

“De una encina embebido en lo cóncavo”.

Las *Soledades* y la iconografía eremítica

HUMBERTO HUERGO CARDOSO

Carleton College

Título: “De una encina embebido en lo cóncavo”. Las *Soledades* y la iconografía eremítica.

Resumen: Tanto Díaz de Ribas como Fernández de Córdoba opinaban que el título de las *Soledades* se refería al yermo de los Padres del desierto: “Los desiertos de Egipto, donde vivían aquellos monjes antiguos, se decían ‘soledades’ por ‘yermo’, que es lo mismo”. ¿Es así? Alternando la filología y la historia del arte con la estética, este trabajo intenta demostrar: 1) Que el paisaje de las *Soledades* no se inspira en cualquier “lienzo de Flandes”, sino específicamente en los paisajes con ermitaños al estilo de las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco o de la *Solitud, sive vitae patrum eremicularum* (Soledad o la vida de los padres eremitaños) de Johan y Raphael Sadeler y Adriaen Collaert; 2) Que lo propio del paisaje con ermitaños flamenco no es el *beatus ille* horaciano, sino el “mudo horror divino” de las soledades del yermo, horror divino asociado desde siempre con la estética de lo sublime; 3) El último epígrafe intenta ir un poco más lejos y desentrañar la sublimidad de las *Soledades* más allá de la deuda con respecto al paisaje flamenco con ermitaños. Mi tesis es que lo sublime no debe entenderse como una simple elevación retórica, sino como una anti-retórica destinada a provocar, como dice pseudo-Longino, “el completo colapso del discurso”.

Palabras clave: Bosco, Sadeler, Pintura flamenco, Ermitaño, Padres del desierto, Horror sagrado, Sublime, Negatividad.

Fecha de recepción: 12/7/2019.

Fecha de aceptación: 19/9/2019.

Title: “De una encina embebido en lo cóncavo”. The *Soledades* and the Hermitic Iconography.

Abstract: Both Díaz de Ribas and Fernández de Córdoba believed the title of *Soledades* referred to the wilderness of the Fathers of the Desert: “The deserts of Egypt, where those ancient monks lived, were called ‘solitudes’ because of the ‘wilderness’, which means the same”. Is this true? Alternating between philology, art history, and aesthetics this paper attempts to show: 1) That the landscape of the *Soledades* does not draw its main inspiration from any type of “Flemish painting”, but specifically from that of the landscapes with hermits in the style of Bosch’s *Temptations of Saint Anthony the Abbot* and the *Solitud, sive vitae patrum eremicularum* (*Solitude or the Lives of the Fathers of the Desert*) by Johan and Raphael Sadeler and Adriaen Collaert; 2) That the main characteristic of the landscape with hermits is not Horace’s *beatus ille*, but rather the divine horror of the sacred forests associated since the beginning with the Longinian sublime; 3) Taking a step further, in the last section I try to explain the sublimity of the *Soledades* beyond its debt to Flemish painting. My thesis is that the sublime should not be understood as a simple rhetoric of “elevation”, but rather as an anti-rhetoric designed to provoke, as Pseudo-Longinus says, “the total breakdown of discourse”.

Key words: Bosch, Sadeler, Flemish Painting, Hermit, Fathers of the Desert, Sacred Horror, Sublime, Negativity.

Date of Receipt: 12/7/2019.

Date of Approval: 19/9/2019.

*Las ermitas de Córdoba, que son una fábrica de soledad
como no hay otra*

Ortega y Gasset, “Las ermitas de Córdoba”

Horror será, pero horror sagrado

Paravicino, “Oración fúnebre a Fray Simón de Rojas”

1. LA ESCUELA DE LA CABAÑA

Siempre he sospechado que el episodio de la primera *Soledad* que describe al peregrino transportado en el hueco de un árbol —“de una encina embebido / en lo cóncavo”¹— aludía a la iconografía de los padres del desierto, pero no me atrevía a afirmarlo hasta que tropecé con una referencia a ello en los *Comentarios a las Soledades* (h. 1625-1673) del olvidado Serrano de Paz. “Embeber” significa, como sabemos, ‘contener, encerrar, incluir en sí y dentro de sí alguna cosa’ (*Autoridades*, s. v.); y el reflexivo “embeberse”, ‘transportarse, divertirse y, en cierto modo, cebarse y complacerse tanto en alguna cosa que con dificultad se sabe dejar, a semejanza del que está embelesado y como enajenado fuera de sí’ (*Autoridades*, s. v.). El peregrino de las *Soledades* estaría, entonces, dentro y fuera de sí a un mismo tiempo, recogido en acto y desparramado en potencia. No sé si este peculiar encierro (esta peculiar libertad) sea “la metáfora de la escritura poética” (Étievre)² o “la imagen posible de un canal auditivo” (Blanco)³; pero sí me atrevería a decir que en términos históricos alude al

-
- 1 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, I, *Sol.* 1, vv. 267-268. Les agradezco a Jean-Pierre Étievre, Daniel Waissbein y Julio Baena la lectura del borrador. En particular, quiero agradecerle a Rafael Bonilla Cerezo el extraordinario celo con el que ha corregido el manuscrito y las muchas sugerencias que me ha hecho para mejorarlo.
 - 2 Jean-Pierre Étievre, “Más acá de la nada: huecos y vacíos en la escritura barroca”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, II, pp. 11-26 (p. 24).
 - 3 Mercedes Blanco, “Les *Solitudes* de Góngora: une poétique du paysage?”, en *Nature et paysages: l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, eds. Dominique de Courcelles y Jean-Pierre Bat, París, École Nationale des Chartes, 2006, pp. 117-38: “Sa posture [del peregrino] elle-même paraît symboliser cette absorption,

retiro anacoreta, “que no hay cosa que provoque / a tan útil desengaño / como ver a un ermitaño / que vive en un alcornoque”⁴.

Las palabras de Serrano de Paz que merecen una explicación son las siguientes:

Y preguntará alguno por qué este peregrino se recoge en lo hueco de una encina y no llega a saludar a estas serranas, que parecía justo. Es esto lo que puede la enseñanza virtuosa en la regulación de las pasiones; *venía el peregrino de la escuela de la cabaña*, en donde comenzó a conocer al desengaño; y así no se junta a las serranas ni las saluda, antes se desvía de ellas⁵.

Catequesis aparte, la frase “escuela de la cabaña” se refiere a los padres del desierto, aquellos “ebrios de Dios” (Lacarrière) a los que “servíanles de celdas las concavidades de los peñascos, cuevas y chozas enramadas, hechas por manos de los mismos que las habían de habitar, que apenas cabía en ellas una persona recostada o puesta de rodillas”⁶. Serrano de Paz

le creux de l'arbre qui l'engloutit étant l'image possible d'un canal auditif ou d'une caisse de résonance” (p. 123).

- 4 Juan Arias Girón, “Las Batuecas”, *Semanario Pintoresco Español*, 5 de mayo de 1839, pp. 137-140 (p. 139).
- 5 Manuel Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, mss. 114-115, I, ff. 251v.-252r. Para la revalorización de Serrano de Paz, véase Jesús Ponce Cárdenas, “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, <http://journals.openedition.org/e-spania/23607>.
- 6 Blas Antonio Ceballos, *Flores del yermo*, Madrid, Juan Sans, 1719, lib. 1, cap. 11, p. 36. La obra de Jacques Lacarrière es *Les hommes ivres de Dieu*, París, Fayard, 1975, en particular las pp. 171-174. El padre de la frase es Pseudo-Macario, *Homilias espirituales*. Véase igualmente Rufino de Aquilea (?), *Historia de los monjes egipcios*, eds. y trads. Dámaris Romero González e Israel Muñoz Gallarte, Córdoba, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010. La primera traducción al latín, *Historia monachorum in Aegypto*, es estrictamente contemporánea de las *Soledades*: 1614. Reseña del texto a cargo de Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 3 (2015), pp. 387-391, quien subraya su influencia en los escritores del Seiscientos: “Incluso podrán trazar una línea desde estos monjes egipcios a sus tataranietos del Barroco” (p. 390). Sobre el lugar de la “cabaña” en el pensamiento, véase *Cabañas para pensar*, eds. Eduardo Outeiro Ferreño, Alfredo Olmedo y Alberto Ruiz de Samaniego, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011, con valiosos ensayos de Ruiz de Samaniego (“Al borde del mundo habitable”), Félix Duque (“De cabañas margi-

piensa sobre todo en los dendritas, del griego *dendron* o ‘árbol’, los ermitaños que vivían en el hueco de los árboles. Dos de los más legendarios son san Gerlaco (“vivió algunos años en el hueco de una encina”)⁷; y san Simón Stock (“no tenía por celda más que la concavidad de un tronco de un árbol”)⁸; pero había otros, como san Addas (“tenía por celda lo hueco de un plátano”)⁹; san Bavón o Bavonio (“era su aposento lo hueco de una haya”)¹⁰; el Monje de Mesopotamia (“se encerró a la otra parte de la ciudad en un grande plátano”)¹¹; y san Zoerardo, de quien se cuenta que “para descansar, se recogía en el hueco de un roble que con su industria y deseo de mortificarse había cuajado todo de agudas y penetrantes puntas de cañas, para si el cuerpo cansado, o vencido del sueño, se recostase en alguna parte del roble, se hiriese” (Fig. 1)¹².

nales y eremitas intermitentes”) y Fernando Rodríguez de la Flor (“La fortaleza de la soledad”). Góngora sería, en efecto, un “eremita intermitente”.

- 7 Baltasar Bosch de Centellas y Cardona, *Guirnalda mística*, Amberes, Balthasar van Wolschaten, 1701, I, p. 16.
- 8 Baltasar Bosch de Centellas y Cardona, *ibidem*, I, p. 408.
- 9 Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos Sanctorum*, Cuenca, Juan Masselin, 1594, discurso 59, sección 27, f. 377r.
- 10 Alonso de Villegas, *ibidem*, discurso 54, sección 33, f. 344r. Véase igualmente Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum. Tercera parte e historia general que se escriben las vidas de los santos extravagantes y de varones ilustres*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1589: “Fue [san Bavón] a un desierto llamado Beila y en un lugar de él, bien escondido, vido una grande haya, la cual estaba hueca y por una parte daba entrada, teniendo dentro de ancho seis pies y de alto la estatura de un hombre. Pareciole ésta conveniente morada y que se la habían demostrado ángeles. Entró dentro con tanto contento como si llevara consigo todas las riquezas y deleites del mundo. Estuvo allí algún tiempo, ofreciendo su sacrificio a Dios” (f. 216v.).
- 11 Juan Mosco, *Prado espiritual, ahora nuevamente añadido*, trad. Juan Basilio Santoro, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1614, lib. 1, cap. 7, f. 16v.
- 12 Blas Antonio Ceballos, *op. cit.*, lib. 2, cap. 33, pp. 394-395. Véase igualmente Juan Mosco, *op. cit.*: “Dormía [san Zoerardo] con una invención y cama que más era para más cansar que para descanso, y era de esta manera: que en un tronco de encina ancho hizo un asiento y a la una y otra parte le hincó muchas cañas agudas para que si cuando dormía se fuese a echar, se metiese las cañas por las carnes y así hubiese de dormir sentado, aunque no quisiese” (lib. 3, cap. 14, f. 158r.). Comenta María del Carmen Fraga González, “Grabados de Martín de Vos en la Universidad de La Laguna”, *Revista de Historia Canaria*, 36, 171 (1978), pp. 123-138: “Quizás donde la imaginación de Martín de Vos muestra mejor su raigambre flamenca sea en esa

En la España de Góngora —la España postridentina que vivió un despertar del eremitismo como no se conocía desde los orígenes de la cristiandad—¹³ era famosa la llamada Ermita del Alcornoque (Fig. 2), sita en el desierto carmelitano de San José del Monte de las Batuecas, en Salamanca, y descrita en varios textos de la época¹⁴. Cito nada más la crónica del padre Juan de la Puente —*Conveniencia de las dos monarquías católicas* (1612)—, próxima a la fecha de redacción de las *Soledades*:

En nuestro siglo felicísimo, los padres carmelitas, discípulos de santa Teresa, pueblan nuestros desiertos imitando la vida de los Hilarios y Antonios. En septiembre del año de mil seiscientos y nueve estuve en el Desierto de las Batuecas, tierra de Castilla la Vieja [...]; *visité aquellos santos ermitaños, encerrados en las concavidades de las peñas y en los huecos de los alcornoces*¹⁵.

Más detallada es la “Descripción de nuestro Desierto de San José del Monte Batuecas” (primera mitad del siglo XVII) de la madre del Nacimiento:

Y en la falda sumida de esta sierra,
un antiguo alcornoque, grueso y hueco,
que junto a la corriente está plantado,

extraña composición que representa a Zoerardo sentado en el interior de un árbol, traspasada la madera por clavos y colgado de lo alto del tronco un extraño artefacto con piedras, todo lo cual rodea al anacoreta de modo que no puede moverse ni dormir, estando obligado a permanecer expectante, siempre vigilante. Es decir, el artista sigue la tradición de pintores como el Bosco, Jean Mandyn, Pieter Huys o Pieter Bruegel, en el sentido de presentar las más extrañas penitencias, como en el caso de san Antonio Abad” (p. 128).

