

XIII. EL SUJETO ANTE EL ARTIFICIO EN LA POESÍA DEL SIGLO XVII. ARQUITECTURA Y EXTROSPECCIÓN

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba-Grupo PASO

Para atender a los cambios que llevan de la alegoría de la «cárcel de amor» o el «castillo interior» a la descripción del palacio del sol en el poema de Villamediana o el «Neptuno alegórico» de sor Juana, como signos de la presencia de elementos arquitectónicos en el discurso «literario» de la edad moderna, conviene tomar en consideración algunas circunstancias. Ninguna de ellas resulta desconocida, pero no siempre se traducen operativamente en los estudios. Sin embargo, son determinantes para entender algunos fenómenos, como la naturaleza de la «nueva poesía» de Góngora, y categorizarlos adecuadamente.

Con un carácter preceptivo incorporado a lo largo del siglo XVI, la teoría mimética formulada en la *Poética* de Aristóteles privilegia la representación como esencia de la relación de la poesía (*lato sensu*) con la realidad. Por esta razón, la reflexión conceptual o normativa busca para la literatura el paralelismo con las artes de la reproducción en el espacio de lo visual¹, enfrentándose a retos derivados de lo que podríamos denominar como una doble representación o representación de segundo orden, con el modelo paradigmático de la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*, que encierra una representación del mundo de los dioses. La écfrasis como figura retórica parece encauzar el torrente de la creación; queda, no obstante, por resolver el problema que en el terreno de la

¹ Singular y paradigmáticamente, este lugar lo ha ocupado la pintura, con notable pervivencia hasta la actualidad, como pone de relieve el reciente monográfico de Ínsula (2024).

poética supone que el tal escudo sea obra de Hefesto, esto es, una creación divina, al tiempo que una labor artesanal, caracterizada por el artificio.

El desmoronamiento del principio de la *mimesis* acompaña la disgregación de la poética clasicista, hasta sucumbir al impulso de la estética iniciada por Kant y asumida por el Romanticismo. Las primeras sacudidas, no obstante, ya habían aparecido con el «monstruo barroco», esto es, cuando una composición como la condenada en el arranque de la horaciana *Epistola ad Pisones* llega a ser reivindicada y asumida como caracterización de una poética percibida como nueva en su momento y que hoy sabemos que apuntaba a una ruptura². El movimiento resulta sobremanera patente en el campo de la lírica, especialmente resbaladizo por su intrínseca dificultad para quedar encajada en la consideración mimética de la poesía; pese a los intentos para armonizar ambos polos (Guerrero, 2014; Jiménez Heffernan, 2002; y Vega Ramos y Esteve, 2004), la lírica mantuvo un estatuto problemático; la epopeya había resuelto la dicotomía en función de su componente narrativo, pero el verso hispano en el cambio de siglo planteaba una nueva complicación, al acercar los dos géneros, épica y lírica, hasta cuestionar sus fronteras³. Atendiendo al caso que nos ocupa, y habida cuenta de que la arquitectura comparte con la lírica el alejamiento del paradigma de la imitación (*infra*) y de que su codificación se centraba en el apartado de la *tecné*, la relación entre ambas disciplinas, cuando no se resuelve en un retórico ejercicio ecfrástico, multiplica su complejidad.

Y lo mismo ocurre si, tras atender a la dimensión conceptual, lo hacemos con la histórica y consideramos una diacronía como la ya apuntada, en las fronteras entre dos siglos, xvi y xvii, y dos modalidades poéticas no reductibles a las categorías de Renacimiento y Barroco. El movimiento interno de la poesía lírica cuando declina la centuria de Garcilaso se caracteriza por un creciente impulso a superar la clausura del sujeto, propia del petrarquismo como sistema (Ruiz Pérez, 2007), y orientar su atención al mundo objetivo, tal como está haciendo la ciencia moderna (Hall, 1985; Principe, 2013). De manera muy esquemática, los primeros pasos en esta dirección (identificados como renacentistas) replantean las relaciones con la naturaleza, en una trayectoria

² La confrontación es evidente entre el comienzo de Horacio, «Humano capiti cervicem pictor equinam / lungere si velit, et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne; / spectatum admisi risum teneatis amici? » y las palabras de Lope en el *Arte nuevo*: «Lo trágico y lo cómico mezclado, y Tercio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife». El resultado es el protagonismo en las letras del xvii del Caballero de la Triste Figura, Polifemo o Segismundo, aunque no dejen de apreciarse manifestaciones de misoneísmo (Ruiz Pérez, 2010).

³ Los pasos de Góngora en esta dirección motivaron el conocido dicterio de Cascales (Ly, 2020) y sigue suscitando replanteamientos críticos (Blanco, 2012).

que podemos seguir en las églogas de Garcilaso⁴ como avanzada; doblando su apuesta, una nueva etapa se abrirá en el diálogo con el artificio, con unas apreciables modulaciones entre el manierismo y el Barroco⁵. A la espera de una profundización analítica de esta (hipó)tesis, podemos partir, para valorar sus diferencias, de la raíz común en estos movimientos sucesivos: en ambos casos, ya se trate de la naturaleza o de un arte como la arquitectura, la dinámica se establece entre la interiorización del objeto y la proyección del sujeto, y, en lo que nos toca específicamente, se traslada, más incluso que a su caracterización, a la concepción de la lengua poética, ya que en ella se plantea (como se extrema en el caso de Góngora) la identidad (o, al menos, el acercamiento) de materia, estructura y forma, o, en esencia, la constitución de la «sustancia formada» (Sinicropi, 2023: 41-55).

Añadiendo una consideración previa sobre su funcionalidad y un desarrollo de los aspectos técnicos, según veremos, las tres dimensiones (materia, estructura y forma) confluían en la teorización de la arquitectura, y esta coincidencia no dejó de aprovecharse en el comprometido acercamiento de la lírica al modelo del arte de la construcción, a la propia noción de edificio, en una provocadora («escandalosa» para sus contemporáneos a juicio de Sinicropi, 2023: 22-36) separación tanto de la relación con lo natural como de la comparación con otras artes imitativas. La complejidad de las dimensiones del caso es imposible de abordar aquí. Por eso he querido esbozar estas premisas para tantear la funcionalidad de este diálogo artístico para esbozar algunas claves internas en el giro de la «nueva poesía» (Collard, 1967).

1. DESDE UN TEXTO Y UNA FORMULACIÓN CRÍTICA

1.1. Tras la especulación, la concreción como verdadero punto de partida, con un epigrama que cristaliza actitudes y las ofrece a nueva luz desde su posición marginal. Se trata de una composición preliminar con un punto de fuga respecto a la convencionalidad de su tópica:

⁴ Lapesa, 1985; Ly, 1981; García Aguilar, 2020. Entre sus acertadas observaciones cabe resaltar los pasos que llevan de una naturaleza como telón de fondo al código naturalista, y de este al artificio.

⁵ Superando la simplificación derivada de miradas formalistas (Orozco, 1970) en los resultados, parece más productivo atender a la emergencia del artificio de lo natural o la paradoja del arte natural (Rivers, 1962), desde la égloga III.

De Francisco de Francia y Acosta al autor
S O N E T O

Este Teatro insigne, que, aun aceto
del pecho, vendrá a ser más envidioso,
fábrica es, oh Lugo prodigioso,
que desmaya al más celebre arquitecto.

Intitulado aquí su autor perfeto,
indicio es a toda vista ociosa
que, leído lo docto, lo ingenioso,
la causa se verá por el efeto.

Efeto tal, que, así cual al Troyano
rescatan de flamígeros asombros
manos no menos que obligadas pías,
bien como a padre, oh grande honor hispano,
ha de librarte en sus valientes hombros
de las voraces llamas de los días⁶.

