al arte de la escultura, primo hermano de la pintura pero siempre en liza por el *paragone* (Rubio Áñez y Sáez, 2017). Pues bien, en la segunda de las *Selvas dánicas* se presentan dos conjuntos estatuarios: un grupo de *viris illustribus* clásicos (de Homero a Estacio) que constituye un monumento de fama («los nombres en los picos esculpidos / vivirán de los siglos defendidos», vv. 2392-2393) en la introducción, más luego —en una disposición circular casi perfecta— una pequeña galería de «hermosas efigies» con los príncipes daneses (vv. 3677-3688, que muestra a Cristiano, Ana-Sofía, Amalia Federica, Guillelma-Ernestina, Federico y Jorge, a falta de Ulrica-Eleonora y Dorotea que son posteriores al poema).

Tampoco se dice mucho sobre las estatuas más allá del valor como *exegi monumentum* de la primera colección, pero parece que la jerarquía artística también tiene un valor en el poema, ya que la pintura parece reservarse para el retrato de los reyes, mientras que sus hijos se muestran en escultura.

4. La cartografía del poema en verdad se presenta en la éfrasis de la cuarta sala veraniega con la descripción «como en mapa» de los territorios de la monarquía danesa (vv. 3541-3586) y en el sueño del peregrino, que pasa en un vuelo —con perspectiva cenital— a la presentación de diversos territorios del norte (vv. 3736-4008)⁹. Y lo hace tan bien que varias de sus descripciones escandinavas (Groenlandia, Spitzberga, Nueva Zembla e Islandia por dos veces) se incluyen en la versión española del *Atlas maior* (1659) de Johannes Blaeu (Sáez, 2015), tal y como puede verse en las imágenes siguientes (3-4):

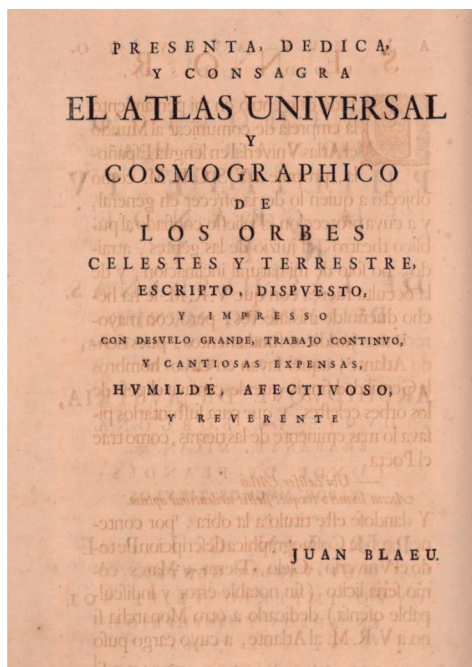


Imagen 3. Blaeu, *Atlas maior*, portada.



Imagen 4. Blaeu, *Atlas maior*, p. 37.

Seguramente se trate de un camino de ida y vuelta por el que Rebolledo se apoya en los mapas de Blaeu y luego este retoma —gracias a la mediación de Miguel de Barrios— los pasajes cartográficos para su versión española: es una

⁹ Sobre esta óptica en Góngora, véase Blanco (2012: 265-274).

reinterpretación de las *Selvas dánicas* como poesía científica que demuestra la participación de Rebolledo en la circulación de saberes en Europa, así como su buen conocimiento y manejo de la cartografía que se traduce en la potencia descriptiva de estos dos pasajes panorámicos.

Quizá me haya ido algo lejos, pero los poemas *di villa* son mixtos y variados por definición y en buena ley las *Selvas dánicas* tienen un poco de todo, pero se notan igualmente dos ausencias llamativas: amén del nombre repetido aquí y allá, no se incluye «la biografía idealizzata» de la reina danesa (Caruso, 1997: 278) que, sin embargo, se encuentra entre líneas como dedicataria del poema; asimismo, dentro de la galería artística casi omnicompreensiva de la silva faltan tapices, cosa que puede explicarse por la moda contemporánea, ya que esta modalidad era muy apreciada en ámbito cortesano pero pierde progresivamente espacio frente a la pintura.

Igualmente, este recorrido muestra que Rebolledo construye su poema en estilo culto con otros recursos antes que con palabras: no echa mano casi de voces arquitectónicas y naturales, lo que casa bien con la reducción de cultismos de raza gongorina —y especialmente la falta de importación de nuevos cultismos— que advierte Fadón (2021: 193). Por eso, resulta significativo el uso de «sincopar» (v. 3571) en sentido cartográfico o geográfico ('acortar, reducir'), que es un helenismo introducido por Góngora (*Soledades*, I, v. 1052) con poco eco posterior (según Corominas y Pascual, 1983: 256).

En este orden de cosas, las *Selvas dánicas* son una suerte de mosaico intertextual que combina —en un ejercicio de *imitatio* compuesta— ecos clásicos con la influencia de *Lo stato rustico* (1611) de Imperiale (Cabani y Poggi, 2013), las *Soledades* y otros poemas de Góngora (Ruiz Pérez, 2014b; Fadón, 2021), pero Rebolledo contaba con un modelo más cercano para la *descriptio* arquitectónica y jardinera: el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) de Soto de Rojas, seguramente el modelo *par excellence* de este subgénero que también tiene mucho de pintura (Ponce Cárdenas, 2021). No es lugar para recoger debidamente el guante lanzado por Ruiz Pérez (2014b: 358-359), sino que me contento con anotar al vuelo algunas características comunes: una información «magra» sobre el edificio frente a la mirada privilegiada de la *terza natura* jardinera, la condición de libro-jardín (o jardín-libro según marbetes de Egido, 1981, más parcial en el poema dánico), la división en cuartos (o estancias, que en Soto son mansiones), la fuente decorada con Apolo y las Musas (que en el *Paraíso* se acompaña de otras dos) e incluso quizá algo de la sucesión de géneros pictóricos (mitología y paisaje cetrero para empezar, con el trueque posterior de *natura morta* y cuadros religiosos por retratos regios) pese al cambio —todo un salto mortal— de condición social de cada pinacoteca.

«MUDO TEATRO»: FINAL

En resumen, estas segundas *Selvas dánicas* constituyen un buen ejemplo de poesía *di villa* que —según se ha podido ver— tiene su parte arquitectónica, pero en verdad es sobre todo un poema jardinero y pictórico con algunos toques escultóricos: si se quiere, es una silva más centrada en el contenido que en el continente. Este diseño un tanto paradójico tiene que ver con la perspectiva de visión contemplativa que va mucho más allá de la «speciale guida turistica» que combina «rituale mondano e rispettoso omaggio» (Rinaldi, 2004: 634). En el mejor sentido posible, la segunda de las *Selvas dánicas* es un «mudo teatro» (v. 2331): más que lugar de consuelo, este poema selvático de Rebolledo una verdadera «opera d'arte globale» (Fagiolo, 1980: 127) que cifra un mundo enciclopédico de la pintura a la ciencia, más la historia si se considera la primera parte. Es la otra cara de la embajada de Rebolledo: frente a la cruz del exilio, las *Selvas dánicas* son testimonio vital y proyección artística y política de una oportunidad de lujo.