- 13 Véase al respecto Fernando Rodríguez de la Flor, “El Jardín de Yahvé. Ideología del espacio eremítico”, en *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 123-154, entre otros títulos del autor que iré mencionando.
- 14 Para todo lo relativo a las Batuecas, véase el bello libro de Fernando Rodríguez de la Flor, *De las Batuecas a las Hurdes*, Mérida, Badajoz, Junta de Extremadura, 1999². También es útil su antología *El gran libro de las Batuecas*, Madrid, Tecnos, 1990, que recoge algunos de los textos que cito en este estudio.
- 15 Fray Juan de la Puente, *Tomo primero de la Conveniencia de las dos monarquías católicas*, Madrid, Imprenta Real, 1612, lib. 1, cap. 9, p. 55, n. i.

más en la peña que en jugosa tierra,
en sus entrañas cóncavas encierra
(¡oh prodigioso espanto!)
un penitente padre, austero y santo,
que, encerrado en oscuro calabozo,
a veces de los cielos prueba el gozo
y en esta estrecha casa
olvidado del mundo vive y pasa¹⁶.

Prodigioso espanto. “Prodigio” significa, como sabemos, ‘suceso extraño que excede a los límites regulares de la naturaleza’ (*Autoridades*, s. v.); y “espantar”, ‘causar horror, miedo y admiración; y dijose espantar, quasi espasmar, de pasmo’ (*Covarrubias*, s. v.). Exceder los límites y horror. Lo eremítico tiene que ver, pues, con una ilimitación que produce horror, una *magnitudo* que pasma. Más adelante volveré sobre el tema.

2. LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

¿Qué sabía Góngora de “la escuela de la cabaña”? No poco. En primer lugar, su Córdoba natal albergaba dos eremitorios carmelitas: el Desierto de San Juan Bautista de Trasierra o Trassierra (1597) (Góngora se hace pasar por el vicario del pueblo en el romance “En la beatificación de santa Teresa” [1614], fechado ficticiamente “a dos de octubre, en Trasierra”); y el Desierto de Nuestra Señora de Belén o Desierto del Albaida (1613)¹⁷, cuyas primeras constituciones —*Constituciones de los ermitaños*

16 Sor Cecilia del Nacimiento, “Descripción de nuestro Desierto de San José del Monte Batuecas”, en Fernando Rodríguez de la Flor, *El gran libro de las Batuecas*, pp. 123-133. La versión recogida en las *Obras completas*, ed. José María Díaz Cerón, Madrid, Espiritualidad, 1971, pp. 601-610, está incompleta. Más detallada aún es la descripción de Fray Diego de Jesús María, *Desierto de Bolarque, yermo de carmelitas descalzos y descripción de los demás desiertos de la Reforma*, Madrid, Imprenta Real, 1651: “Muy celebrada es en el desierto de Batuecas la ermita que se sigue en el hueco de un alcornoque. [...] La cavidad del hueco será como de seis pies de largo y ancho; alto, la estatura de un hombre. Todas las alhajas de esta ermita se resumen en un crucifijo de palmo y medio colgado adentro y una calavera sobre la puerta con esta letra: *Morituro satis* [Para el que ha de morir, basta]” (p. 240).

17 Adolfo Robles, “Las ermitas de Córdoba”, en *España eremítica*, Pamplona, Minis-

de la *Albaida de Córdoba* (Córdoba, 1613)— las redactó el obispo Diego de Mardones, confidente del poeta (ver la carta con fecha del 4 de julio de 1617) y destinatario de cuatro de sus composiciones¹⁸. Góngora se criaría viendo a los anacoretas mendigar en los alrededores del Hospital de los Desamparados (tenían autorizado bajar a la ciudad los sábados)¹⁹, costumbre que acaso explique que tanto su tío como sus dos padres legaran en su testamento ocho maravedíes de limosna a “las casas y ermitas de Nuestra Señora de la Fuensanta, Santo Antón, San Lázaro, San Sebastián y Nuestra Señora del Carmen y la Madre de Dios y de Belén y la Merced y Vitoria”²⁰. La vida eremítica formaba parte del entorno social, religioso y cultural de la ciudad.

Aparte de su propia experiencia, estaba la abundante literatura de las *Flores Sanctorum* que venimos citando, en particular, la traducción de Santoro del *Prado espiritual* de Juan Mosco (diez ediciones entre 1578 y 1678), y el *Flos Sanctorum* en seis volúmenes de Alonso de Villegas

terio de Educación y Ciencia de Madrid, 1970, pp. 543-550; y Bartolomé Sánchez de Feria, *Memorias sagradas del yermo de Córdoba*, 2 vols., Córdoba, Juan Rodríguez de la Torre, 1782. Mención aparte merece el extraordinario ensayo de José Ortega y Gasset citado en el epígrafe del presente trabajo, “Las ermitas de Córdoba” (1926), en *Notas de andar y ver*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-17.

- 18 Los textos a los que me refiero son: “A don Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música” (I, pp. 447-448), “Loa que recitó un sobrino fe don Fray Diego de Mardones” (I, pp. 355-358), “A Nuestra Señora de Villaviciosa, por la salud de don Fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba” (I, pp. 280-281) y “En la misma ocasión” (I, pp. 281-282), donde lo llama “padre de una piedad / tan generosa y tan rara” (p. 281, vv. 7-8). Para la amistad de Góngora con el obispo Mardones, véase Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 208-210.
- 19 “Mandamos que en ninguna manera vengán del dicho sitio [el Desierto de la Albaida] a esta ciudad [Córdoba], salvo los sábados de cada semana, como lo tienen de antigua costumbre, y siendo fiestas, vengán los viernes a pedir sus limosnas”. Cito por la edición digital del siglo XVIII, disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía, *Constituciones de la Congregación de ermitaños de la Albaida de Córdoba, que hoy está sita en el cerro que llamaban de La Cárcel y hoy de Nuestra Señora de Belén*, Córdoba, Acisclo Cortés de Ribera, 1720, cap. 6, p. 7. Quedaban excluidos de la Congregación “todos aquellos de color, negros o mulatos” (p. 3).
- 20 Krzysztof Sliwa (ed.), *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y de sus parientes*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, I, p. 315. Véase igualmente I, pp. 162 y 205.

(1578-1603, con numerosas ediciones). Y vecina de ésta, la imaginería todavía más abundante de santos y doctores de la Iglesia, ya que "en el Siglo de Oro se tenía un conocimiento de los santos mucho más iconográfico que biográfico"²¹.

1. Respecto a ésta última, existen tres posibilidades. Me refiero a fuentes iconográficas históricamente demostrables, no a meras ocurrencias. La primera sería la pintura religiosa flamenca de la primera mitad del siglo XVI y en concreto las famosísimas *Tentaciones de San Antonio Abad del Bosco* (Fig. 3), entonces en la celda prioral baja (?) del monasterio de El Escorial, donde nos consta que Góngora estuvo en el año 1589, fecha de composición del soneto que empieza "De San Lorenzo el Real del Escorial"²². En efecto, y más allá de las diferencias constitutivas de la poesía y la pintura estudiadas por Lessing y repetidas por todos los demás, la invención de ambas obras es muy parecida: a) una figura solitaria de expresión absorta ("se ve aquel santo príncipe de los eremitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma", puntualiza el padre Sigüenza)²³; b) recogida en el tronco de un árbol hueco; c) a la orilla de un arroyuelo, donde d) la asaltan determinadas visiones *imaginarias*, en el caso del Bosco sus conocidos "grillos" (monstruos ridículos) y en el de Góngora, un tíaso griego, es decir, el cortejo extático de Diónisos compuesto por un Sileno y un coro de ménades inexistentes ("el Sileno buscaba / de aquellas que la sierra dio Bacantes" [*Sol.* 1, vv. 270-271]), simple fruto de la fantasía erótica del peregrino; en una palabra, e) otra

21 Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, p. 383.

22 La fecha de entrada de la tabla en El Escorial es objeto de debate, aunque sin duda sería anterior al soneto de Góngora. Igualmente, no todos los historiadores del arte aceptan la tesis de Bassagoda de que la tabla que se hallaba en la Celda del Prior fuese la que hoy cuelga en el Prado. Para los detalles de la controversia, véanse Carmen Garrido y Roger van Schoute, "*Las tentaciones de San Antonio*", en *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 59-67 (p. 59); Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 286; y la tesis doctoral inédita de José Luis Vega Loeches, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Madrid, Universidad Complutense, 2015, p. 748, n. 1917.

23 Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, prólogo Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963, discurso 17, p. 388.

“tentación”. (“El signo por el que se reconoce al monje son las tentaciones”, dice el padre Poemen)²⁴. En efecto, tres de los contemporáneos del poeta —Lope²⁵, Quevedo²⁶ y el príncipe de Esquilache²⁷— compararon alguna vez sus “moharraches [‘mamarrachadas’]” con las licenciosas fantasías del Bosco²⁸. Luego no sería inverosímil que Góngora conociera sus pinturas —las conocía media Corte— y que a la hora de escribir las *Soledades* se acordara de ellas, no al modo de la écfrasis “descriptiva” (la relación explícita de una obra de arte con nombre y apellido), sino de acuerdo a lo que Robillard llama écfrasis “atributiva” (alusión al pintor, al estilo o al género mediante marcas más o menos determinadas) o “asociativa” (“referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas”)²⁹. Un ermitaño embebido en el hueco de un tronco, a la orilla de un río (el

24 Luciana Mortari, ed., *Vida y dichos de los padres del desierto*, trad. Fernando Rodríguez de la Torre, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, p. 77.

25 Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989²: “Dos docenas de versos de Jerónimo Bosco [...], que se pueden llamar ‘salios’, de quien dice Antonio: *Saliorum carmina vix suis sacerdotibus intellecta* [‘los cantos de los salios apenas eran entendidos por los propios sacerdotes’], han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua” (p. 1173). El escritor aludido es Góngora.

26 Francisco de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1968²: “Escribes [Góngora] moharraches, / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas” (pp. 1181-1182, vv. 41-43).

27 Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Amberes, Baltasar Moreto, 1654: “Yace aquí un andaluz [Góngora], poeta toscano, / toscano vuelvo a decir, que no toscano, / que escribió más espeso en castellano, / que fue en las barbas sumiller del Bosco [‘que en su oscuridad parecía sirviente del Bosco’]” (p. 88).

28 Para la influencia del Bosco en la literatura del siglo XVII, véase ahora Elena Vázquez Dueñas, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016, que sustituye a los estudios anteriores.

29 Valerie Robillard, “En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)”, en *Entre artes / Entre actos: Écfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, Ciudad de México, UNAM, 2011, pp. 27-50. También se podría hablar de *Bildgedicht* (poema-imagen), según la definición de Aron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, trad. Camila Loew, Madrid, Arco Libros, pp. 109-135: “*Bildgedicht* se refiere más específicamente a poemas inspirados en un cuadro o un pintor; puede verse como una variación verbal libre, mientras que la écfrasis originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo” (p. 125).

Termodonte de Claudiano, *Sol.* 1, v. 275), rodeado de tentaciones imaginarias. Quienquiera que conociera el cuadro pensaría: el Bosco.

2. En segundo lugar, habría que destacar los ciento treinta y dos paisajes con ermitaños de los grabadores flamencos Johan y Raphael Sadeler y Adriaen Collaert según dibujos de Maerten (o Maarten) de Vos, sin duda la serie de ermitaños más popular de todos los tiempos. Los títulos hablan por sí solos: *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (*Soledad o la vida de los padres ermitaños*) (¿Fráncfort?, 1585-1586) (Fig. 4), *Sylvae sacrae* (*Bosques sagrados*) (¿Múnich?, 1593-1594), *Trophaeum vitae solitariae* (*Monumento de las vidas solitarias*) (Venecia, 1598), *Oraculum anachoreticum* (*Oráculo de anacoretas*) (Venecia, 1600) y *Solitudo, sive vitae foeminarum anachoritarum* (*Soledad o la vida de las mujeres anacoretas*) (c. 1606)³⁰. Soledad y *silva sacra*, bosque sagrado: el parecido con las “sacras *Soledades*” (Paravicino) de Góngora es demasiado estrecho como para tratarse de una simple casualidad.

Ya he reproducido el grabado de *San Zoerardo* (Fig. 1), uno de los más “espantosos” —excesivo, desmedido— de la serie. Sin ser dendritas propiamente hablando, *San Joanicio* (Fig. 5), *San Blas* (Fig. 6) y *San Gerardo* (Fig. 7) comparten una iconografía parecida: ermitaños recludos “en aberturas de peñas y en concavidades de árboles”³¹. Bernarda Ferreira de Lacerda, *Soledades de Buçaco* (nótese el título), glosa: “Así, dentro de las cuevas / como en sepulcros descansan / los que muertos a sí mismos / buscan la vida del alma, / sirviéndoles de aposentos / las cavernas solitarias / y de los más gruesos troncos / las benévolas entrañas”³². La búsqueda

30 Los grabados de ermitaños de los Sadeler se hallan reunidos en Isabelle de Ramaix (ed.), *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler I*, Nueva York, Abaris Books, 2001-2006, vol. 70, parte 2, pp. 169-294; y vol. 71, parte 1, pp. 124-205. Para los grabados originales de Vos Maerten, véanse Christiaan Schuckman y Dieukwe de Hoop Scheffer (eds.), *Maarten de Vos. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Róterdam, Países Bajos, 1995-1996, vol. 44, pp. 197-214; y vol. 46, pp. 59-63 y 68-87. Los cinco libros pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de España, aunque no todos están completos.