En primer lugar creo necesario tener en cuenta la condición del texto (Lugo y Dávila, 1622) como poesía de circunstancias y, sobre todo, las circunstancias del poema y lo que en ellas se manifiesta de las circunstancias de la poesía, esto es el nexo entre una manifestación concreta y una poética en mutación. Sin entrar en otros detalles que los que interesan a nuestra argumentación, el contexto se concreta en una fecha, el género al que acompaña el poema y su propia condición genérica o subgenérica como *laudatio* preliminar (García Aguilar, 2009). Insistiendo en el esquematismo, la fecha de 1622 comporta el marco de la polémica gongorina (Jammes, 1994), en la que toman posiciones los protagonistas de las letras en el momento; Lope, de entrada en su «ciclo de *senectute*» (Rozas, 1990), muestra en *La Filomena* (1621) la asimilación de parte de la lección de Góngora y, además de avanzar las que se conocerán como «novelas a Marcia Leonarda», la muestra en una fábula metapoética (Ruiz Pérez, 2005); de manera paralela el mismo Jáuregui que lanzó el dardo del *Antídoto* está componiendo su también metapoética fábula de *Orfeo*, tildada de gongorina y con un despliegue ecfrástico de los espacios infernales; como parte del debate y en posición diferenciada de los anteriores, Tamayo de Vargas reedita a Garcilaso con comentarios en una actualización de su modelo poético; y en esas fechas concluye Saavedra Fajardo la primera redacción de su *República literaria*, situada entre el *Viaje del parnaso* y el *Laurel de Apolo* en la serie de intentos de perfilar y articular un campo literario en acelerada conformación, pero también las poéticas con que pugnan sus integrantes. No alejado de este lado del panorama se sitúa el género

⁶ Lugo y Dávila, 1906: 7; modernizo grafía y puntuación.

editorial de las colecciones de novelas cortas, que está dando pasos firmes en su constitución y la búsqueda de reconocimiento; se trata de un género en auge y necesitado de una poética, tanto para el relato como para su articulación⁷; en ella destaca la imposición del modelo de la reunión cortesana, casi siempre en el interior de una casa, de una arquitectura, frente a la silva y el jardín de los equiparables géneros renacentistas del diálogo y la miscelánea⁸; y se suma a todo ello lo que hay en el *Teatro* como propuesta de Lugo y Dávila en este contexto y con una potencial deriva poetológica. En definitiva, de forma más o menos consciente, Francia y Acosta asume el reto implícitamente propuesto por parámetros como los señalados y aprovecha la virtualidad de los preliminares como espacio para la reflexión crítica y la defensa de modelos poéticos. El conjunto de factores legitima la lectura de su soneto, en la arquitectura de su composición, como manifestación de una poética implícita que, desde la condicionada alusión al «teatro», lleva al arte arquitectónico y al modo en que la poesía entabla con él una productiva dialéctica en busca de su metamorfosis.

En tal perspectiva valoramos cómo en los tercetos se despliega la retórica convencional de la fama inmortalizadora, con la referencia a la polivalente figura del pío Eneas⁹ y la amenaza del tiempo, ambas unidas por el doble fuego del incendio de Troya y «las voraces llamas de los días». Pero, antes de esta vuelta a los espacios transitados y conocidos, la novedad (y la pertinencia para nuestro análisis) se encuentra en la imagen de los cuartetos, a partir de la disemia derivada del título de la obra y su cultismo etimológico¹⁰, que arrastra la presencia de términos como «fábrica» y «arquitecto»; su campo semántico compartido cataliza las posibilidades de lectura poetológica del resto de palabras en posición de rima en la mitad expositiva del soneto. Sin poder detenernos en ellas, baste ahora quedarnos con 1) la consideración de la obra literaria como una construcción (elevada), lo cual resulta particularmente significativo al tratarse de un género «menor», tal como Lope lo codifica un año antes en un marco lírico; 2) la voluntad de convertir la obra en un monumento para la perdurabilidad propia y del autor, en un giro directamente relacionado con un cambio en la conceptualización de la escritura; y 3) en relación con esto último, la metáfora del escritor como arquitecto, con unas implicaciones diferenciadas del paralelismo vincula-

⁷ La fórmula más frecuentada, después de que Cervantes y Lope ofrecieran sus modelos sin *cornice*, será la reunión convivial, generalmente en un espacio cerrado.

⁸ Es significativo como en el *Diálogo de la dignidad del hombre* (c. 1530) de Pérez de Oliva los personajes proponen abandonar la ciudad, en dirección al campo, para avanzar en la conversación.

⁹ Ruiz Pérez, en prensa; en el trabajo de Clea Gerber recogido en este volumen se señala la pertinencia de la expresión «aquí fue Troya» en las páginas cervantinas.

¹⁰ Lawrence, 2021: 318, donde recoge una selección de obras contemporáneas con el mismo sustantivo en su título.

do a la pintura, pues en la argumentación del versificador el efecto (la fábrica) revela la causa (el diseño y la traza), sintetizando los planos de la convergencia de las dos artes, según lo apuntado y desarrollado más abajo.

Asumiendo, desde estas observaciones el valor significativo o, cuando menos, sintomático de esta composición, podemos seguir rastreando en ella o a partir de ella los avatares que, desde la consolidada base del *topos* de *ut pictura poesis*, se alinean para incorporar a la perspectiva un arte que no había sido considerado en esta reflexión, pero que en estos momentos está adquiriendo una relevancia significativa (incluso en el plano político) y una ostensible presencia en la vida ciudadana (Cámara Muñoz, 1990). Creo que puede considerarse significativo que sea en los preliminares de la obra de un género aún por codificar y a cargo de una figura de segundo plano donde cristalicen las formulaciones textuales de una nueva mirada. En un momento que bien puede considerarse transicional (por usar una categoría menos específica que la de manierismo), resulta muy pertinente atender a los impulsos surgidos desde la periferia, en unos márgenes donde las imposiciones de la preceptiva dominante se relajan y permiten que trasflorean conceptualizaciones emergentes en busca de una formulación definida. A diferencia de ciertas lecturas de las estructuras manieristas desplegadas en las décadas previas, lo que late en los endecasílabos de Francia y Acosta es algo más profundo que lo estrictamente ornamental. Su progresivo arraigo desde las manifestaciones más lúcidas y conscientes permite la construcción de un edificio nocional (ya que estamos en este campo) que funciona como un verdadero emblema y que se despliega al modo de la alegoría tal como la entendiera Benjamin (1990) para el pensamiento barroco. A partir del léxico del soneto se erige en él una imagen en la que son apreciables los cimientos (la perduración), la traza (un teatro como espacio de mostración), la construcción (fábrica) y aun la habitabilidad; como un pórtico explícito, además de la alabanza del autor y la obra, la composición es una invitación a penetrar en un espacio y no solo a contemplarlo desde el exterior. En el campo de la poesía empieza a asentarse la necesidad de una tercera dimensión, que no proporcionaba el panel plano del cuadro.

1.2. En este punto resultan de gran aplicabilidad los conceptos desarrollados por Jeremy Lawrance (2021), a partir de un desplazamiento que me parece esencial: considerar lo arquitectónico en el poema algo más que como un *locus* más o menos *communis*, para ver en su presencia un sentido topológico, ligado a una conciencia estética o, al menos, a un impulso en esa dirección. En la visión quinientista se había impuesto un modelo naturalista inicialmente sustentado en la actualización del platonismo y que, más que desplazado, es traducido y reforzado en los postulados y el desarrollo de la nueva ciencia, desde el método de Bacon al giro copernicano. Frente a una filosofía plasmada en la transparencia del

petrarquismo, la serenidad de las églogas, el idealismo de personajes y acciones en un cerrado mundo narrativo, el ideal de sabio horaciano o el protagonismo del rústico en las tablas, aparece un movimiento que surge de la percepción de su agotamiento, según se plasma en el aburrimiento del hidalgo en su lugar manchego (imposibilitado de una percepción idealizada), en su conflictiva voluntad de salida y en el recurso del artificio para asegurarlo; sin entrar en todo lo que implica la transformación de su identidad y su personalidad, baste reparar en el significativo gesto de la manipulación de los elementos a su disposición para fabricar (o simular) una fina celada de encaje; en el gesto se repite el de las ninfas que sacan materiales de las aguas del Tajo para tejer, sin más diferencia que los resultados: en el ordenado mundo de 1536 el lector ve surgir unos hermosos tapices que reviven lo mítico en un presente que puede idealizarse, mientras que, destrozado al primer golpe, el montaje de don Quijote prelude su conflictivo paso por el mundo, en un desplazamiento que también va desde la apertura de los campos de Montiel a la cerrada arquitectura del palacio de los duques. En atención a imágenes como estas, debe suscribirse la propuesta crítica de Lawrence al postular para la transición al siglo xvii el predominio de una visión del mundo intrínsecamente arquitectónica, es decir, conformada con los principios del arte en el que más se manifiesta el peso de la técnica y donde menos requerimientos existen para mantener un efecto de naturaleza¹¹; también con las implicaciones arrastradas por la atención a algo que, además de mostrar una inescapable condición artificial, obliga a dirigir la mirada al exterior del sujeto.