31 Diego de Estella, *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Lisboa, Antonio Ribero, 1576: “Los santos Padres del yermo, siendo hombres como nosotros, tenían sus celdillas a la medida de sus cuerpos. [...] Muchos de aquellos santos monjes vivían en aberturas de peñas y en concavidades de árboles” (ff. 88rv.).

32 Bernarda Ferreira de Lacerda, *Soledades de Buçaco*, Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634, f. 75v.

de la vida en la muerte. Freud la llama pulsión de muerte, *Todestrieb*, “la exteriorización de la inercia en la vida orgánica”³³.

La popularidad de los grabados de los Sadeler y de Collaert en la España de los siglos XVI y XVII está ampliamente documentada³⁴. Sin ir más lejos, el duque de Lerma, mecenas de Góngora, era propietario de una treintena (“treinta cuadrícos en lámina de padres del yermo”)³⁵; y Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Ríoseco, de treinta y cuatro (“treinta y cuatro pinturas en lámina que son de diferentes ermitaños y ermitañas”), sin contar los lienzos³⁶. La colección de Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duque del Infantado, era todavía más grande: “Cuarenta y ocho padres y ermitaños del yermo en lámina pequeña” (asiento 314), “treinta y seis padres del yermo medianicos pintados en lámina” (asiento 320) y “siete ermitaños y ermitañas en lámina” (asiento 419), además de “veinte y tres lienzos pintados en ellos ermitaños” (asiento 14) y “ocho Padres del yermo” (asiento 213)³⁷. Y más grande aún la del quinto marqués de Villafranca, Pedro de Toledo y Osorio: “Ciento y treinta y dos ermitaños chicos en lámina” —la serie completa—, además de “noventa cuadros de ermitaños grandes para la iglesia”, obra de Wenzel Cobergher, Paul Bril, Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert I, todos artistas

33 Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992⁴, vol. 18, pp. 1-62 (p. 36). Por “pulsión” (*Trieb*) Freud entiende específicamente la pulsión de muerte: “Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior” (p. 36).

34 Véanse Enrique Angulo, Jesús María González de Zárate *et alii*, “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, 25 (1996), pp. 265-275; y Manuel Arias Martínez, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 89-106.

35 Sarah Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita, Nueva York, New York University, 1990, p. 193, asientos 19-48.

36 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-831, asiento 144. Disponible en línea en <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. La propia duquesa era propietaria además de “veinte y seis países [paisajes] pequeños de ermitaños y ermitañas” (asiento 202) y de “ocho lienzos de pinturas que son países de ermitaños y ermitañas” (asiento 207).

37 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-41.

flamencos instalados en Roma³⁸. Menciono el dato para que no vaya a creerse que “lienzo de Flandes” quería decir solamente lienzo *campestre* de Flandes. Pocos lienzos de Flandes gozaban de la popularidad de los paisajes con ermitaños.

3. Dichas estampas de los Sadeler y de Collaert fueron a su vez copiadas por decenas de pintores locales y extranjeros, y transportadas al lienzo (y hasta al cobre)³⁹, a menudo en obras de gran formato que podían alcanzar hasta dos varas de largo. Es el caso de los treinta y cinco cuadros de ermitaños todavía guardados en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de los cuales aquí reproduzco solamente uno: *Paisaje con san Zoerardo* (Fig. 8), copia del grabado homónimo de los Sadeler (Fig. 1)⁴⁰. El inventario de Agustín de Arellano, escribano mayor de cuentas

38 Joan Bosch Ballbona, “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca”, *Locvs Amoens*, 9 (2007-2008), pp. 127-154 (p. 132). Como explica Ballbona, “se trataría, claro está, de las láminas —todas excepto los grabados de las portadas— integradas en las cuatro series que Maarten de Vos —‘the most prolific print designer of his generation’— y Johannes I y Raphael I Sadeler dedicaron a este tema” (p. 135). Todavía hay otros ejemplos, como el manuscrito sevillano de Báez, *Aportación a la virtud de la penitencia. Donde por orden de imágenes se da a entender las extraordinarias penitencias que aquellos santos Padres antiguos del yermo inspirados de Dios Nuestro Señor hicieron* (1606); y el *Libro de grabados* (1607) del deán Francisco Messia. Véanse al respecto José María Torres Pérez, “Inédita colección de grabados franceses en Sevilla”, *Norba-Arte*, 8 (1989), pp. 143-174: “Las tres primeras [series] son fiel trasunto de las realizadas por los hermanos Rafael y Juan Sadeler” (p. 144); y María del Carmen Fraga González, *op. cit.*

39 El Museo Cerralbo de Madrid alberga siete paisajes con ermitaños en láminas de cobre, todos inspirados en las estampas de los Sadeler y de Collaert: *Santa Reynofla* (inv. 01496), *Paisaje con santa Pelagia Muna Antiochena* (inv. 01504), *San Macario* (inv. 01505), *Santa Thais* (inv. 01506), *San Ciomus* (inv. 01507), *Paisaje con san Espiridión* (inv. 04590) y *Paisaje con san Dídimo* (inv. 04591). Para las reproducciones, consúltese la Red Digital de Colecciones de Museos en España, <http://ceres.mcu.es>, s. v. ermitaño, documentos 6-15.

40 Ana García Sanz y Juan Martínez Cuesta, “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7 (1991), pp. 291-304: “Dentro de las diferentes colecciones pictóricas que se conservan dentro de las Descalzas Reales de Madrid destaca realmente, por su gran número de piezas, la llamada «Serie de los Ermitaños»” (p. 291). La serie consta de treinta y cinco cuadros, todos ellos “inspirados en una serie de grabados realizados por Jan y

de Felipe IV, mienta expresamente “dos países [paisajes] con unos ermitaños, copias de *Martín de Vos*, de dos varas menos tercia de alto y dos varas de largo”⁴¹. El inventario del duque de Lerma no menciona el nombre del artista, pero por el tema, la cantidad de cuadros y las dimensiones de éstos, también parecen copias de los grabados de los Sadeler: “Treinta cuadros de dos varas de ancho y vara y media de alto de unos ermitaños y santos penitentes en el desierto”⁴². Lo mismo digo de los “quince países [paisajes] de los ermitaños del yermo” del III duque de Pastrana —también amigo de Góngora—, propietario además de “cuatro cuadros grandes de ermitaños del yermo que pintó Cleves [el flamenco Joos van Cleve]”, “un cuadro de san Jerónimo con anteojos”, “dos cuadros pintados en piedra unos ermitaños”, “otro cuadro de la Magdalena, pequeño, pintada en piedra” y un ejemplar del *Origen de los frailes ermitaños de la Orden de San Agustín* (Salamanca, 1618), de fray Juan Márquez⁴³. La importante Tebaida artística del cardenal Niño de Guevara se estudiará más adelante. Por el momento, tómese nota: al menos dos de las figuras del entorno inmediato de Góngora, el duque de Lerma y el III duque de Pastrana, eran coleccionistas de paisajes con ermitaños, al lienzo, en lámina (grabados) y hasta en piedra. Es imposible que un amante de la pintura como Góngora no estuviera familiarizado con un género que gozaba de plena aceptación entre la aristocracia española del momento.

3. EL HORROR SAGRADO Y LO SUBLIME

Uno de los elementos iconográficos más destacados de los paisajes con ermitaños es, precisamente, el paisaje, que se diferenciaba de todos los demás en una cosa: los otros eran bellos, mientras que los paisajes con ermitaños oscilan entre el *locus amoenus* y el *locus horridus*; “regiones, al-

Rafael Sadeler según dibujos de Maerten de Vos” (p. 292). Agradezco a la autora la ayuda prestada.

41 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-322, asiento 6.

42 Sarah Scroth, *op. cit.*, pp. 245-46, asientos 49-78.

43 Trevor J. Dadson, “Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626)”, *Revista de Filología Española*, 67, 3-4 (1987), pp. 245-255; p. 253, asientos 4, 6 y 8; p. 255, asientos 47 y 55; y p. 260, asiento 26.

gunas muy agradables, otras horribles [*alicubi peramoenas, alibi horridas*] [...], de forma que el alma se deleite más intensamente con su aspecto variado⁴⁴; o como dice el pintor romano Giovanni Battista Passeri acerca de los paisajes con ermitaños de Lanfranco, “desiertos escarpados, horrendos y desastrosos, pero que contienen en aquel horror tanto de ameno [*contengono in quella horridezza tanto di amenità*] que al verlos invitan a los espectadores a transportarse a aquel barranco para gozar tan suaves soledades [*solitudini*]⁴⁵. La amenidad de las suaves soledades está contenida dentro del horror de los barrancos escarpados. El *Aula de Dios* de Dicastillo previene al lector: “Advierte caminante / que, si bien apacible,

44 Giacomo Cavacci, *Ilustrium anachoretarum elogium sive religiosi viri musaeum*, Venecia, Typographia Pinneliana, 1625, p. 3. La cita íntegra reza: “Ioannes & Raphael Sadelerij accurati celatores eremitarum imagines a Martino Vossio delineatas in tabellis aeneis sculpservant & evulgaverant, quibus alteras mulierum eremitarum adiecerat Adrianus Collaertius aequae aude ab Italia nostra susceptas: nam Vossius has regiones appinxerat alicubi peramoenas, alibi horridas; has silvis & rupibus, eas fluviis, aut mari ornaverant, ut vario aspectu mens impensius oblecatur”. La traducción sería: “Johan y Raphael Sadeler, diligentes estampadores, han grabado en planchas de cobre y divulgado las imágenes de ermitaños de Maerten de Vos, a las cuales se añadieron las imágenes de mujeres ermitañas de Adriaen Collaert, que también han tenido un gran éxito en Italia. En efecto, Maerten de Vos ha pintado paisajes, algunos muy agradables, otros horribles, y los ha adornado algunos con bosques, otros con peñascos, ríos y mares, de forma que el alma se deleite más intensamente con su aspecto variado”.

45 Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, apud Arnold Alexander Witte, *The Artful Hermitage*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2008: “Rappresentò quei deserti alpestri, orridi e disastrosi, ma che contengono in quella orridezza tanto di amenità, che in vederli invitano li riguardanti a portarsi in quella balza per godere così soave solitudini” (p. 125, n. 539). Cito directamente las *Vite* de Passeri, ya que la versión de Witte contiene errores de transcripción. Véase igualmente la descripción de Edward Norgate de los paisajes de Paul Bril y Pieter Bruegel, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, Clarendon Press, 1919: “Peñascos inaccesibles [*innacessible rocks*]” (p. 43), “peñascos aterradores [*fearful rocks*]” (p. 43), “vistas extrañas, pero muy hermosas [*strange yet very beautifull views*]” (p. 43). Igualmente, las marinas de Jan Porcellis describen con gran realismo “las bellezas y terrores [*beauties and terrors*]” del mar (p. 47). La primera edición apareció en los años 1648-1650, aunque el texto se escribió “hace muchos años [*many years ago*]” (p. 3).

/ es el lugar terrible"⁴⁶. Lo apacible no excluye lo terrible, sino que ambos se confunden en una misma soledad sagrada⁴⁷. Ribouillault precisa todavía más: "*Locus horridus* no tocado por la mano del hombre, hostil, y que, por tal razón, infunde un sentimiento en el que se mezclan el terror sagrado [*effroi du sacré*] y la exaltación espiritual"⁴⁸.

El vocabulario de Góngora es muy parecido: "Restituye a tu mudo horror divino, / amiga Soledad, el pie sagrado" (I, p. 451, vv. 1-2)⁴⁹. Di-

46 Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, cartuja real de Zaragoza*, Zaragoza, Diego Dormer, 1637, p. 10. Hay edición facsimilar con buen prólogo de Aurora Egido.

47 Lo subraya José Manuel Bleuca con respecto a la "Canción real a San Jerónimo" (1616) de Adrián del Prado en su edición del *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945: "Aquí se puede observar, todavía mejor que en ningún otro poema del Barroco, la contraposición de paisajes. Por un lado, el paisaje yermo, hosco y hambriento, y por otro, el paisaje renacentista, bellamente acicalado" (p. 28). Véase igualmente Michel Hockmann, "Girolamo Muziano et le paysage érémitique", en *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, eds. Denis Ribouillault y Michel Weemans, Florencia, L. S. Olschki, 2011, pp. 219-232: "Muziano exprime ainsi en peinture certains des caractères du *locus horridus*, l'un des deux pôles fondamentaux, avec le *locus amoenus*, de la poétique du paysage" (p. 230). En sus apuntes teóricos sobre la pintura de paisajes, "Compositione del pingere & fare i paesi diversi [Composición del pintar y hacer paisajes distintos]", Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte*, Milán, Paolo Gottardo, 1585, lib. 6, cap. 61, pp. 473-475, distingue distintos tipos de lugares, desde los "luoghi spaventevoli & solitari, spelonche, caverne, piscine, stagni & simili [lugares espantosos y solitarios, cuevas, cavernas, estanques, charcas & otros parecidos]" hasta "altri dilettevoli ne in quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni e luoghi dove si balla" [otros deleitables en los cuales hay fuentes, prados, huertos, mares, ríos, baños y lugares donde se baila]" (pp. 473-474). Las *Soledades* serían una mezcla de ambos: un paisaje solitario y, en medio de este, un baile de aldeanos.

48 Denis Ribouillault, "Labeur et rédemption. Paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque", en Denis Ribouillault y Michel Weemans (eds.), *Le paysage sacré*, pp. 233-282: "*Locus horridus* intouché par la main de l'homme, hostile, et qui, pour cette raison, provoque ce sentiment qui mêle effroi du sacré et exaltation spirituelle" (p. 235).

49 Sobre el soneto "Alegoría de la primera de sus *Soledades*" queda todavía mucho por decir. Véase con todo el estudio introductorio de Begoña López Bueno, "El enigmático soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino»", *Filología*, 1 (2009), pp. 99-127, que repasa la bibliografía existente hasta el momento. Se reprodujo en *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), pp. 725-742, con el título "De nuevo ante el soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino». El texto en su verdadero contexto".

rigiéndose a su propio poema —la *Soledad primera*—, le dice que regrese, que dirija el pie sagrado de sus versos a su lugar de origen, es decir, el mudo horror divino de las *sylvae sacrae*. Agradable y terrible al mismo tiempo, el carácter amistoso del poema, “amiga Soledad”, es fruto del horror sagrado de las soledades.

La opinión de Paravicino coincide con la de su íntimo amigo:

Cuyas sacras *Soledades*,
misteriosas si no mudas,
cuanto respeto las puebla
tanta deidad las oculta⁵⁰.

Sacras *Soledades*, *sylvae sacrae*, rodeadas de un silencio misterioso que inspira respeto. Las frases “horror sagrado”⁵¹; “horror alegre”⁵²; “horror gustoso”⁵³; y “horror dulce”⁵⁴ también son frecuentes en la obra de Paravicino, que las llama “divinas contradicciones”⁵⁵. La pintura del Greco en particular, artista para quien posó y al que le dedicó cinco sonetos (no cuatro) que compiten con el de Góngora; los borrones del Greco suscitan un “horror sagrado”⁵⁶. Se afianza de este modo un triángulo cuyas claves

50 Fray Hortensio Paravicino, “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora”, en *Poesías completas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 141-142 (p. 142, vv. 113-116). Para un repaso reciente de la amistad entre Góngora y Paravicino, véase Mercedes Blanco, “*Ut poesis, oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino”, *Lectura y Signo*, 7 (2012), pp. 29-65. De entre los muchos puntos de coincidencia entre ambos escritores yo subrayaría la estética del borrón y, precisamente, la noción del horror sagrado; en otras palabras, la pintura veneciana y lo sublime longiniano.

51 Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, IV, p. 26.

52 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994, p. 307.

53 Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, III, p. 23.

54 Fray Hortensio Paravicino, *Poesías completas*: “Abrasado de sí mismo, / negro pelo en dulce horror” (p. 157, romance 27, vv. 21-22).

55 Fray Hortensio Paravicino, *ibidem*, p. 154, romance 22, v. 1.

56 Fray Hortensio Paravicino, “A un rayo que entró en el aposento de un pintor”, *ibidem*: “Horror sagrado, / guardó la lumbre” (p. 175, soneto 65, vv. 4-5). La pintura

están todavía por desentrañar: el horror sagrado de la pintura de borrones del Greco, el horror dulce de los *espantosos* discursos de Paravicino y, por supuesto, el mudo horror divino de las *Soledades* de Góngora.

A partir de la *Indagación acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke llamamos al “horror divino” de Góngora y de Paravicino —“la respetuosa majestad de la imagen sagrada, que infunde compasión, acompañada de un amoroso horror”⁵⁷ lo sublime, aunque el tema de las imágenes horrosas (ειδωλα δεινα) ya ocupaba un lugar prominente en el tratado de pseudo-Longino⁵⁸. La propia frase —“horror divino” (*divine horror*)⁵⁹ u “horror

del Greco, pues, también está envuelta en un horror sagrado.

- 57 Fray Francisco de Florencia, *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas*, Cádiz, Cristóbal de Requena, 1689, p. 3.
- 58 Pseudo-Longino, *De lo sublime*, trad. Eduardo Molina Canto y Pablo Oyarzun Robles, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005: “No ha creado [Hesíodo] una imagen terrible [*eidolon deinon*], sino repugnante” (9, 5). Pero hay otros ejemplos: “El estilo es turbio y las imágenes más bien confunden que intensifican [*dedeinotai*], y si se analiza con claridad cada uno de estos elementos, de terribles [*phoberou*] pasan poco a poco a ser considerados ridículos” (3, 1); “ciertamente todo esto es espantoso [*phobera*]” (9, 7); “es claro para todos, creo, que este texto posee más adorno que miedo [*deos*]” (10, 4); “compuso un verso mezquino y gracioso, no terrorífico [*phoberon*]” (10, 4). *Deinon*, *phoberos*, *deos*, lo sublime apenas puede contarse; “nadie, contando estas cosas, sería capaz de reproducir lo terrible [*deinon*] de ello” (20, 3). Sobre la sublimidad de las *Soledades* todavía queda mucho por decir. Véase con todo el artículo pionero de Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84, 3 (2001), pp. 428-440 (pp. 432-434). También han abordado el tema desde el punto de vista retórico, Mercedes Blanco, “Góngora y el humanista Pedro de Valencia”, en *Góngora y sus contemporáneos: De Cervantes a Quevedo. Góngora hoy VI*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 199-221; y Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-455, entre otros críticos. Hasta donde sé, el primer autor en abordar el estudio de la literatura de los siglos XVI y XVII desde el marco de lo sublime longiniano es el olvidado Miguel José Moreno en su traducción del *Tratado de la sublimidad*, Sevilla, Imprenta y Librería Española y Extranjera, 1882, “con ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos citados por Longino”.
- 59 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987: “Cuando el profeta David contempla los prodigios de la sabiduría y del poder que se despliegan en la economía del hombre, parece apoderarse de él una especie de terror divino [*a sort of divine horror*]” (p. 51).

sagrado” (*sacred horror*)⁶⁰— se repite con frecuencia en el tratado de Burke, puesto que “el terror es en todos los casos, ya sea de manera abierta o latente, el principio predominante de lo sublime”⁶¹. Otro tanto dice Kant en la *Analítica de lo sublime*: “El asombro que limita con el horror, el espanto y el pavor sagrado [*der heilige Schauer*]”⁶². La fuente directa de la frase de Góngora —“horror divino”— debe de ser bien el “santo horror [*sacer horror*] de aquellos campos” de *La Tebaida* de Estacio⁶³; bien el “sagrado estreñecimiento [*sacer horror*] [que] se extiende por las aguas” del *Panegírico al sexto consulado del emperador Honorio* de Claudiano⁶⁴. En la poesía barroca inglesa, me viene a la memoria la oda que Andrew Marvell le dedicara al *Paraíso perdido* de Milton: “At once delight and horrour on us seize, / thou singst with so much gravity and ease [A un mismo tiempo el deleite y el horror se apoderan de nosotros, / tales son la gravedad y el sosiego con los que cantas]”⁶⁵. Otro tanto digo de las *Misceláneas* (1693) de John Dennis, el “horror delicioso” de cuyos barrancos recuerda al “agradable risco” de las

60 Edmund Burke, *ibidem*: “El siguiente pasaje de Virgilio no carece de sublimidad, allí donde el hedor de los vapores de Albunea conspira tan felizmente con horror sagrado [*sacred horror*] y la lobreguez de aquella selva profética” (p. 65).

61 Edmund Burke, *ibidem*: “Terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime” (p. 43).

62 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, trads. Roberto R. Aramayo y Salvador Más, Madrid, A. Machado Libros, 2016, parte I, sección 1, libro 2, § 29, p. 200.

63 Estacio, *La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll*, ed. Jesús M. Morata, Antequera, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, 2013, lib. V, p. 234, v. 1211. Disponible en línea en <https://jesusmorata.es>.

64 Claudiano, *Panegírico al sexto consulado del emperador Honorio* de Claudiano, en *Poemas*, ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, p. 166, estrofa 30. Para Góngora y Claudiano, véase Daria Castaldo, “*De flores despojando el llano*”. *Claudiano nella poesia barocca, da Faria a Góngora*, Pisa, ETS, 2014. Para los panegíricos en particular, véase Mercedes Blanco, “El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56.

65 Andrew Marvell, “On Mr. Milton’s *Paradise Lost*”, en *The Poems of Andrew Marvell*, eds. James Reeves y Martin Seymour-Smith, Nueva York, Barnes & Noble, 1969, pp. 72-74 (p. 73, vv. 35-36). Para otros ejemplos, véase Ralph Dekoninck, “*Sacer Horror*: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands”, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8, 2 (2016), pp. 1-15: “It is now worth considering the way a certain experience of the sublime expresses itself in these accounts through the frame of *sacer horror*” (p. 4).

Soledades (*Sol.* 1, v. 193): “Nos acercamos al borde mismo de la destrucción, en el sentido literal de la palabra. Un tropiezo y tanto la vida como el cuerpo se habrían destruido al mismo tiempo. El sentimiento de todo esto produjo en mí distintas emociones, a saber, un horror delicioso, una alegría aterradora, y al mismo tiempo que estaba infinitamente complacido, temblaba”⁶⁶.

La importancia del paisaje con ermitaños no es, entonces, baladí. Se trata, en efecto, del primer paisaje sublime —el primer paisaje envuelto en un mudo horror divino que inspira respeto— de la pintura occidental⁶⁷, mucho antes de que la pintura romántica se llenara de “las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes”⁶⁸. La revolución consiste en la espiritualización de la naturaleza. La ascesis del anacoreta se prolonga en el sufrimiento del paisaje, que también junta las manos en forma de ojiva y levanta una oración desesperada al Cielo (Figs. 5, 6 y 11). El propio san Jerónimo no deja de repetirlo en sus *Cartas*: “¿Te horroriza [*horret*] la descuidada cabellera de una cabeza sucia? Tu cabeza es Cristo. ¿Te aterra la inmensidad infinita del desierto [*Infinita heremi uastitas terres*]? Paséate en espíritu por el Paraíso”⁶⁹. Las horrendas greñas de los ermitaños se confunden con la cabeza divina de Cristo, al tiempo que la inmensidad infinita

66 John Dennis, *Miscellanies in Prose and Verse*, Londres, James Knapton, 1693: “We walked upon the very brink, in a litteral sense, of destruction. One stumble, and both life and carcass had been at once destroyed. The sense of all this produced different motions in me, *viz.* a delightful horrou, a terrible joy, and at the same time that I was infinitely pleased, I trembled (p. 134).

67 Véase, por ejemplo, Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* (1604), trad. Jan Willem Noldus, París, Les Belles Lettres, 2008: “Esas terribles [*grouwlijck*] masas de piedra / que ocupan toda Suiza” (p. 134, § 34). La nota de Noldus habla por sí sola: “*Grouwlijck*: littéralement et à l'époque 'ce qui fait trembler', 'ce qui inspire la terreur'. Une traduction possible mais anachronique serait: 'sublime'” (p. 204, n. 44). El capítulo ocho está consagrado íntegramente a la poética del paisaje.

68 Immanuel Kant, *ibidem*, parte I, sección I, libro 2, § 28, p. 191.

69 San Jerónimo, “A Heliodoro, monje”, en *Epistolario*, ed. bilingüe Juan Bautista Valero, Madrid, BAE, 1993, I, pp. 111-125 (carta 14, párrafo 10, p. 124).

del paisaje se abre a la herida de lo *immanis*, "lo sin fondo y lo sin límite", "el hundimiento posible del pensamiento en todos los sentidos más allá de todo"⁷⁰. Cito ahora a Góngora: "El más tardo la vista desvanece, / y siguiendo al más lento, / *cojea el pensamiento*" (*Sol.* 1, vv. 1044-1046). El objeto no se deja aprehender ni por los sentidos ni por el pensamiento, sino que es estrictamente irrepresentable. Otro tanto repite en el apocalíptico "Cosas, Celalba mía, he visto extrañas" (inspirado en *El Diluvio* de Jacopo Bassano, por cierto, uno de los cuadros más copiados en la España del siglo XVII): "Arroyos prodigiosos, ríos violentos, / *mal vadeados de los pensamientos*, / y enfrenados peor de las montañas" (I, p. 169, vv. 6-8)⁷¹. Esquematisando un poco, podríamos decir que la poética del paisaje gongorino se resume en dos versos: "Excedida / de la sublimidad la vista" (*Sol.* 2, vv. 666-667); y "la razón, entre escollos naufragante" (I, p. 322, v. 10). El desbordamiento de la visión y el naufragio de la *ratio*; ceguera y sinrazón. Góngora sería el poeta por excelencia de lo colosal en el sentido kantiano de la palabra, "la mera representación de un concepto casi demasiado grande para cualquier exhibición [*die bloÙe Darstellung eines Begriffs genannt, der für alle Darstellung beinahe zu groß ist*]"⁷². No "demasiado" grande, sino "casi demasiado"; la representación de un "apenas cabe"⁷³. Estamos a años luz del paisaje meramente rústico o bucólico que se ha querido ver en las *Soledades*.