El apartamiento de lo natural que puede considerarse un principio interno de la estética barroca se traduce en una «imaginación arquitectónica» o, más cercana a la expresión inglesa, arquitectural, en estrecho vínculo con su inclinación topológica, en la que se percibe el giro desde el régimen antiguo de la analogía al del cartesianismo que se traduce en la conciencia de la representación y su base en la convención¹². El mundo empieza a contemplarse *sub specie architecturae* mientras el cronotopo representado en los textos, desde el teatro y la narrativa hasta la propia lírica, va siendo colonizado a velocidad creciente por los espacios interiores, incluso por la domesticidad, por más teatralizada que esta resulte¹³. Su triunfo en la comedia del corral, maquinaria arquitectónica él

¹¹ Cuando aparecen esas simulaciones teatralizadas en el *Quijote* (bodas de Camacho, fingida Arcadia) lo hacen con la amenazante forma de unas redes en que el personaje acaba atrapado, mientras va quedando reducido a una simple condición de espectador, muy cercana a la que Jáuregui reprochó al personaje de las *Soledades*.

¹² Sobre el peso de lo arquitectónico en la metaforización del siglo xvii tratan en este volumen Antonio Sánchez Jiménez, a propósito de las fuentes de la erudición lopesca, y Flavia Gherardi, sobre su valor en los relatos cervantinos, en particular lo tocante a la casa de Carrizales.

¹³ No he podido consultar, al respecto, el muy reciente capítulo «Architecture, Spaces and Access» en el colectivo Neighbors, Nørgaard y Woodacre (2024).

mismo (Ruiz Pérez, 1996: 119-155), se extiende a su correlato en una novela cortesana que se agavilla en espacios de sociabilidad interior (frente al marco natural renacentista) y da cuenta de lo que sucede en unos escenarios dominados por la arquitectura (la casa, la privacidad) y el urbanismo (la calle, lo público). Si hay una forma de retiro, no es el del anacoreta, sino el que lleva al refugio de las paredes propias, donde ahora sí es posible hallar tanto la belleza como el conocimiento. Entramos aquí en el campo de lo que Gracián categorizara como «agudeza compuesta»¹⁴, de especial aplicación a la imagen/materia de las ruinas, cuando se impone esta presencia de la arquitectura (o de sus restos) en el seno mismo de la naturaleza (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019). Mientras en el concepto clásico las huellas de los *superbi colli* mostraban el triunfo inapelable de la naturaleza y el tiempo sobre las construcciones humanas, con su corolario de melancolía, la alternativa barroca vendrá marcada por un renovado interés en la construcción y su valor de defensa contra la amenaza de la disolución por «las voraces llamas de los días».

El peso de este interés en la construcción de la visión arquitectónica de la realidad¹⁵ y su productividad alegórica quedaba reforzado por factores en los que no podemos detenernos, pero que merecen ser apuntados, en particular porque afloran en algunos de los puntos tratados en las aportaciones del volumen. Es el caso de 1) la deriva del arte de la masonería, desde su valor técnico entre los operarios de la arquitectura medieval hacia un asentido más especulativo, con un esoterismo de consecuencias bien conocidas. 2) En relación con ello, y cuando la estética barroca, en los términos de Wölfflin (1977), se impone sobre la desnudez renacentista de la línea recta, funge, por la vía de las catedrales, la conexión con la alegoría medieval, que mantiene su mecanismo de significación mientras en su paradigma los laberintos, las cárceles o los alcázares se ven desplazados por los templos y, sobre todo, por los hospitales, en ambos casos con su potencia para la sanación, la del espíritu y la del cuerpo que se acogen a sus espacios tan contruidos como trascendentes¹⁶. 3) De la mano de la sustitución del sujeto armónicamente inserto en el *locus amoenus* por la conciencia de la alteridad y la máscara, el mundo es concebido como un teatro y la realidad como un escena-

¹⁴ A ella dedica el tratado II de su *Agudeza y arte de ingenio* (1649), que, recordemos, se inicia con el discurso «Panegírico al arte y al objeto».

¹⁵ A partir del patrón sintetizado en *Mundo simbólico* (1681) por Filippo Picinelli, cartografía esta mirada Rodríguez de la Flor (1996, 2009 y 2012).

¹⁶ En este volumen tratan estas manifestaciones Luis Gómez Canseco, Ignacio García Aguilar y Alberto Fadón, refiriéndose respectivamente a la dimensión alegórica de los dédalos a partir del plasmado por Juan de Mena, el impacto de El Escorial (véase también Cámara Muñoz, 1990) y otras «fábricas religiosas», hasta apuntar los rasgos de un subgénero. En cuanto a los hospitales, puede atenderse a la distancia entre el «Hospital de amor» de Boscán y el *Hospital de incurables* (1636) de Polo de Medina; puede consultarse Nider, 2001; y Salido López, 2014.

rio, esto es, como una construcción arquitectónica donde el fingimiento es el camino a la revelación; la memoria de las apariencias de los autos sacramentales y su arquitectura efímera es la plasmación más relevante en un discurso perfectamente codificado. 4) También en relación con los puntos anteriores hay que considerar el impacto de enormes consecuencias que supone el desplazamiento (el real y el del imaginario) de la aldea idealizada a la corte antes vituperada, en función del establecimiento de una vida urbana que Maravall (1975) sitúa en la base de la cultura del barroco. 5) Y, para concluir este esquemático e incompleto repaso, aparecen los cambios operados en lo que pudiéramos llamar una «cultura del jardín»¹⁷, desde una constitución que materializa el interés por aquellos espacios en los que dialogan la naturaleza y el artificio, y así se pasa desde la consideración del jardín como la posibilidad de mantener la naturaleza en el seno del hogar a la que lo convierte en la imagen del triunfo del arte sobre la naturaleza. En el periodo que suele considerarse manierista el espacio de conflicto es ostentadamente exhibido en los jardines artificiales que elevan las *grotte* a condición de divisa y distintivo (Ruiz Pérez, 2013b), como un lugar de arquitectura rústica, pero muy artificiosa, donde la inocencia paradisiaca del pastor representada por sus ovejas «de pacer olvidadas escuchando» deja su lugar a los caprichos de lo grotesco, con la presencia de otro ganado menos sujeto al rebaño.

La vinculación con el de las ruinas del imaginario de las *grotte* inscritas en el renovado jardín manierista¹⁸ puede percibirse¹⁹ en los versos del culto y viajado (por lo mismo, también desengañado) Hurtado de Mendoza. Su desplazamiento ofrece unas primeras muestras²⁰ en la elegía a la muerte de doña Marina de Aragón, a la que promete²¹ la vida de la memoria «en nuestra ánima esculpida» (v. 195), en una deriva imaginística desde sus raíces en la pintura y sobre los pasos garcilasianos que ya lo transforman en un escrito. El sesgo no

¹⁷ Su evolución es historizada por Páez de la Cadena (1998), y se analiza su dimensión cultural en Escobar y Díaz (1993) y Maderuelo (1998). Para su manifestación específica en esta época puede partirse del panorama recogido por Laplana Gil (2000) y atender a usos concretos, como en Copello (2006).

¹⁸ El jardín llamado El Capricho en Madrid es una buena muestra de una convivencia en transición entre los rectilíneos parterres versallescos de orden clásico y las aparentemente naturales evocaciones del jardín inglés en clave romántica, con espacios para las ruinas y las grutas. Promovido por el duque de Osuna a finales del siglo XVIII, puede relacionarse con la trayectoria pictórica de Goya, vinculado a esta casa nobiliaria, hasta desembocar en sus *Caprichos* y su exploración de los valores arquetípicos de lo caprino frente al modelo bucólico de la oveja.

¹⁹ Así lo ha analizado para este volumen Ignacio Díez Fernández.

²⁰ Hablo menos en términos cronológicos que conceptuales, al señalar una modalidad primaria de este fenómeno.

²¹ Encontramos una prefiguración de la necesidad de vencer las «voraces llamas de los días», que se ve ratificada por la inmediata cita de Orfeo y la evocación de su descenso al infierno para recuperar a Eurídice. Es evidente la relación de esta memoria preservadora con el arte.

carece de interés al aparecer en la pluma de quien sostenía en la epístola a Boscán que el sabio estoico no es movido «por las pesadumbres de edificios / adonde la grandeza vence al arte, / y es natura sacada de sus quicios» (vv. 106-108). Esta formulación, en la que el horacianismo tiñe de tono moral la imagen del retiro transformada en la de la renuncia, denota el arraigo en una concepción naturalista que tendrá su reflejo invertido en el cambio de siglo cuando Espinosa, describiendo el palacio sumergido de Betis, sostiene que «a la materia sobrepuja el arte» («Fábula de Genil», v. 92)²². Los apuntes sirven, de un lado, para esbozar la gradación y los meandros de una deriva y, de otro, la relación de posiciones ideológicas y poéticas tal como representan los géneros, con las diferencias entre elegía, epístola y fábula²³. Sus avatares y sus proporciones en la poesía que va del siglo xvi al xvii permitirían un rastreo por los modelos ideológicos que llevan, a través de la comunicación con puntos de urbanidad, a un relato con amplio campo para la descripción y la atención a las edificaciones.