70 Victor Hugo, "Philosophie", *apud* Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, París, Gallimard, 2017: "L'immanent, le sans fond et le sans borne [...], l'enfoncement possible de la pensée dans les sens au-delà de tout" (p. 109).

71 Sobre este soneto, véanse, entre otros, Antonio García Berrio, "Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro", *Anales de Literatura*, 1 (1982), pp. 135-205 (pp. 145-147); Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1996, p. 317; y Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 151-153; y "Estructura manierista y estructura barroca en poesía", en *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 157-187. El estudio más completo sobre el tema del Diluvio en la pintura es la tesis doctoral inédita de Pascale Dubus, *Deux figures de l'irreprésentable: Mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*, París, École des Hautes Études et Sciences Sociales, 1997. El tema del soneto es, en efecto, la angustia de lo irrepresentable.

72 Immanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección I, libro 2, § 26, p. 332.

73 "Del león, que en la Silva apenas cabe" (I, p. 233, v. 1); "Fénix hoy que apenas cabe" (I, p. 483, v. 147); "al reino, si allá cabes, del espanto" (I, p. 26, v. 11), etc. El objeto apenas cabe en la representación.

4. AQUÍ VES LOS CIUDADANOS DEL YERMO

Se me objetará que Góngora era un escritor "paganos" (Jammes) a quien no le interesaría la pintura de los Padres del desierto⁷⁴. Incluso se ha llegado a afirmar que "el alcance religioso de esta pintura [el *Paisaje con San Jerónimo* de Patinir] no permite vincularla con la poesía de Góngora" (Fig. 9), como si el propio Góngora no comparara la *Stimmung* del poema ("tonalidad espiritual del paisaje") con la de las *sylvae sacrae*⁷⁵. Las dos tesis son insostenibles. Aparte de que la sombra del eremitismo se extiende sobre medio Siglo de Oro, desde el *Persiles* de Cervantes hasta el *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de Velázquez, y desde el *Isidro* de Lope⁷⁶ hasta *La alegoría de la orden de los Camaldulenses* del Greco, subtitulada *Eremiticae Vitae Descriptio* (*Descripción de la vida de los ermitaños*), aparte de ello, digo, en la obra de Góngora no faltan referencias explícitas al anacoretismo en general y a los paisajes con ermitaños en concreto⁷⁷.

74 Robert Jammes, *op. cit.*: "Su pensamiento [de Góngora] es naturalmente pagano, su poesía se ajusta espontáneamente a los moldes del paganismo; y cuando adopta un ropaje cristiano (conservando, por otra parte, todo el ornamento pagano), es como por obligación y para adaptarse al personaje o a las circunstancias" (p. 211).

75 Emmanuelle Huard-Baudry, "En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes", *Criticón*, 114 (2012), pp. 139-178 (p. 145). Para la visión opuesta, véase Humberto Huergo Cardoso, "Las *Soledades* de Góngora, ¿'lienço de Flandes' o 'pintura valiente'?", *La Torre*, 6, 20-21 (2001), pp. 223-231. A propósito del concepto de *Stimmung* ('tonalidad espiritual del paisaje', 'sentimiento del paisaje', 'ambiente'), véase el importante ensayo de George Simmel, "Filosofía del paesaggio", en *Estética e paesaggio*, ed. Paolo D'Angelo, Boloña, Il Mulino, 2009, pp. 39-51. La traducción española es poco recomendable.

76 Félix Lope de Vega y Carpio, "Va Isidro a una ermita, donde el monje que habita en ella le cuenta lo que se alcanza a saber del antiguo origen de la devota imagen de Atocha", *Obras completas. Poesía, I*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 434-466: "No tenía el ermitaño / otros tapices ni sedas, / que el campo y las arboledas" (p. 443, vv. 271-273).

77 Véanse Michela Ambrogetti, "La fortuna dell'ermitaño nel teatro del Siglo de Oro", en *Actas del coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII*, eds. Joaquín Casaldueiro y Manuel Sito Alba, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 463-470; Béatrice Chenot, "Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro", *Bulletin Hispanique*, 82, 1-2 (1980), pp. 59-80; y los diversos estudios de Alain Saint-Saëns: *La nostalgie du désert. L'idéal érémitique en Castille au Siècle d'Or*,

1. Llama la atención, por ejemplo, que en el soneto epidíctico “De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal Fernando Niño de Guera” (1607), las únicas pinturas que destaca Góngora son los retratos de pontífices (los pilotos del galeón de San Pedro) y, cómo no, los paisajes con ermitaños (los ciudadanos del yermo):

Del yermo ves aquí los ciudadanos,
del galeón de Pedro los pilotos (I, p. 252, vv. 9-10)⁷⁸.

En cambio, no dice ni una palabra acerca de las demás obras que adornaban la Galería y que hoy nos parecen las joyas de la colección; a saber: las orlas de animales, frutas y verduras del antequerano Antonio Mohedano (?), activo en Córdoba y sin duda conocido de Góngora; el *Bodegón con cocina* de Vincenzo Campi (?); y los cuatro lienzos de la historia de Noé (*La construcción del Arca de Noé, La entrada de los animales en el Arca, El Diluvio universal* y *El sacrificio de Noé*), copia hispana de la famosa serie de Jacopo Bassano⁷⁹. Anota Salcedo Coronel: “Dijo don Luis que se veían

San Francisco, Mellen Research University Press, 1993; “Saint ou coquin: le personnage de l’ermite dans la littérature du Siècle d’Or”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 1 (1991), pp. 123-135; y “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania Sacra*, 42, 85 (1990), pp. 169-180. Respecto a las artes plásticas, véanse Palma Martínez Burgos, “*Ut pictura natura*: la imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI”, *Norba-Arte*, 9 (1989), pp. 15-27; y Concepción de la Peña Velasco y José Antonio Molina Gómez, “Ascetismo en imágenes: los ermitaños del Desierto del Sordo en el siglo XVIII”, *Hispania Sacra*, 66, 1 (2014), pp. 225-263.

78 José García de Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644: “Aquí ves ‘los ciudadanos del yermo’, esto es, los ermitaños que poblaron penitentes los desiertos. [...] Y aquí ves también ‘los pilotos del galeón de Pedro’. Esto es, los sumos pontífices que gobernaban la nave de San Pedro, que es la Iglesia católica” (p. 203).

79 Para las pinturas del palacio Arzobispal de Sevilla, véanse Teodoro Falcón Márquez, *El palacio arzobispal de Sevilla*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Caja-Sur, 1977; José Fernández López, “Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, II, pp. 159-171; y Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, Editorial Servet-Cuesta, 1979. Ninguno de los cuatro menciona siquiera la serie de los paisajes con ermitaños. De las copias de Bassano se ha ocupado Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid,

en esta galería las imágenes de los santos padres antiguos de Egipto, y por eso la llama ‘Tebaida celestial’⁸⁰. Y por si acaso, aclara: “Tebaida se llamó aquella región de Egipto que mira a la Etiopía, [...] donde antiguamente tuvieron su asiento y residían los ermitaños, a que aludió don Luis”.⁸¹ La Galería es una Tebaida sagrada y el “peregrino” que llega a sus puertas —el propio Góngora—, una especie de ermitaño que contempla espantado los paisajes con los Padres del yermo que cuelgan de sus paredes: “Oh tú, cualquiera que entras, peregrino, / si mudo admiras, admirado para” (I, p. 251, vv. 1-2)⁸². Admiración no es lo mismo que deleite. Admiración significa ‘pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora’ (*Covarrubias*, s. v.); ‘el acto de ver con espanto’ (*Autoridades*, s. v.). La Tebaida eremítica, y los cuadros que la representan, no despiertan agrado, el placer positivo que asociamos normalmente con lo bello, sino admiración, espanto o pasmo (“respeto”, decía Paravicino), el placer negativo propio de lo sublime⁸³.

¿Cómo era la galería de Niño de Guevara y a qué cuadros específicamente se refiere Góngora? Los datos existentes son escasos. Los “pilotos del galeón de Pedro” deben de ser los “veinte y cuatro retratos de pontífices y cardenales, todos de medio cuerpo”, que menciona el inventario

Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 50-52. La autoría de las pinturas atribuidas a Mohedano continúa siendo objeto de polémica. El estudio más reciente es de Enrique Valdivieso, “Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla”, *Ars*, 38 (2018), pp. 108-116. La frase “ciudadanos del yermo”, que emplea Góngora, figura en los *flores sanctorum*. Véase, por ejemplo, Juan Basilio Santoro, *op. cit.*: “Ciudadanos de los desiertos, páramos y soledades” (prólogo, sin foliar); “como vio tantos y tales ciudadanos del yermo, fue mucho lo que se holgó” (lib. 3, f. 116v.).

80 José García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 202.

81 José García de Salcedo Coronel, *ibidem*, pp. 201-202.

82 Como ha demostrado Juan Matas Caballero, el peregrino del soneto prefigura al protagonista de las *Soledades*. Véase al respecto “Las *Soledades* a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2013, pp. 317-300 (p. 325).

83 Immanuel Kant, *op. cit.*: “La satisfacción en lo sublime no contiene tanto placer positivo [*positive Lust*] cuanto más bien admiración [*Bewunderung*] o respeto [*Achtung*], lo cual merece denominarse placer negativo [*negative Lust*]” (parte I, sección I, libro 2, § 23, p. 174). *Bewunderung* y *Achtung*, ‘admiración’ y ‘respeto’, son exactamente las voces que emplean Góngora y Paravicino.

del Palacio Arzobispal de 1625⁸⁴. Japón sospecha que podrían deberse a la *bottega* del pintor florentino, radicado en Roma, Francesco Morelli (1566-1595), popular entre el clero español por sus retratos de *virii illustri*, como papas, cardenales, príncipes y santos⁸⁵. El canon del género lo constituyen los *Elogi degli uomini illustri, apposti ai veri ritratti* [*Elogios de los hombres ilustres, acompañados de retratos al vivo*] de Paolo Giovio, en sí mismos un auténtico "museo" portátil (la temprana traducción de Gaspar de Baeza se titula, precisamente, *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos, ilustres en valor de guerra, que están al vivo pintados en el museo de Paulo Jovio*)⁸⁶. Como quiera que sea, los cuadros se pusieron a la venta en subasta pública después de la muerte del arzobispo don Luis Fernández de Córdoba en 1625 y no se ha vuelto a saber de ellos.

Más incierto aún es el destino de la serie de paisajes con ermitaños, que "pudieron desaparecer en fecha temprana del palacio"⁸⁷. A juzgar por otras colecciones parecidas, como la de Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna, V duque del Infantado (1536-1601)⁸⁸, lo más seguro es

84 Véase Rafael Japón, "El expolio del arzobispo Luis Fernández de Córdoba en 1625: el retablo mayor de la Parroquia de Guadalcazar y las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12 (2013), pp. 51-66 (p. 63).

85 Rafael Japón, *ibidem*, p. 60. Para todo lo concerniente a Morelli, véase Marco Cavietti y Francesca Curti, "La bottega di Francesco Morelli pittore: Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini, tra formazione, parentele, committenze e rivalità all'arrivo di Caravaggio a Roma", *Roma Moderna e Contemporanea*, 19, 2 (2011), pp. 373-454, quienes reproducen los inventarios de los comitentes españoles del artista. El inventario de los bienes del propio Morelli menciona "71 cabezas de hombres ilustres, cardenales, papas y otras varias, viejas" (p. 447).

86 Granada, Hugo de Mena, 1568.

87 Rafael Japón, *op. cit.*, p. 60.

88 El inventario es extraordinariamente detallado, lo que me ha permitido identificar la fuente de origen de la mayoría de los cuadros: se trata sin lugar a dudas de la *Soledad o la vida de los padres ermitaños* de los Sadeler. El asiento dice: "Treinta lienzos pintados al olio que llaman los *Lienzos de los padres del yermo* que el señor duque de Feria envió desde Roma al duque mi señor, que haya gloria, que cada uno tiene dos varas de ancho y más de vara y medio de alto, y con sus marcos, que los dichos lienzos son los siguientes: Un lienzo de *San Juan Bautista*, otro lienzo de *San Antonio Jerónimo*, *Pelagrio*, *Juan Ermitaño*, *Coprés*, *Teonas*, *Onofre*, *Pantracio*, de *Abraham*, de *San Amún*, *Mucio*, *Anubio*, de *Elías*, de *San Macario*, *Didimo*, *Piamon*, *Apeles*, *Mateho*, *Eulogio*, *Espiridión*, *Macario*, *San Juan ermitaño*, *Pablo ermitaño*, *Hilarión*, de *Orígenes*, de *Eleno*, de *San Apolonio*, otro lienzo de *San Giomo*" (The

que también fueran copia de los grabados de los Sadeler y de Collaert a los que vengo haciendo referencia, esto es, paisajes sublimes de gran formato, envueltos en un “mudo horror divino”, que sin duda no dejarían indiferente a Góngora; “aquella inmensa soledad —dice san Jerónimo— que [...] ofrece horrible asilo a los monjes [*in illa vasta solitudine, quae [...] horridum monachis praestat habitaculum*]” (Fig. 10)⁸⁹. Asilo, pero horrible. El inventario de las Casas Arzobispales menciona “diez y seis lienzos de países al tiempo [¿paisajes al temple?]” que podrían coincidir con ellos, pero no me atrevería a asegurarlo⁹⁰. Una cosa es indudable: nos hallamos ante una de las primeras galerías de paisajes con ermitaños de la Europa del Seiscientos, comparable con el Camerino de los Ermitaños (*Camerino degli Eremiti*) del Palacio Farnese en Roma, obra de Giovanni Lanfranco, y con el Gabinete de los Padres del Desierto (*Cabinet des Pères du Désert*) del Château Gaillard de Vannes, decorado de arriba abajo con copias al lienzo de los grabados de los Sadeler y de Abraham Bloemaert⁹¹. La Sala de la Penitencia (*Stanza della Penitenza*) de la Villa Farnesio en

Getty Provenance Index, Archival Inventory E-73, asientos 66a-66y). El propio López de Mendoza era propietario de una treintena de retratos de hombres ilustres —el *Cardenal Julio Esmerones*, el *Cardenal Estefanonio*, *Pío V*, *León X*, *Pablo III*, etc.—, lo que nos permite hacernos una idea clara de cómo sería la galería de Niño de Guevara. La colección del duque de Lerma era todavía más grande: “Setenta y seis cuadros de los pontífices, desde San Pedro hasta San Martín I” (Sarah Schroth, *op. cit.*, p. 223, asientos 675-750).

89 San Jerónimo, “A Eustoquia”, *op. cit.*, vol. 1, pp. 203-260 (carta 22, p. 211, párrafo 7).

90 Rafael Japón, *op. cit.*, p. 63.

91 Giovanna Capitelli, “Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro”, en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 241-284 (p. 258, n. 17). Para los grabados de Bloemaert —*Sacra eremis ascetarum* (1612-1619), dedicado a los ermitaños hombres, y *Sacra eremus ascetriarum* (1612-1619), de ermitañas mujeres—, véase Marcel Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and His Sons*, Gante, Bélgica, Davaco, 1993, I, pp. 171-184, que compara las estampas de ermitaños con “la poesía española de la soledad de finales del siglo XVI [*the Spanish poetry of solitude of the late sixteenth century*]” (I, p. 171). Los grabados de ermitaños de Bloemaert eran menos conocidos en España que los de los Sadeler. No obstante, el inventario del año 1674 de Diego de la Torre cita expresamente al artista: “Un ermitaño de Ablomar [Bloemaert]” (Getty Provenance Index, Archival Inventory E-702, asiento 62).

Caprarola (1570)⁹², la Sala de la Penitencia del Palacio de la Isla (1597-1600)⁹³, la Basílica de Santa Cecilia en Trastevere (1600)⁹⁴ y la Pinacoteca Ambrosiana (1607-1618) también estaban decoradas con cuadros de ermitaños, casi todos copia de los grabados de los Sadeler⁹⁵. En la España de la segunda mitad del siglo XVII destaca el palacio del Retiro de Felipe IV, “poblada Tebaida o nuevo / cortesano Monserrate”, como lo llama Pellicer⁹⁶, en cuya galería —la famosa Galería de los Paisajes— colgaban

-
- 92 Loren Partridge, *op. cit.*, reproduce el programa iconográfico original. Los frescos de ermitaños son obra de Jacopo Bertoja.
- 93 Alessandro Viscogliosi, “Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza del Palazzo dell’Isola: un ciclo di affreschi nel Sorano all’epoca del Baronio”, en *Baronio e l’arte*, eds. Romeo de Maio, Agostino Borromeo *et alii*, Sora, Centro di Studi Sorani Vincenzo Patriarca, 1985, pp. 551-568. Según el autor, la iconografía de los cuatro paisajes con ermitaños que todavía adornan la sala “è una replica fedelissima di altrettante vignette disegnatte da Maerten de Vos ed incise da Raphael Sadeler” (p. 562).
- 94 Francesca Cappelletti, “L’inizio del Seicento: Paul Bril, il paesaggio topografico e il paesaggio con gli eremiti”, en *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi, 2005-2006, pp. 102-129: “Per la scelta degli eremiti [de la Basílica] Bril sembra attenersi a quel repertorio di scene di vita solitaria già utilizzato nella commissione per Federico Borromeo, e cioè le raccolte di stampe, come la *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* di Johannes Sadeler I e Raphael I” (p. 239); y “Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente”, en *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, ed. Francesca Cappelletti, Roma, Gangemi, 2003, pp. 9-20.
- 95 Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge UP, 1993: “Quite a few of Borromeo’s landscape paintings [...] were based on engravings by Jan and Raphael Sadeler” (p. 131).
- 96 José Pellicer y Tovar, “Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro”, en *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, ed. Diego de Covarrubias y Leiva, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, sin foliar. Véase igualmente Manuel de Galhegos, “Silva topográfica”, en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, María de Quiñones, 1637, ff. 1r.-12v. Aunque el autor se deshace en elogios sobre la colección de pinturas (“al fin todas las salas, / galerías, retretes, corredores / deste edificio hermoso / con un matiz vistoso, / con países [paisajes], con mar, con resplandores / con plumajes con galas / y con vana espesura / gallardamente adorna la pintura” [ff. 5v.-6r.]), no menciona en concreto la famosa serie de los paisajes con ermitaños. En cambio, en el romance “Al templo de san Antonio” (ff. 14r.-15v.) sí describe en detalle la ermita dedicada al santo, donde colgaba el lienzo *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño* (1634, Museo del Prado), de Velázquez. Para la retórica del panegírico, véase ahora Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *Las artes del elogio. Estudios sobre*

una veintena de paisajes con ermitaños de artistas que Góngora no pudo conocer, como Nicolas Poussin y Claude Lorrain⁹⁷. En los terrenos del Palacio, no en balde llamado del Buen Retiro —retiro anacoreta, pero deleitable—, vivían ermitaños de verdad⁹⁸.

2. Otro texto eremítico: el romance “Cuatro o seis desnudos hombres” (1614), es decir, el retrato de un amante desdeñado que pasa nueve o diez meses refugiado en el hueco de un tronco durante los cuales se alimenta exclusivamente con hierbas, ese refugio materno (“nueve meses”) que Góngora no se cansa de buscar:

El hueco anima de un tronco
nueves meses habrá, o diez [...],
hierbas cultiva, no ingratas,
en apacible vergel. (I, p. 439, vv. 23-32)

Según Taylor, el árbol hueco alude al nacimiento de Adonis, mientras que el sustentarse con hierbas representa “la armonía original del hombre con la naturaleza”⁹⁹. No hay que hilar tan fino. En realidad, en la España de 1614 los únicos que vivían en los huecos de los árboles y practicaban la

el panegírico, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. Referencias a la “Silva topográfica” de Galhegos en Juan Silvestre Gómez, *Panegírico al conde de Monterrey* (1640), ed. Jesús Ponce Cárdenas, Biblioteca Digital, Proyecto ARELPH, panegiricos.com, 2018.

- 97 Véanse Giovanna Capitelli, *op. cit.*, pp. 241-284; Juan Martínez Cuesta, “San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño. Velázquez y la iconografía eremítica del siglo XVII”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, ed. José López Rey, Madrid, Editorial Alpuerto, S. A, 1991, pp. 127-134; y Andrés Úbeda de los Cobos, “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, en *Roma, naturaleza e ideal*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 69-77.
- 98 Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey*, ed. ampliada y revisada, trads. Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, Madrid, Taurus, 2003: “El tema [de la pintura de ermitaños] parece lógico para el Retiro, en cuyos terrenos había ermitas y ermitaños de verdad” (p. 128).
- 99 Barry Taylor, “Góngora’s ballad ‘Quatro o seis desnudos hombres’”, en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey*, eds. Charles Davis y Alan Dey-ermond, Londres, Tamesis, 1989, pp. 215-226 (pp. 218-219).

abstinencia eran los Padres del desierto¹⁰⁰, máxime cuando la geografía del poema, mitad *locus amoenus*, mitad *locus horridus*, reproduce fielmente la fórmula sublime de los paisajes con ermitaños: un “ameno sitio breve” (v. 17), pero sembrado de peligrosos “escollos” (v. 2):

Cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres
hurtan poco sitio al mar
y mucho agradable en él. (I, p. 439, vv. 1-4)

A pesar de que los escollos son sólo dos o tres y ocupan poco espacio (“hurtan poco sitio”), así y todo representan un grave peligro y hurtan mucho agrado. Las estampas de los Sadeler abundan en paisajes similares (Fig. 11). Nótese sobre todo la estampa de *San Joanicio* (Fig. 5), idéntica al escollo de la *Soledad primera*: un peñasco suspendido justo en medio “del mar siempre sonante, / de la muda campaña” (vv. 53-54)¹⁰¹.

Ahora bien, “Cuatro o seis desnudos hombros” no es un romance cualquiera. En la introducción a su edición de las *Soledades*, Jammes lo considera prácticamente igual al poema (“tan parecidos que se pueden considerar idénticos”)¹⁰², tanto por lo que se refiere al “ambiente” como a “la personalidad del protagonista”: “El peregrino del poema y el solitario del romance no son hermanos gemelos: son un solo y mismo personaje, sólo que contemplamos al uno al principio del relato, al otro en el momento del desenlace”¹⁰³. Y añade todavía: “Este eremita de amor es el que hubiéramos visto, sin duda con mayor precisión, en la cuarta Soledad, la “Soledad del yermo” —del ‘yermo’ donde viven los ‘eremitas’—, y que este romance nos permite imaginar en algún acantilado desierto, batido

100 Cito casi al azar: “Vivían en los campos y soledades [...] alimentándose con yerbas silvestres” (Blas Antonio Ceballos, *Flores del Yermo*, lib. 1, cap. 20, p. 73); “Venerio Abab, haciendo vida solitaria en la isla Palmaria, [...] sustentábase con hierbas y frutas silvestres (Alonso de Villegas, *Fructus*, discurso 58, sección 11, f. 370r.).

101 Según Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Madrid, Delirio, 2013, “la imagen de la roca rodeada por las olas espumosas se repite a menudo en la emblemática” (p. 44).

102 Véase su edición de Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 54-55.

103 Robert Jammes, *ibidem*, pp. 54-55. Antes en Barry Taylor, *op. cit.*: “The protagonist offers obvious parallels with the *peregrino* of the *Soledades*” (p. 217).

por las olas del océano”¹⁰⁴. Sin duda es así, pero no hubo que esperar a la cuarta *Soledad* para comprobarlo. La *Soledad* mentada en el soneto que empieza “Restituye a tu mudo horror divino” es “la Primera de sus *Soledades*” (I, p. 451), no la hipotética “Soledad del yermo”. Es decir, la vocación de ermitaño del peregrino de las *Soledades* no es una ocurrencia de última hora, sino un rasgo de carácter del personaje. La cuarta *Soledad* está en germen ya en la *Primera*. El poema en su totalidad narra el peregrinaje de un eremita de amor a través de una *silva sacra* sembrada de “escollos” (*Sol.* 1, v. 24, *Sol.* 1, v. 187, *Sol.* 2, v. 33, *Sol.* 2, v. 211, *Sol.* 2, v. 400, etc.), hasta que al final alcanza su destino: la Soledad del yermo. El hilo argumental remite a la *Arcadia* de Sannazaro, pero el escenario de fondo y el sentimiento de desengaño que impregnan el poema responden al ideal eremítico contrarreformista¹⁰⁵.

Si comparamos el paisaje de ambos poemas —el romance “Cuatro o seis desnudos hombros” y las *Soledades*— con el de otros poemas eremíticos de la época, algunos de ellos imitación a lo divino de las propias *Soledades*, el parecido se afianza todavía más. Pienso en textos como la “Canción real a san Jerónimo” (h. 1604) de Adrián del Prado: “Un pelado risco, / de cuyos hombros toscos y nudosos / pende la espalda”¹⁰⁶; las *Soledades de Buçaco*

104 Robert Jammes, *ibidem*, p. 55.

105 La relación entre las *Soledades* y la literatura pastoril ha sido objeto de distintos estudios. Véanse, entre otros, Rodrigo Cacho Casal, “Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*”, *The Romanic Review*, 98, 4 (2007), pp. 435-455; y Mercedes Blanco, “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 131-175. Ninguno de los dos estudiosos tiene en cuenta la herencia eremítica, patente para Díaz de Ribas y Fernández de Córdoba. Cuando digo que las *Soledades* se inspiran en el paisaje flamenco con ermitaños me refiero, naturalmente, al escenario de fondo, a las *soledades* mismas. Dichas *soledades* albergan otros mundos, a veces con su propio antecedente pictórico, que no tienen nada que ver con el retiro eremítico, como serían el epitalamio, los juegos olímpicos, la boda de aldeanos, la montería de leones a la morisca, el retrato ecuestre y muchos otros. En este sentido, las *Soledades* no son un solo paisaje, sino un paisaje de paisajes incompatibles entre sí.