Siendo evidente que el rastreo propuesto es obra de mayor empeño, permítase a título de muestra y de hipótesis hacer girar estas páginas en torno a unos versos de la *Soledad segunda*. Recibido el peregrino en la casa del pescador «con urbano estilo» (v. 216; resaltado mío), es conducido a un huerto que de inmediato se transforma en un jardín y con unos rasgos en todo coincidentes con los elementos señalados antes:

De jardín culto así en fingida gruta salteó al labrador lluvia improvisa de cristales inciertos, a la seña, o a la que torció llave el fontanero:	225
urna de Acuario la imitada peña (...)	
La vista saltearon poco menos del huésped admirado las no líquidas perlas.	230

²² Ruiz Pérez, 2003. La expresión del triunfo del *ars* y su imagen metapoética tienen origen en el pasaje de la descripción del palacio del Sol en las *Metamorfosis* (II,V) de Ovidio, cuando el poeta desarrolla la fábula de Faetón, luego convertido emblema de las aspiraciones de elevación rayanas en la soberbia castigada: «materiam superat opus». No por casualidad, reaparecen al final del auto I de *La Celestina*, cuando en traducción casi literal se afirma: «la obra sobrepuja a la materia» (Ruiz Pérez, 2014: 197).

²³ En perspectiva de desplazamiento desde el primer género al último puede percibirse un incremento de la narratividad, la objetivación y el espacio para lo descriptivo en la modalidad que ocupa la centralidad del sistema genérico; y cabe apuntar en ello otra lectura de la oposición entre los modelos renacentista y barroco.

Los elementos materiales del jardín y la gruta aparecen calificados como culto y fingida, en una construcción en quiasmo que textualiza el mecanismo del artificio que domina la presentación, completada cuatro versos después con la «imitada peña»: en todos los casos se trata de crear una imagen natural por medio de un arte identificable con la arquitectura. La impresión se refuerza con la mención del «fontanero»; el término, resaltado por su posición de rima, hoy podría parecer vulgar y una caída en el prosaísmo, pero en la segunda década del siglo XVII es una creativa acuñación léxica a partir del italiano *fontana*, en un nuevo artificio de fondo y forma, con la alusión a los mecanismos de ingeniería hidráulica que alcanzarían una proverbial dimensión en los versallescos jardines de Luis XIV, elevados, a su vez, a paradigma del jardín francés racionalista, donde la naturaleza queda completamente supeditada al arte topiario, como intervención arquitectónica en lo natural. Las imágenes de dinamismo, casi de violencia, quedan ligadas a las salpicaduras del agua, efectos de la fontanería y punto de fuga del dominio técnico, provocando un efecto que no atañe tanto al cuerpo, preservado por la cortesanía, como a la distancia visual. El lector, que ha llegado a la imagen del jardín de la mano de la mención al huerto, anejo a la casa del pescador, descubre entonces que toda la construcción es una metáfora para pintar hiperbólicamente la aparición de las hijas del anfitrión, con una multiplicación de planos, pues el «real» (las jóvenes) lleva al figurado (los efectos del agua en el marco artificial del jardín), todo ello dentro de la figuración misma del poema (plano textual). La escritura muestra así cómo nuevos elementos reclaman la atención del poeta mientras acompaña a su personaje por espacios que son cada vez menos naturales (desde la rústica cabaña al sofisticado castillo, como ha destacado Beverley, 1980). A ello le corresponde el incremento de una complejidad verbal, verdadera arquitectura de palabras, que no obedece estrictamente a un propósito expresivo, sino que se aleja de este principio, propio de la sentimentalidad petrarquista y su ideal de lenguaje natural, para entrar de lleno en un lenguaje poético marcado por su naturaleza artística o artificiosa.

2. HACIA UNA LECTURA DE LA FORMA MENTIS: POESÍA, ARQUITECTURA Y SALIDA DEL YO

Los textos citados, más aún que las elaboradas y extensas descripciones que tienen un punto culminante en el poema de Rebolledo objeto del trabajo de Adrián J. Sáez en este volumen, nos permiten plantear la hipótesis que se sintetiza en que en la poesía dominante en el siglo XVII la écfrasis pasa de ser un mero recurso retórico a erigirse en una concepción poética. Permítanse unas consideraciones antes de seguir. De entrada, un largo poema dedicado a la descripción de un elemento arquitectónico (Ruiz Pérez, 2015), más allá de mostrarse sínto-

ma de una poética ajena a la vigente en el siglo xvi, no plantea ninguna singularidad respecto a la écfrasis, que es el procedimiento compositivo obligado para tal empresa; sin embargo, la aparición de significativos momentos ecfrásticos, puede resultar reveladora, incluso cuando, como es el caso, no se trata de una descripción *sensu stricto*; antes bien, la omisión de una detallada pintura, depura y carga de significación las alusiones a elementos arquitectónicos, otorgándoles, si cabe, mayor entidad metapoética, pues en su poética implícita lo artificioso o artístico se muestra en su movimiento para alcanzar una posición de centralidad²⁴. Por otra parte, conviene especificar que en este punto la *novitas* de los grandes poemas gongorinos no es tal, si no es en su particularidad de grado, pues elevan a su máximo valor literario y poético un movimiento general del arte a lo que puede considerarse como un giro espacial²⁵, que cobra dimensión específica en la estética barroca; así pues, el acercamiento a los versos del cordobés se plantea más en su condición de testimonios de una nueva edad que como una estilística particular. Finalmente, se impone aclarar que me refiero a la écfrasis en su sentido más amplio de la (re)presentación artística dentro del texto, con la flexión que supone en el mecanismo de la mimesis con la sustitución del paradigma de lo natural y de la autocontemplación.

Para el desarrollo de la (o las) hipótesis parto de una doble premisa, acerca de la naturaleza de la poética y de la arquitectura, para plantear la relación entre ellas en una precisa historicidad. De una parte, parto de la noción de que cada poética determina (o es determinada por ella) el paradigma o modelo de la imitación. Así, en el extenso decurso del clasicismo prima el *dictum* horaciano de *ut pictura poesis*, con una marcada aspiración a la visualidad como principal recurso retórico (poner *ante oculos*), ya sea en el plano estrictamente artístico o ya sea con intencionalidad de didactismo; el asentamiento definitivo de la poesía moderna viene muy unido a la formulación de Verlaine: «de la musique avant toute chose», vinculada a la inclinación al símbolo y un arte que apela menos a la razón que a la emotividad, además de propiciar una liberación de las formas geométricas que tenían constreñido al verso, pero también a la imaginación; en nuestras días es evidente que el fragmento audiovisual en todas sus modalidades funciona como un patrón también para la literatura, que trata de responder con ello a los requerimientos de la posmodernidad, una estética que históricamente surgió, como el propio concepto, en el campo de la arquitectura. Con otros presupuestos y otras intenciones, podemos considerar que la archi-

²⁴ Es en este punto donde se muestra con mayor claridad el seguimiento de la lección gongorina y su tratamiento de la realidad en torno al sujeto (Ruiz Pérez, 2013a).

²⁵ El concepto se aplica en la distinción del paradigma de la postmodernidad, elevado a categoría en el volumen coordinado por Warf y Arias (2009), y es revisado por Quesada (2016). Su aplicación a los estudios literarios es tratada por Cabo Aseguinolaza (2004), con resultados compilados por Matías (2014).

itectura, como en el ocaso de la modernidad, también ganó en protagonismo y valor de referencia en el período de consolidación situado en el siglo XVII, como una manifestación de crisis al ocupar el lugar de modelo antes reservado a otras artes visuales (Rubio Áquez y Sáez, 2017). En esta perspectiva, la irrupción de referencias, metáforas y estructuras arquitectónicas en el espacio del poema, sobre todo cuando se multiplican en los momentos, registros y modalidades más variados o cuando se erige en elemento de centralidad, hay que relacionarla con un cambio de poética.