106 Adrián del Prado, “Canción real a San Jerónimo”, pp. 207-219 (p. 209, vv. 59-61). Cito por la edición de José Manuel Bleuca, *op. cit.*, quien comenta que “indudablemente, su inspiración original [del poema] está en cualquier cuadro de fines del siglo XVI y principios del XVII que representase al santo haciendo penitencia en el desierto” (p. 27). “Cualquier” cuadro no me vale, pero comparto la tesis principal

(1634) de Ferreira de Lacerda: “Muestran el secreto valle / todo horrible, todo brusco”¹⁰⁷; y el *Aula de Dios* (1637), de Miguel de Dicastillo: “No aquí del año los floridos meses / con varios amenísimos matices / hermocean las horridas estancias. / [...] / Antes, con melancólicos horrores / el rudo sitio, todo penitente / rigor indica, amarillez presiente”¹⁰⁸. El caso de la *Soledad de Pedro de Jesús* (h. 1614) de Pedro Espinosa es particularmente llamativo, ya que mienta expresamente el paisaje flamenco con ermitaños: “Concédanse a tus ojos [del ermitaño] selvas bellas, / rompe en abeto el mar sin pagar flete / y, siendo superior de cosas grandes, / *habrás visto pintado vivo a Flandes*”¹⁰⁹. Y continúa: “Y cuando ya la noche envuelve en sombra / las casas, siembre estrellas, llueve espanto / y en alto horror aun el silencio nombra”¹¹⁰. Sin dejar de ser bellas, las selvas sagradas de la pintura flamenca con ermitaños inspiran horror y espanto. Comenta Bonilla Cerezo en su estudio del poema: “La caverna sigue la práctica extremada, de remoto origen, consistente en edificar una habitación arbórea, quizá una celda-árbol”¹¹¹. El paisaje flamenco es el mismo, sólo que en un caso la caverna es celda-árbol (*Soledad de Pedro de Jesús* de Espinosa) y en el otro, la celda-árbol es caverna (las *Soledades* de Góngora).

3. Otro ejemplo más: la apología del eremitismo carmelitano en el romance “En la beatificación de santa Teresa” (1614):

Que ejemplarmente hoy blanquea
en nuestra Europa, de tanto
ciudadano anacoreta,
que, escondido en sí, es su cuerpo
gruta, de su alma, estrecha. (I, p. 442, vv. 72-76).

de que la poesía eremítica a menudo se inspira en los paisajes con ermitaños.

107 Bernarda Ferreira de Lacerda, *op. cit.*, f. 23r. El poema empieza con la descripción del retrato pictórico de un ermitaño: “Cuadro peregrino / a quien sutiles pinceles / milagros del arte dieron / animados accidentes” (f. 3v.). Una vez más, la relación poesía de ermitaños-pintura es explícita.

108 Miguel de Dicastillo, *op. cit.*, pp. 123-124.

109 Pedro Espinosa, “Soledad de Pedro de Jesús, presbítero”, en *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011, pp. 220-231 (p. 225, vv. 125-128).

110 Pedro Espinosa, *ibidem*, p. 225, vv. 145-147.

111 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora entre azahares: la *Epístola I a Heliodoro* de Pedro Espinosa”, *Analecta Malacitana*, 30, 1 (2007), pp. 53-100 (p. 90).

La frase “blanquea [...] de tanto / ciudadano anacoreta” o ‘reluce gracias al número de tantas blancas ermitas’ alude a los muchos eremitorios o ciudadelas de ermitaños —los llamados “desiertos”, aunque muchos no lo eran— que los Carmelitas Descalzos o Teresianos fundaron dentro y fuera de España (“nuestra Europa”) a partir del año 1592: Nuestra Señora del Carmen de Bolarque (1592), Nuestra Señora de las Nieves (1593), San Juan Bautista de Trassierra (1597) (en la Córdoba de Góngora), San José del Monte de las Batuecas (1599), Nuestra Señora del Carmen Santa Fe (1605), San Hilarión del Cardó (1606), San Juan de la Cruz de Buçaco (1627) y otros¹¹²; desiertos que eran “retrato del de los páramos primitivos de Palestina y Egipto; en rigores, en abstracción, en oración, en desnudez de todo, y aun en parte, los exceden”¹¹³. La propia santa Teresa tenía vocación de anacoreta (de niña jugaba a construir ermitas)¹¹⁴ y en su *Camino de perfección* declara sin tapujos que “el estilo que pretendemos llevar es no sólo ser monjas, sino ermitañas”¹¹⁵. Pero lo que más llama la atención del

112 Fray Eulogio de la Virgen del Carmen, “Los Santos Desiertos carmelitanos en España”, en *España eremítica*, pp. 587-632; y Fray Felipe de la Virgen del Carmen, *La soledad fecunda. Santos desiertos de Carmelitas Descalzos*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1961. Véanse igualmente los distintos trabajos de José Miguel Muñoz Jiménez, “Sobre la ‘Jerusalén restaurada’: los calvarios barrocos en España”, *Archivo Español de Arte*, 69, 274 (abril-junio 1996), pp. 157-169; “La arquitectura de los desiertos carmelitanos”, en *La arquitectura carmelitana, 1596-1800*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990, pp. 348-371; y “Yermos y Sacromontes: itinerarios de Vía Crucis en los desiertos carmelitanos”, en *Los caminos y el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, III, pp. 171-182. Un estudio iluminador es el de Trevor Johnson, “Gardening for God: Carmelite Deserts and the Sacralisation of Natural Space in Counter-Reformation Spain”, en *Sacred Space in Early Modern Europe*, eds. Will Coster y Andrew Spicer, Cambridge, Cambridge UP, 2005, pp. 193-210, que relaciona el paisaje eremítico con la teología negativa y la “apofosis radical” (p. 193).

113 Fray José de Santa Teresa, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, apud José Miguel Muñoz Jiménez, *La arquitectura carmelitana*, p. 344.

114 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, en *Obras completas*, eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, BAC, 2002: “De que vi que era imposible ir adonde me matasen por Dios, ordenábamos [decidimos] ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas” (cap. 1, párrafo 6, p. 35).

115 Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, en *Obras completas*, códice de Toledo, cap. 20 (13), párrafo 6, p. 290.

romance no son las circunstancias históricas que lo rodean —el ferviente eremitismo carmelitano—, sino el propio retrato del anacoreta: “Escondido en sí, es su cuerpo / gruta, de su alma, estrecha”; o sea, ‘escondido en sí, es su cuerpo gruta estrecha de su alma’. Es inevitable recordar la imagen del peregrino de las *Soledades* “embebido” en el hueco de una encina. ¿Es una imagen el trasfondo de la otra? La fecha de composición de los textos permite suponerlo: 1613 la primera *Soledad* y 1614 el romance “En la beatificación de santa Teresa”, con el romance “Cuatro o seis desnudos hombres”, también de 1614, a caballo entre los dos. Si la cronología no engaña, primero lo intentó en las *Soledades*, y no conforme con ello, amplió el retrato en “Cuatro o seis desnudos hombres” y todavía más en el romance a santa Teresa y el eremitismo carmelitano. Una cosa es indudable: la soledad eremítica de las *Soledades* no termina en el poema. Entre 1613 y 1614 la imagen del anacoreta retirado del mundo y escondido en sí no dejó de rondar la imaginación de Góngora. Quizá en lugar de insistir tanto en el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, habría que empezar a pensar en el menosprecio de corte y el *de laude eremi*, la alabanza del yermo. El ideal pagano del *beatus ille* se funde con el proyecto carmelitano de la vida eremítica, con una importante diferencia: el primero es puramente bucólico, mientras que el segundo se alimenta del horror. “*Abruptae rupes quasi quemdam horroris carcerem*”, le escribe san Jerónimo a Rufino: ‘las rocas abruptas forman como una cárcel horrorosa’¹¹⁶.

4. No me demoro en el romance autobiográfico que empieza “Comadres, las mis comadres” (anterior a 1596) porque la atribución se antoja dudosa. Pinta a un grafómano recluido en una “sierra bruta y sola” (v. 109) en la que, como los Padres del yermo, no para de escribir:

Prolijo he sido, señoras,
que, como estoy en un yermo,
ajeno de ocupaciones,
escribo más que diez presos¹¹⁷.

116 San Jerónimo, “A Rufino”, en *Epistolario*, edición bilingüe a cargo de Juan Bautista Valero, Madrid, BAC, 1993, I, pp. 81-87 (carta 3, p. 85, párrafo 4).

117 Luis de Góngora, *Romances*, ed. crítica Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, III, pp. 367-372 (p. 371, vv. 101-104). He actualizado la ortografía.

"Prolijo" es adjetivo típicamente gongorino (se relaciona, de hecho, con la *akribeia* o la 'prolijidad' de la *maniera* seca flamenca), lo mismo que el interés por los Padres del yermo¹¹⁸. Si el romance es de Góngora, estaríamos ante un antecedente jocoso del famoso "Retirado en la paz de estos desiertos" (a. de 1639) de Quevedo, que es también el autorretrato de un escritor en el papel de ermitaño. ¿Qué santos le interesan a Góngora? Los santos escritores, como él. Así en el romance a la propia santa Teresa: "Tanto y tan bien escribió, / que podrá correr parejas, / su espíritu, con la pluma" (I, p. 441, vv. 41-43); y en la canción "Al favor de San Ildefonso" (1617), inspirado con toda probabilidad en el cuadro homónimo del Greco que todavía se guarda en el Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, en Illescas: "Una pluma que ha pasado, / con lo que ha escrito, de lo que ha volado" (I, p. 476, vv. 39-40). Siempre la carrera del espíritu y la pluma, como si la escritura en sí misma también fuese fuente de arrobo¹¹⁹.

5. LA SOLEDAD DEL YERMO

Todo lo anterior avala la tesis de Díaz de Rivas a propósito de que el título de las *Soledades* se refiere específicamente al yermo de los Padres del desierto: "Los desiertos de Egipto, donde vivían aquellos monjes antiguos, se decían 'soledades' por 'yermo', que es lo mismo, y ellos, *monachi, id est solitarii*"¹²⁰. Conocida es también su idea en el sentido de que la última de las *Soledades* proyectadas tendría lugar en un auténtico sacromonte,

118 Sobre el concepto de *akribeia*, 'precisión', 'prolijidad', 'exactitud', 'meticulosidad', es indispensable Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, Yale University Press, 1974, pp. 123-126. Su equivalente latino es *diligentia* o diligencia.

119 Sobre el "vuelo" del poeta en relación con el mito de Ícaro, véase el excelente estudio de Norbert von Prellwitz, "Góngora: el vuelo audaz del poeta", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV (1997), pp. 19-35, quien, no obstante, no alude a los poemas dedicados a santa Teresa y a san Ildefonso.

120 Pedro Días de Ribas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Biblioteca Nacional de España, ms. 3726, ff. 104-179 (f. 105v.). Dos ejemplos programáticos serían las *Soledades de Buçaco* de Ferreira de Lacerda, citada anteriormente, y las *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata, Madrid, Catalina de Barrio, 1639: "Es su ermita natural un peñasco roto, por donde entran silvestres árboles" (10rv.).

un “desierto” carmelitano al estilo de las Batuecas, y que se titularía “la Soledad del yermo”¹²¹. Otro tanto opina Fernández de Córdoba:

En los desiertos de Palestina, en los de Tébaida de Egipto, en los de Nubia, hubo antiguamente tantos conventos y tan poblados de monjes, que –según se refiere en lo *De vitis Patrum*– pudieran formar no pequeños pueblos y, con todo, sus santos habitadores granjearon y retuvieron el apellido de ‘monjes’, que quiere decir ‘solos’ o ‘solitarios’ [...] *Este nombre de ‘soledades’ compete a lugares semejantes*¹²².

Y no podía ser de otro modo. La época poco menos que lo exigía y el silencio, el anonimato, el ensimismamiento y el desengaño amoroso del peregrino lo venían anunciando desde el principio. Lo mismo digo de los venerables patriarcas de la *Soledad primera* (vv. 212-221 y vv. 364-506) y *Segunda* (vv. 388-511), cuyo amargo desencanto (“rúinas y estragos”, “büitre de pesares”, “campo de sepulcros”...) también tiene un dejo eremítico¹²³. Felices pastores de la Edad de Oro es obvio que no son, entre otras cosas porque la verdadera Edad de Oro del siglo XVII no era ya la Arcadía pagana de Teócrito y de Virgilio, sino, como recuerda fray Luis de Granada en su traducción de *La escala espiritual* (Lisboa, 1562) de san Juan Clímaco, “aquella edad dorada y aquel siglo bienaventurado en que florecieron aquellos gloriosísimos padres que fueron los Paulos, Antonios, Hilariones, Macarios, Arsenios y otros ilustrísimos varones que vivían por

121 Pedro Días de Ribas, *ibidem*: “La primera Soledad se intitula la *Soledad de los campos* y las personas que se introducen son pastores. La segunda Soledad, la *Soledad de las riberas*. La tercera, la *Soledad de las selvas*, y la cuarta, la *Soledad de el yermo*” (f. 104v.). Para los *sacromonti* españoles, véase Fernando Marías, “El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza, y el Monte Celia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 133-144.

122 Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. Matteo Mancinelli. Cito por la edición digital, disponible en gongoradigital.github.io/polemos/1617_examen.xml. Según Mancinelli, el texto aludido son las *Vitae Patrum* (Amberes, 1615).