De otra parte, aunque en estrecha relación con ello, hay que considerar la particular condición de la arquitectura, pues, sin dejar de ser un arte, es un elemento funcional y uno de los indicadores más claros de los cambios en los marcos políticos, económicos y socioculturales, lo que atañe tanto a sus formas como a la propia naturaleza de los edificios, su disposición y su uso. No es momento de entrar en todas las implicaciones de lo que queda en evidencia con la simple visión de las diferencias entre una catedral, un castillo, un palacio, una quinta de recreo o una casa de vecinos. Más bien, una vez considerado los cambios que en este campo trae el paso del tiempo de los Austrias mayores al de los menores, lo interesante es lo que distingue dentro del campo del arte a la arquitectura del resto de las disciplinas vinculadas a lo visual y material. Por su dimensión funcional, que permite hablar de arquitectura aun cuando el resultado carezca de valor estético, la disciplina de la construcción de edificios revela su condición híbrida de arte e ingeniería²⁶. Por ello, se trata de un arte que no puede someterse a la regulación clásica, entendiendo por tal la que parte de Aristóteles, su concepto de mimesis y la lectura que de este principio hicieron los preceptistas del siglo XVI. Aunque en la disciplina arquitectónica se mantiene un principio de *poiesis*, por cuanto supone la construcción de un espacio no natural, que reformula las funciones desempeñadas en un período primitivo por los árboles o las cuevas, no encaja en la lectura reduccionista de la imitación de la naturaleza como requerimiento del arte. Como en la poesía, este patrón regía la pintura y la escultura (hasta su definitivo ingreso en la modernidad), además de otras artes menores, pero era incompatible con los fines y los métodos de la arquitectura. Al no ser mimética ni representativa, no había estado en el horizonte de los modelos considerados por la poesía hasta finales del siglo XVI. Por tanto, su infiltración en el espacio de la poesía resulta indicativa de un giro en la poética.

A diferencia del sintagma extraído de la epístola horaciana, no había argumento de autoridad, ni siquiera una referencia reconocida que vinculara la arquitectura y el arte poético. No es extraño, pues, que no apareciera su consi-

²⁶ En tal condición, se amplifica el valor de su dimensión técnica, más aún que en disciplinas como la pintura o la escultura.

deración en ninguno de los tratados y preceptivas, ni siquiera en la exhaustiva obra de Luzán (1737 y 1789). Si en este caso, la ausencia podía venir justificada por centrarse en las «reglas de la poesía en general y de sus principales especies» (Luzán, 1977), el argumento no era aplicable al tratado de estética general de Arteaga, sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), que acogía entre sus páginas un capítulo dedicado al «Ideal en la pintura y en la escultura» (1972: 68-86), sin mencionar en ningún caso la arquitectura. En ambas obras, como representativas del canto del cisne de la ortodoxia clasicista y el esbozo de su inflexión, respectivamente, el eje sigue siendo la imitación, y en este horizonte no tiene cabida la arquitectura, por lo que malamente podía proponerse como elemento de emulación para la poesía. Aunque no exenta de matizaciones en su tratamiento, la música cuenta con un capítulo en la obra de Arteaga²⁷, pero bajo los auspicios del criterio mimético tampoco puede ser tomada como referente artístico para la poesía. Y no deja de resultar llamativo que en los dos episodios de crisis de la poética clasicista, el del sacudimiento en el seno del Barroco y el de la ruptura final en el siglo XIX, sean dos artes ajenas a la imitación, la arquitectura y la música, las que (de manera más clara en el segundo caso) incidieron en la definición de la poesía en sus cambios respecto a los modelos precedentes.

A partir de estas consideraciones, se imponen, a mi juicio, dos líneas de interpretación acerca de las razones que pudieron mover la inflexión hacia la arquitectura manifestada por la poesía hispánica a partir del cambio de siglo, partiendo de los indicios representados por las alusiones al arte constructiva en los versos para atender a sus implicaciones poetológicas.

En una primera línea, creo que hay que relacionar esta deriva con el alejamiento que (cuando el petrarquismo *stricto sensu* comienza a dar síntomas de agotamiento) se produce respecto a los laberintos interiores y las galerías del alma exploradas por la introspección. Mientras Teresa de Jesús había metaforizado el análisis de su intimidad anímica mediante la arquitectura de las moradas del castillo interior, unas décadas después esos elementos adquieren autonomía o reorientan su condición tropológica hacia otros ámbitos de representación, con un nuevo sentido del discurso alegórico. En perspectiva diacrónica y apuntando un criterio periodológico definido por la posición del yo y la línea de su mirada, el ejemplo teresiano remite a un estadio que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI y desde el que se puede considerar el encadenamiento de variaciones. Dejando atrás el sistema de analogías y la abstracción que Berceo explica en el prólogo de sus *Milagros*, la poesía medieval llega a las cortes caballerescas quinientistas marcada por lo que podemos denominar como una atopia ligada al silogismo solipsista característico de la poesía amorosa cancioneril, apenas rota en los decires por las construcciones alegóricas representadas por

²⁷ «Ideal en la música y en la pantomima» (1972: 87-99).

el *Laberinto de Fortuna*. El petrarquismo que se para a contemplar su estado y avanza en la interiorización de la mirada en busca de lo escrito en el alma por la amada, mantiene este elemento de abstracción procedente de la raíz común en la poesía trovadoresca, con materializaciones tan escasas como las de las simbólicas connotaciones del encuentro con la amada, situadas en una fecha y un lugar tan significativos (puente, iglesia...), que su materialización descriptiva se hace innecesaria. Al darle un desarrollo analítico, como en la literatura espiritual, es cuando se descompone esta imagen en partes, pero manteniéndose en el plano simbólico, sin encarnarse en la materialidad sensorial ligada a la descripción en su sentido estricto. La otra tipología de escenario que se va superponiendo a la sentimentalidad de base petrarquista, más desarrollada en su vertiente profana, arraiga en la valoración de lo natural, con el *locus amoenus* como paradigma. Su tópic (Curtius, 1955: 263-289) resulta conocida; su abundancia parecería apuntar al valor de la *varietas*, mientras que la infaltable compañía de calificativos sugeriría un interés por el detalle; sin embargo, la repetición de elementos neutraliza su valor referencial, y el carácter de epítetos de los habituales adjetivos apunta a una abstracción propia de la idealización del arquetipo, revelando que, con un sentido más sintético que analítico y primando lo natural sobre lo artificial, seguimos en el campo de la abstracción. El idealismo neoplatónico resulta en este aspecto una continuidad de la lógica medieval, y las poéticas vinculadas han introducido matices (ligados a la inclinación a lo sentimental) sin suponer una fractura radical.

Contra este fondo emergen las apariciones de lo construido en el desarrollo narrativo, que es otro componente fundamental de la poesía en su giro estético. Lo que la prosa de ficción caballerescas y bizantina había ido asumiendo como elementos de caracterización (palacios, castillos, templos...) y se había reforzado en la epopeya culta de la segunda mitad del siglo XVI aflora también en el relato en verso con raíces en la lírica, con la fábula mitológica como bandera genérica²⁸. Como brillantes construcciones o como ruinas, es perfectamente constatable el incremento de referencias arquitectónicas en el paso de la poesía al siglo XVII, como uno de los signos del cambio poético que se estaba gestando en las distintas líneas de avances de la poética cultista (López Bueno, 2000). Sin embargo, estas líneas se fueron reduciendo en torno al tronco moral, sin duda por el peso ideológico de la doble faz de la contrarreforma y la política imperial; así, al margen de lo característico u ornamental de los espacios para la *descriptio* en la

²⁸ Algo más reticente, hasta lo que podemos considerar el período bajobarroco, se muestra la poesía a la irrupción de los espacios urbanos o no caballerescos que se estaban instalando en el relato menos idealizado, del *Lazarillo* al *Quijote* y se mantienen en la nueva forma de idealización (más o menos negativa) que representan las formas convencionales en torno a la materia picaresca y amorosa, tal como se reflejan en los espacios dramáticos de la comedia del corral.

fábula o en modalidades subgenéricas específicas, el peso de lo arquitectónico se asimiló hacia una recuperación del alegorismo en su sentido más simple. La polisemia del soneto quevediano «Miré los muros de la patria mía», en la que, con procedimientos tropológicos más o menos intensos, se han destacado lecturas políticas, morales o fisiológicas, es una muestra paradigmática de una mirada entre restauradora y retardataria por su organicismo (Rodríguez, 1974), ya se ponga el énfasis en la continuidad de la abstracción silogística, ya se lo vincule con la proyección de la intimidad animista. Junto a ello, intentos más radicales, ligados a la dimensión poetológica del referente arquitectónico, quedaron larvados, y el escándalo ligado a su presencia en los poemas mayores de Góngora demuestra la resistencia a un cambio del que bien se intuía su radicalidad.

La novedad gongorina ha recibido muchos (quizá excesivos) intentos de explicación en clave estilística o de un sentido más limitado del lenguaje poético, sin percibir lo que en esos versos había de una nueva visión del mundo y, en lo que nos toca, la relación de esta con el «giro arquitectónico» en la concepción de la poesía²⁹. Si volvemos a la polisemia del soneto quevediano, vemos que bajo la común capa de moralidad (ya sea metafísica, ya sea política) se contraponen dos miradas: la que se mantiene en el yo del sujeto lírico más o menos interiorizado (con la metáfora de muralla y casa como cuerpo) y la que (apoyándose en la metonimia de los elementos de arquitectura como representaciones de la patria) se dirige hacia el exterior. Si prescindimos de la intención moral que en Quevedo subyace a ambas perspectivas, en esta contraposición radical hallamos uno de los rasgos del cambio histórico en la poesía desde su base petrarquista, desplazándose de la introspección a la extrospección; con ella solicita carta de ciudadanía en el verso la presencia del mundo real inmediato, una materialidad que tiene en la edificación por la mano del hombre un representante emblemático.

Incluso en los versos del organicista Quevedo aflora, si no la objetividad, la presencia del mundo externo al sujeto en un nivel distinto al de la naturaleza y su correlato de una integración ingenua (Schiller, 2019). No me refiero a «objetividad» en el sentido estricto ligado al pensamiento científico emergente en aquellos momentos y al que la poesía más atenta no estaba ajena; apunto, frente a «subjetividad», a un sentido más amplio: el de la salida del yo para tender la mirada poética en el mundo en torno. Y en la España de las primeras décadas del siglo XVII cuando el poeta y el hombre de letras levantan la cabeza y miran a su alrededor lo que encuentran no es el campo, sino la ciudad. Su reflejo en la escritura adquiere distintos registros en sus manifestaciones, pero no puede pasar desapercibido. No faltan elementos de persistencia de una arquitectura alegórica como la perceptible en la *República literaria* y *El Criticón* (Lawrance, 2021: 333)

²⁹ No solo en lo relativo a la más estudiada organización estructural del poema como composición arquitectónica.

o en *La torre de Babilonia* de Enríquez Gómez (como analiza Felice Gambin en estas páginas), ligados al mantenimiento del organicismo en la concepción del mundo y del hombre y su articulación en un campo literario que aún no se llamaba así. Los géneros del «arte nuevo» (Ruiz Pérez, 2010), por su parte, especializarán en cierta medida su mirada, con el creciente protagonismo de la casa protoburguesa y las calles de la ciudad en una narrativa picaresco-cortesana, como en los tejados levantados en el *Cojuelo* para dejar a la vista el interior doméstico; la casa más o menos palaciega de la dama en torno a la que giran las pretensiones de los galanes teatralizadas en un corral que es, en sí mismo, la materialización del nuevo orden urbano; o el palacio que, tal como aparece en las *Soledades* (y en textos como los apuntados más adelante), se muestra como signatura del orden señorial, cuya crisis se apunta en la versión barroca de la poesía de las ruinas³⁰. Como un ápice en el que convergen y se integran las líneas particulares de todas estas modalidades genéricas, la apoteosis histórica de la arquitectura efímera ligada a la fiesta y proyectada en su relación se convierte en el símbolo perfecto (metáfora y sinécdoque) del hermanamiento de poesía y arquitectura en la estética barroca o, al menos, en una de sus vertientes fuertes.

Lo mismo que en las estructuras alegóricas, la aparición de elementos arquitectónicos en el mundo referencial del poema oscila entre la caracterización de un escenario en que se mueven los personajes o ante el que se sitúan y su participación en un sentido de la penetrabilidad, pues, a diferencias de la pintura³¹ y la escultura, el edificio se desdobra en fachada e interior; la puerta que forma parte de la primera actúa como elemento de paso al segundo, donde se producen otro tipo de aventuras como fabuló don Quijote. Ello supone una interrelación con el espacio, con el entorno, muy diferente a la que sostenía la presencia del pastor en el mundo natural y más propia de un mundo más complejo, donde lo artificial asumía el protagonismo. Este segmento de significación tiene particular desarrollo en la narrativa, así en prosa como en verso, mientras que, además de ser más generalizado, gana más terreno en la poesía la presencia de construcciones delimitando desde fuera el escenario de las acciones y los afectos. En este terreno adquiere gran relevancia la arquitectura de la celebración, que traslada al texto el uso extendido de la erección en el espacio urbano de elementos simbólicos liga-

³⁰ Con su valor representativo, buena parte de lo señalado se muestra en el *Quijote* a la luz del análisis de Clea Gerber en este volumen, que hace aflorar una retórica de la derrota que ya no puede ser refrenada por el incumplido proyecto de «hacerse pastores», esto es, de un fingimiento contrapuesto a un «ser pastor» como afirmación de lo natural. Cabría relacionar la luxación ideológica patente en la contraposición con la condición «monstruosa» del pastor Polifemo en el poema gongorino.

³¹ Velázquez con *Las Meninas* y Murillo en el autorretrato en que su mano reposa sobre el marco y lo sobrepasa pueden representar una excepción en la pintura, en marcada conexión con la episteme de su tiempo (Foucault, 2005).

dos a una arquitectura de la celebración, con una ambivalencia netamente barroca, combinando la apoteosis de lo efímero y el deseo de perennidad. El carácter que la arquitectura efímera (Bonet Correa, 1993; Sanfeliu Arboix, 1997; Vicens Hualde, 1986) adquiere como elemento central de la fiesta barroca es doble, pues actúa a la vez como decorado ornamental y figuración de lo ideológico y como delimitación de un escenario apartado de la vida cotidiana. Sus elementos son genuinos representantes de un sentido hipertrofiado de la teatralidad propio de la cultura barroca, como «sociedad del espectáculo», y permean los versos del período como parte de la citada «architectural imagination» (Lawrence, 2021: 333). Esta, y así lo han estudiado Emilio Blanco y Cipriano López Lorenzo para este volumen, puede materializarse en monumentos netamente celebrativos, como el obelisco, o de carácter funeral, como el túmulo, que el poema puede acoger, convertir en objeto de su descripción o incluso elevarlo al espacio privilegiado del título; hacia el final del siglo, una significativa obra concita todas estas posibilidades en honra de un poeta y su emblemática personificación de la mentalidad teatral del momento: el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (1684) es un extenso panegírico en verso, con 422 octavas repartidas en tres cantos (esto es, con una estructura y una extensión muy similares a las de la comedia), ordenado en desarrollo de la imagen de la arquitectura efímera (Ruiz Pérez, 2024) levantada para conjurar «las voraces llamas de los días»; en su desarrollo la expresión del dolor del sujeto propio de la sentimentalidad elegíaca, por la vía de lo descriptivo, deja paso a la celebración del objeto, al tiempo que al asumir los principios constructivos de lo arquitectónico confiere al poema un carácter más ligado a los grandes poemas del barroco que a la fluidez de la elegía y la canción petrarquista y el pautado desarrollo de la oda horaciana o pindárica. En relación con lo que puede considerarse una «poética tumular», el poema motivado por una defunción se mueve, en neta paradoja barroca, entre el empeño por eternizar al sujeto celebrado y una dolorosa conciencia de la fugacidad, ante la que el poema trata de erigir una frágil defensa.

Con menos tensión, por el desplazamiento de la mortalidad del centro del argumento, la polaridad se manifiesta en los relevantes pasajes de descripción arquitectónica en las grandes fábulas del xvii, como el citado palacio subacuático de Genil en la composición de Espinosa, el palacio del Sol en el *Faetón* de Villamediana, la corte de Plutón en el *Orfeo* de Jáuregui, los espacios abiertos por la «Piramidal, funesta de la tierra / nacida sombra [que] al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva» (vv. 1-3) del *Primero sueño* de sor Juana u, ocupando ya el conjunto de la composición, el carmen de Soto de Rojas en su *Paraíso cerrado* o el palacio de Hrselhom en la segunda de las *Selvas dánicas* de Rebolledo. Desplazados de la consideración de ecos más o menos difuminados de la poética gongorina y contemplados en su condición de una voz coral, tan significativas obras articulan las modalidades de la presencia y el peso de la arquitectura en la

poética barroca, en todos los casos con un marcado alejamiento de la subjetividad sentimental, ya sea por hacer del sujeto enamorado una tercera persona, ya sea por trascender la experiencia individual a una dimensión moral, política o epistemológica. Cuando el poeta barroco se para a considerar un estado, no bucea en su interior, sino que coloca un personaje (que también puede hablar en primera persona) en un escenario real o soñado y siempre fuertemente arquitectónico y regido por los principios de este arte. Para penetrar en el interior de estos edificios, físicos, emblemáticos o metafísicos son necesarias la salida del yo y la concepción de otro sujeto poemático; o, lo que es lo mismo, la construcción de otra poética.

3. EL SUJETO ANTE EL ARTIFICIO

La segunda línea de hipótesis interpretativa se presenta como el envés estético de la faz ideológica, si es que ambas dimensiones pueden separarse en lo que es una auténtica ideología estética, y tiene en la culminación de la trayectoria poética de Garcilaso el vértice compartido con la otra línea. Estudiada en sus distintas perspectivas, la égloga III de Garcilaso culmina el distanciamiento estético (Güntert, 1992) iniciado en la proyección en el personaje dual de la I: lo que en esta era un juego de espejos regido aún por la lógica del petrarquismo, es desplazado por la éfrasis de lo que tiene su síntesis en «el artificio de las altas ruedas» (III, v. 145), que, junto a la mirada hacia el exterior, corporeiza tropológicamente el paisaje urbano de Toledo (hecho de edificios) y la invención mecánica del ingenio construido para hacer del cauce del río bebida de los ciudadanos, como las ninfas convertirán sus algas y pepitas en hilos para sus tapices. La naturalidad expresiva queda atrás y se abre la puerta al despliegue de lo artificial, al arte que se vuelve sobre sí mismo para explorar un nuevo tipo de relaciones del hombre con la naturaleza, desde la inserción ingenua a la transformación, el dominio y la explotación. Cuando Góngora retoma esta lección siete décadas después, el tapiz de las ninfas ya resulta insuficiente, y en la poética del artificio se abre paso la consideración de la arquitectura como nuevo paradigma artístico.

A todas luces sin entrar en la perspectiva que ahora planteo, unas palabras de Alberto Lista en la *Gaceta de Bayona* en 1828 (nº 26, de 19 de diciembre), en un artículo sobre «el lenguaje poético» sirven de sintética expresión de la idea que trato de desarrollar: «Al fin, Góngora apareció, y este genio ardiente empleó para la ruina la fuerza invencible que se le había dado para la edificación»³². La formulación reelabora el dictamen de Cascales en la dicotomía de «príncipe de la luz» y «príncipe de las tinieblas», pero el crítico decimonónico, heredero de

³² Puede consultarse en línea en <https://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?filtro=PRE0128.1828.LISTA>.

una parte sustancial de la nueva poesía, se desplaza al campo metafórico de la arquitectura, intuye que Góngora genera materiales de derribo, pero no avanza para atender a la nueva construcción que levanta con ella. Como se le acusó en la polémica, en los poemas mayores del cordobés se da un nuevo episodio de Babel, pero sus detractores olvidaron que en el mito bíblico (central en la obra estudiada por Gambin) el eje lo representa la construcción de una torre en el intento de alcanzar o asaltar el cielo con la fuerza del artificio. La torre se levanta paso a paso y piso a piso, los titanes lo intentaron como fuerza de asalto, como los cíclopes, pero uno de ellos, más cercano al arrebatado del hijo de Apolo y, sobre todo, al artificio de hijo de Dédalo, lo intentó (y lo logró) de una manera aún más artificiosa, más artística: el Polifemo gongorino muestra una de sus facetas emblemáticas en los versos que unen lo celeste, lo telúrico y la escritura: «y en los cielos de esta roca puedo / escribir mis desdichas con el dedo» (vv. 415-416), dice el cíclope enamorado. En su canto suenan los ecos de la versión garcilasiana en el Salicio de la égloga I, se mueve por una pena de amor (aunque también puede leerse por el deseo de alcanzar la belleza inasible) y permanece asentado en un mundo natural, apenas roto por el arco recuperado del naufragio de la nave genovesa. La roca es la materia de su cueva, pero esta, como espacio habitado y modificado por el hombre, es el germen de una arquitectura civilizatoria, que en Polifemo se manifiesta en su actividad pastoril frente a la cinegética de Acis (y del dedicatario de la fábula). Del mismo modo, su canto da cabida a la escritura, pero lo que era un tópico de la égloga ya no es la simple inscripción en el árbol, sino el poema que se fija en lo más alto.

En paralelo a la escritura aparecen las referencias a lo que en la Sicilia pastoril y ciclópea serían los elementos «arquitectónicos». Desconocemos el domicilio del protagonista de la bucólica renacentista, porque la égloga se clausura cuando el pastor decide volver a su refugio. Por el contrario, y con el conocido efecto de identificación entre ambos, la vivienda del monstruo ocupa un espacio relevante en la fábula gongorina (Dolan, 1990). Partiendo de los restos del mundo y la poética pastoril, la cueva de Polifemo, con su asimilación al propio habitante a través de los rasgos compartidos, es el espacio compartido entre la naturaleza y el hombre (o el cíclope), un primer elemento de la domesticación (*domus*) de lo natural, también los animales reducidos a ganado, para acercarlo a lo humano. La redefinición del espacio de la soledad, que se personaliza en la figura desmesurada y trágica de Polifemo, se completa en la secuencia del otro poema mayor, cuyas partes y modalidades subgenéricas se definen con el paso del peregrino por diferentes estados civilizatorios definidos en gran parte por la arquitectura característica, de la rústica cabaña de los pastores al castillo desde donde los nobles organizan la partida cetrera, pasando por la arquitectura efímera que sirve de marco a las bodas (y su conclusión con fuegos de artificio) y la casa del pescador, marcos sucesivos de pasajes eglógicos, epitalámicos, elegíacos o épicos, mientras

se esboza un auténtico recorrido de la humanidad hacia la civilización (Beverley, 1980), hacia la *civitas* arquitectónicamente compuesta.

Cabe resaltar, recuperando el paralelismo en la materia de los dos grandes poemas gongorinos (Ruiz Pérez, 1996b: 211-244), el episodio al comienzo de la *Soledad segunda* en el que el peregrino despierta y desde el tronco de árbol en que ha pasado la noche extiende la mirada por el paisaje que será escenario de sus pasos en su tercer día de camino. En esa situación y en el marco en que un elemento natural se convierte en cobijo, es decir, es humanizado, el peregrino reinterpreta y acerca a una dimensión más humana la imagen del cíclope en su cueva. Con esta actitud (Ruiz Pérez, 2015), en que la mirada acentúa la distancia del mundo objetivo, separándolo del sujeto, el peregrino encuentra un elemento de gran sencillez, incluso de rusticidad (y no solo por estar destinado a animales), pero que en la nueva mirada instaurada en la escisión entre objeto y sujeto produce perplejidad, y esta solo puede ser resuelta al analizarse (descomponerse) en términos arquitectónicos, de la esencia de la disciplina. Ante el palomar (Huerdo, 2021) aparece el habitual recurso a la metáfora para buscar el modo de inscribir lo singular en un orden por muy dinámico que sea, pero en este caso un producto híbrido, que aúna en un modo específico lo humano y lo animal³³, requiere otra forma de mirada a partir del desconcierto, de la estupefacción: «extraño todo / el designio la fábrica y el modo» (II, vv. 273-274). El breve apunte sobre la escritura que descubrimos en el *Polifemo* se carga aquí de complejidad analítica, con la superposición de planos habitual en la poética gongorina. La secuencia de elementos en que se descompone la construcción del palomar deja entrever, en primer lugar, la tripartición consagrada en el *ars rhetorica*; sobre ella se dispone el esquema igualmente tripartito establecido para la poética a partir de la superación del papel dominante de la inspiración en la versión neoplatónica; finalmente, todo ello se completa para el lector avisado con una referencia directa a las tres fases establecidas por los tratados de arquitectura (Cámara Muñoz, 1990: 50-83). El paradigma complejo podría esquematizarse así:

<i>Soledades</i>	designio	fábrica	modo
retórica	<i>inventio</i>	<i>dispositio</i>	<i>elocutio</i>
poética	<i>ingenium</i>	<i>ars</i>	<i>studium (officium)</i> ³⁴
arquitectura	idea	traza	edificio

³³ Unos versos antes el personaje ha convertido un elemento natural en su casa sin alterar esencialmente su forma y su materia; ahora interviene sobre ambas para construir un habitáculo para unos animales tan realistas como simbólicos, metonimia de la fuerza unitiva de Venus.

³⁴ El paso de uno a otro de estos elementos o valores es el que lleva de la poética cultista al asentamiento de la profesionalización.

De manera específica en el esquema se aprecia la productividad de ensayar un análisis particularizado de la poética gongorina en virtud del desplazamiento, en el eje horizontal de la tabla, hacia el elemento de la derecha, en una lectura del nuevo lenguaje poético en términos más profundos que el de los mecanismos de la estilística. Ahora, en cambio, nos interesa una lectura en el eje vertical, con la hipótesis conclusiva de que el proceso de exaltación de lo artístico en la poética cultista puede formularse como el desplazamiento desde el paradigma retórico al establecido por el patrón arquitectónico, el arte en el que mejor se codifica el proceso que lleva desde la idea a una realización material contundente y admirable, con una concesión a la *labor* que intentaba soslayarse en el debate sobre la dignidad de la pintura en la que se empeñaron tantos poetas (Sánchez Jiménez y Sáez, 2018). También en el plano conceptual y teórico la poesía mira a la arquitectura para buscar la codificación técnica de su apuesta por el artificio.

El programa estético del artificio, como faceta de la poética cultista que está desplazando el modelo basado en el naturalismo, encuentra un valioso modelo de referencia en la forma compleja del *ars* que tiene en la arquitectura su manifestación más plena, en el momento histórico que en la escena teatral la codificación de los decorados en la línea Vitrubio-Serlio para ceñirse al esquema de los estilos en la *rota virgiliana* y, en el trasfondo, en la poética aristotélica, dejaba paso a la espectacularidad y libertad de los diseños para la representación palaciega, tan complejos como eficaces. En la poética el giro está en relación con el abandono de la queja elegíaca como núcleo de una poética renacentista de la sentimentalidad subjetiva, que intenta dejarse atrás dirigiendo la mirada hacia el objeto exterior y, dentro de su radio, hacia el más artificioso. Incluso cuando la melancolía, ahora con su formulación de época, mantiene su presencia en el poema se dibuja en términos de la desolación de lo que antes fuera construido, es decir en una poética de las ruinas perfectamente sintetizada en el arranque de la canción de Rodrigo Caro: la naturaleza no es vivificadora, sino mortal, y se manifiesta en «campos de soledad» y «mustio collado», con el arrasamiento de «Itálica famosa»: en la dialéctica entre *natura* y *ars* el equilibrio se ha alterado y ya no se sueña con recuperar lo natural (menosprecio de corte y alabanza de aldea), sino más bien mantener vivo el arte y sus construcciones ante el poder destructor de la naturaleza, «las voraces llamas de los días». En la fractura provocada por esta inflexión surge y se instala la «conscious aesthetic» señalada por Lawrence (2021: 323). Cuando, en una mente lúcida como la gongorina, la estética consciente se instala a partir de una consciencia estética (Dolan, 1990; Sinicropi, 2023), en el horizonte la pintura cede su lugar a la arquitectura como referente en el paradigma de un arte ya plenamente artificial.

4. HACIA UNA LECTURA

En la relación de los fenómenos poéticos, en particular los definitorios de la «nueva poesía», con el cambio de paradigma epistémico que acompaña la «nueva ciencia» puede reconocerse, sin duda, un componente de *Zeitgeist*. Por muy «nacionalizado» que se presente este espíritu de época, no puede convertir la etiqueta de «Barroco» ni en una esencia de lo español (un *Volksgeist*, en la noción de raíz herderiana, frente al hegelianismo de la anterior) ni en una gran categoría apriorística impuesta sobre la realidad textual. Sin perder de vista la doble dimensión del marco epocal y la particularidad que este adquiere en el marco de una cultura nacional con sus propios elementos distintivos, la atención a las relaciones de la poesía con la arquitectura nos permite entrever la germinación de una visión del mundo *sub specie artis* y la alteración del repositorio de imágenes para dotar al giro sustancial de una plasmación emblemática. El proceso puede seguirse también a través de los fenómenos con que se manifiesta en la narrativa tanto en el señalado desplazamiento hacia lo urbano y la presencia de espacios contruidos a la estructura arquitectónica, como la señalada por Armas (2022) para Cervantes; ya ha sido señalada en su obra la presencia de elementos de teatralización desplegados en particular en el *Persiles*, pero es en el propio género teatral donde el «giro arquitectónico» se materializa de una manera más integral: por su propia constitución a partir de una estructura arquitectónica como la del corral; por la dimensión de espacialidad visibilizada en unos escenarios simbólicos articulados, como adentro y afuera, en torno a la realidad y el significado de la casa y la calle; y, conforme avanza el siglo y el teatro se desplaza al palacio, por la ingeniería constructiva de los efectos de espectáculo, bajo cuyo efecto de fascinación se intuye un artificio con mucho de arquitectura.

Cuando los cambios observables en la poesía tienen una correspondencia en los demás géneros literarios, puede considerarse ratificada la hipótesis de una lectura histórica del hecho poético, para analizar sus manifestaciones específicas. En estas páginas no tiene cabida el estudio sistemático que requiere la cuestión; se han limitado a esbozar unas hipótesis y comenzar a dinamizarlas a partir de unas calas, con la expectativa de que pueda servir de estímulo (por sintonía o por reacción) para avanzar hacia ese estudio. Con el mismo fin se ensaya para concluir una breve síntesis de la formulación. En ella se postula para las novedosas y apreciables relaciones de la poesía del siglo xvii con la arquitectura la convergencia de una doble línea de desarrollo, apoyada en el quicio que podemos establecer entre los versos citados en que Polifemo canta que escribe sus penas en el cielo. De un lado, y conectando con el carácter pastoril subyacente en la fábula gongorina, se observa en la lírica de la segunda mitad del siglo xvi una tendencia a desbordar la naturalidad expresiva del petrarquismo en su sentido específico, para orientarse hacia un canto que mantiene en la bucólica un argumento amo-

roso y una tonalidad sentimental, mientras en la vía horaciana el tono se serena para servir a la deriva moral de la temática. Avanzando sobre este desplazamiento la poética cultista culmina la superación del petrarquismo por una vía que explota el sentido de la escritura como práctica específica y de transformación de la raíz de lo lírico. Lo escrito no es una continuidad del sujeto como forma de efusión sentimental, sino un producto material que se independiza de su proceso de construcción y del sujeto, en una forma de objetivación correspondiente a la señalada desviación de la mirada hacia el exterior. Al no sostenerse sobre el valor de los sentimientos a través de la transparencia del alma, el valor del poema debe apoyarse en la validez de sus procedimientos constructivos, incluso poniéndolos al descubierto. En este punto del desplazamiento iniciado décadas atrás, la poesía del siglo XVII encuentra un modelo y un apoyo en el desarrollo y la teorización de la arquitectura.

El doble movimiento que acoge la «poética arquitectónica» es el de la exteriorización, que saca al sujeto lírico de la intimidad de sus sentimientos y al poeta del ejercicio de lectura de lo escrito en su alma, y, en estrecha relación, el del artificio, como consciencia de que al efecto del poema se llega por medio de su elaboración y que esta como tal es uno de los componentes esenciales de su materia, es decir, de su substancia y de su forma (Sinicropi, 2023: 41-55). El desplazamiento de una noción de la poesía como canto a la que la establece a partir de la escritura condensa las dos vertientes, al asentar y potenciar la extrospección y la elaboración artística. Garcilaso ya percibió la existencia de «otros montes y otros ríos» más allá de los conocidos en la tradición bucólica y los plasmó con acierto al desarrollar en la égloga III la imagen del *textus*-tejido (Egido, 2003); sobre sus pasos, Góngora avanzará hasta la elaboración de una auténtica «arquitextura» que coloca la escritura como forma material de la textualización del mundo (Sinicropi, 2023: 159-184; Ruiz Pérez, 1996) mientras construye el resultado mediante una superposición de planos que desbordan la bidimensionalidad de la pintura y requieren el modelo conceptual de la arquitectura. Esta disciplina también le ofrece una imagen de la poesía hacia la que avanzará su realización moderna al definirse como la empresa de levantar un espacio de palabras para habitar el mundo. En este camino, si la poesía seiscentista no completa su liberación del sentido de lo mimético, tal como había realizado plenamente la arquitectura, da unos pasos decisivos para orientar lo que aún sigue siendo un sentido de mimesis (como fabricación de algo ajeno a la verdad tratada por la historia) hacia lo artístico, lo artificioso, acercándose a la arquitectura en su inclinación a liberarse de las ataduras de lo mimético. Por eso, el doble sujeto de las *Soledades*, el peregrino que mira y el poeta que escribe, puede situarse frente al mundo real y reconstruirlo o deconstruirlo por medio de la palabra poética que surge de la renovación de ambas, mirada y escritura.