123 Lo recuerdan, entre otros, Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*: “Una Edad de Oro ya perdida, que ahora sabe a ruinas y estragos” (p. 59).

aquellos desiertos de Egipto”¹²⁴. La Edad de Oro *eremita*. Ya lo he dicho: el yermo cristiano se funde con el jardín pagano en una especie de *beatus ille* a lo divino¹²⁵; un “nuevo cortesano Monserrate” (Pellicer), como el Buen Retiro de Felipe IV¹²⁶; el *Grottenhof* del duque Guillermo V de Baviera¹²⁷; la Huerta del Desengaño del conde de Niebla¹²⁸; o el parque de la villa de Lerma del duque Francisco de Sandoval y Rojas. Los resultados de la investigación arqueológica de Cervera Vera resultan sumamente reveladores:

El duque de Lerma, al urbanizar y ampliar su parque, se encontró con dos antiguas ermitas, que reedificó o arregló, y construyó de nueva planta las cinco restantes, reuniendo las siete emplazadas “por

124 Fray Luis de Granada, traducción de *La escala espiritual* de San Juan Clímaco, en *Obras*, Madrid, Imprenta de la Real Compañía, 1800, VI, p. 297.

125 Véase Jeremy Roe, “The Hermit’s *locus amoenus*: ‘El arte y moral filosofía’ of Landscape Painting Collections in Early Seventeenth Century Madrid”, *Matèria*, 8 (2014), pp. 15-36.

126 Según Andrés Úbeda de los Cobos, “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, en *Roma, naturaleza e ideal*: “La información relativa a este palacio no permite afirmar que sus jardines, la presencia en ellos de ermitas y su decoración pictórica, estuvieran influidos por la visión del mundo neostoica, apasionadamente defendida por sus máximos responsables. Si ello fuera cierto, deberíamos necesariamente cambiar nuestra concepción del Retiro, término, por cierto, muy apreciado por la filosofía neostoica” (pp. 69-77 [p. 77]).

127 Christine Göttler, “The Art of Solitude: Environments of Prayer at the Bavarian Court of Wilhelm V”, *Art History*, 40, 2 (2017), pp. 404-429: “The grotta might be best understood as a hybridization of courtly and religious sites of recreation and retreat. [...] The *Grottenhof* offered a new religious interpretation of Ovidian mythology, in which the processes of metamorphosis and conversion are interrelated” (p. 176).

128 Véanse José M. Hermoso Rivero y Antonio Romero-Dorado, “La Huerta del Desengaño de Sanlúcar de Barrameda, retiro y recreo del VIII duque de Medina Sidonia”, *El Rincón Malillo*, 4 (2014), pp. 19-22; y Manuel José de Lara Ródenas, “Los muros de Huelva: el conde de Niebla Manuel Alonso Pérez de Guzmán y su retiro en el castillo onubense”, en *El duque de Medina Sidonia: Mecenas y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 299-324. Sobre la inquietud eremítica del conde de Niebla, véase Francisco Javier Escobar Borrego, “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)”, <https://e-spania.revues.org/25264>. La intención explícita del Conde era crear una nueva Tebaida en Cádiz.

diversos puestos entre espesuras de árboles”, que añadían “devoción a la hermosura” del parque ducal, como nos relatan los cronistas¹²⁹.

Un jardín sembrado de ermitas que añaden devoción a la hermosura, tal y como muestra *La alegoría de la orden de los Camaldulenses* (1600-1607, Madrid, Instituto Valencia de don Juan), del Greco. El lector es libre de sacar las conclusiones que quiera. Yo digo que se parece a la *idea* (‘dibujo interior’) de las *Soledades*, a un tiempo Arcadia bucólica y melancólica Tebaida. El programa iconográfico de la Sala de las Soledades (*Camara delle Solitudini*) de la Villa Farnesio en Caprarola no se queda atrás: “La più lodata spezie di solitudine —le escribe Anibal Caro a Panvinio en 1565— è quella de la nostra religione, la quale è differente da quella de ‘Gentili [la especie más alabada de soledad es la de nuestra religión, soledad diferente a la de los gentiles]”¹³⁰. Existe la soledad de los pastores, pero la que cuenta es la de los Padres del yermo: *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum*.

6. EL COMPLETO COLAPSO DEL DISCURSO

He dicho que el escenario de fondo de las *Soledades* se inspira en el paisaje con ermitaños flamenco del Bosco y de los Sadeler, y que la característica más sobresaliente de dicho paisaje es el horror sagrado, normalmente asociado con la estética de lo sublime. Pero ¿qué es lo sublime *gongorino*? Más allá de la deuda con respecto al paisaje religioso flamenco, ¿en qué consiste la sublimidad de las *Soledades*?

Contra la opinión común, lo sublime no es ninguna “elevación”. Lo decisivo no es eso. Lo sublime longiniano designa más bien aquella “agonía que a la vez dificulta y hace avanzar [*agōnias emphasin hama kai empodizousēs ti kai sundiōkousēs*]”¹³¹. *Lo sublime no es tanto lo elevado*

129 Luis Cervera Vera, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967, p. 399.

130 Annibal Caro, *apud* Arnold Alexander Witte, *op. cit.*, p. 60, n. 235.

131 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 19, 2. Literalmente: “Una muestra de la lucha que, a la vez, por una parte, estorba y, por la otra, impulsa juntamente”. El infinitivo *empodizo* significa ‘estorbar’, ‘hacer tropezar’, ‘meter el pie’. José García López traduce: “Una agitación que a la vez acosa y frena el lenguaje” (*Demetrio, Sobre el estilo. “Longino”, Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1996²). La reciente versión de Paola

cuanto un estorbo que eleva (*kai empodizousēs* [...] *kai sundiōkousēs*), una dificultad que hace avanzar¹³². Para que haya *sundiōkō*, 'poner en movimiento', 'empujar', primero tiene que haber *empodizousēs*, 'lo que estorba', 'lo que tropieza', 'meter el pie'. Kant lo expresa de manera insuperable: "Un placer que sólo surge indirectamente, a saber, de modo tal que se produce por medio del sentimiento de un refrenamiento momentáneo [*Hemmung*, 'impedimento', 'inhibición'] de las capacidades vitales y a continuación, de inmediato, por un derramamiento [*Ergießung*, 'desborde', 'salida'] de tales capacidades que se sigue con tanta más virulencia"¹³³. Sin impedimento no hay derramamiento. El derramamiento de ánimo propio de lo sublime es la consecuencia "inmediata" de cierta privación, de cierta negatividad.

Invoco el impedimento kantiano, *Hemmung*, porque, como recordarán los lectores de las *Soledades*, "impedido" es uno de los latiguillos de Góngora. Menciono algunos ejemplos de entre muchos: "De venablos impedido" (*Dedicatoria*, v. 5); "dulcemente impedida" (*Sol.* 1, v. 238); "de flores impedido" (*Sol.* 1, v. 284); "de recíprocos nudos impedidos" (*Sol.* 1, v. 970); "de redes impedida" (*Sol.* 2, v. 672); y así hasta llegar a la definición misma de la *Soledades*: "cántico impedido" (*Sol.* 2, v. 621). Como es sabido, la palabra "impedir" proviene del latín "impedire", 'trabar los pies'. El poema está trabado de pies ("vuestra planta, impedida" [*Sol.* 2, v. 382]), y hasta de manos, bromea Góngora ("de graves / piedras las duras manos impedido" [*Sol.* 1, v. 991-992]), desde el primer verso ("pasos") hasta el último. Marcha *porque* no marcha. El sentido está en el *lapsus*, en determinada negatividad que a un mismo tiempo dificulta el paso y lo hace avanzar.

Vianello Tessaroto reza: "Dan la impresión de la agitación que, al mismo tiempo, frena un poco y apremia" (Pseudo-Longino, *De lo sublime*, ed. David García Pérez, México, UNAM, 2017). Le agradezco al Prof. José Luis Vecilla la traducción por menorizada del texto de pseudo-Longino.

132 Compárese con Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid, Alianza, 1997: "A mayor riesgo, mayor desempeño, que hay también superior antiparastasi (p. 281). Del griego *antiperiostasis*, 'en contra de estar parado alrededor' o 'contracircunstancia'. Es concepto aristotélico que significa 'acción de dos cualidades contrarias, una de las cuales por su oposición excita el vigor de la otra' (*Autoridades*, s.v.). La lengua de Góngora es netamente antiparastásica.

133 Immanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección I, libro 2, § 23, pp. 173-174.

Más allá del paisaje con ermitaños, si las *Soledades* merecen llamarse “sublimes” es porque el lenguaje está en todo momento al borde del “completo colapso” (*pantelei diaptōsei*)¹³⁴. La verdadera ascesis del poema es verbal; la lengua se refugia en el desierto para aprender a hablar de nuevo. La gran pregunta de Góngora no es, entonces, cómo hablar, sino más bien lo contrario: ¿Cómo *no* hablar?¹³⁵ ¿Qué zancadillas ponerle a la lengua (*empodizousēs*, ‘meter el pie’) para que, sin dejar de avanzar, tropiece? (“En los tropiezos se rizan las aguas”)¹³⁶. Retórica, si por ello entendemos el arte de hablar bien, hay muy poca. Pseudo-Longino desprecia a los “retóricos” y si hay algo en lo que insiste a lo largo del tratado es que el artificio debe “quedar oculto” (*dialanthanō*)¹³⁷. Lo mismo opina Kant cuando declara que “la ingenuidad [*Einfalt*, ‘simplicidad’] (finalidad carente de artificio) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime”¹³⁸. Sublime (o ingenuo) es el estilo que no quiere ser estilo. La retórica de lo sublime es una *anti-retórica* cuyo principal objetivo es, como declara pseudo-Longino con todas las palabras, “estampar en el estilo la forma

134 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 22, 4: “Como en un orden extraño e incoherente, una idea tras otra venidas de no se sabe dónde, haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso [*epipantelei nou logou diaptōsei*]”. José García López, *op. cit.*, traduce: “Un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase”. La versión de Paola Vianello Tessaroto dice: “Un elemento extraño tras otro, como en un orden ajeno e innatural, infunde al oyente el miedo, por decirlo así, de un colapso total del periodo”.

135 Sobre el “no decir” de Góngora, véase Humberto Huergo Cardoso, “Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 280-332 (pp. 315-320).

136 Salvador Jacinto Polo de Medina, *A Lelio. Gobierno moral*, ed. Luis Gómez Canseco, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004, discurso 3, p. 116.

137 Pseudo-Longino, *op. cit.*: “Por eso se manifiesta óptimamente la figura [*skhēma*] cuando permanece oculto [*dialanthanē*] que es figura” (17, 1). El verbo *dialanthanō* significa ‘ocultarse’, ‘pasar desapercibido’. José García López, *op. cit.*, traduce: “Por ello la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura”. La traducción de Paola Vianello Tessarotto reza: “Por eso, precisamente, la mejor figura parece ser aquella en que pasa inadvertido el hecho mismo de que es una figura”.

138 Inmanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección 1, libro 2, § 29, p. 207.

misma del peligro [*enetupōse tē lexei tou kindunou to idiōma*]¹³⁹. Paravicino es aún más elocuente: "¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente, intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los inviernos de las ondas: *el naufragio solicitemos*"¹⁴⁰. La reverencia es ofensa; el temor ofende lo difícil. Sin *tou kindunou*, sin el peligro de que la lengua naufrague; sin el miedo al colapso total del discurso no hay elevación sublime que valga, por más "alto" que sea el estilo. Alto es el estilo que sabe tropezar, esto es, el estilo que debe su elocuencia al obstáculo que le impide hablar con propiedad. No basta con describir el naufragio, sino que hay que estamparlo en la forma misma del verso. Así las *Soledades*, poema del naufragio y naufragio del poema; "nunca prolijo, / y si prolijo, en nudos amorosos" (*Sol.* 1, vv. 894-895). No, pero sí. Nunca conviene ser prolijo; nunca es bueno "narrar", dice pseudo-Longino¹⁴¹; pero si vamos a hacerlo, entonces que sea de forma tan enredada que apenas se nos entienda. Escribir nudos, nudos de amor.

139 Pseudo-Longino, *op. cit.*: "Kai monon ouk enetupōse tē lexei tou kindunou to idiōma", 'y casi imprimió en la expresión la propiedad del peligro' (10, 2). José García Pérez, *op. cit.*, traduce: "Y casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro". La traducción de Paola Vianello Tessarotto, *op. cit.*, reza: "Y casi esculpió en la frase la característica del peligro".

140 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, p. 243.

141 Pseudo-Longino, *op. cit.*: "Al escribir la *Iliada* en la cumbre de su inspiración, hizo dramático y combativo el cuerpo entero del poema, y el de la *Odisea*, en cambio, es narrativo en su mayor parte, *lo que es propio de la vejez*" (9, 13). La narración es propia de la vejez; "el decaimiento de la pasión en los grandes prosistas y poetas acaba en la pintura de costumbres" (9, 15). Lo sublime no es narrativo, sino performativo, dramático; no describe el peligro, sino que lo estampa en el estilo, lo "actúa" tal y como si el poema fuera un teatro de palabras.



Fig. 1. Johan y Raphael Sadeler, *San Zoerardo*, en *Sylvæ sacrae*, Múnich, 1593-1594. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 2. Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo* (1680), segunda edición, Valencia, Antonio Valle, 1723, I, § VIII, pp. 232-239. Biblioteca Valenciana Digital.



Fig. 3. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio Abad*, 1510-1515, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 4. Portada de la *Soledad o la vida de los padres ermitaños*, de Johan y Raphael Sadeler, Fráncfort (?), 1585-1586. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 5. Johan y Raphael Sadeler, *San Joancio*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Johan y Raphael Sadeler, *San Blas*, en *Sylvae sacrae*, Múnich, 1593-1594. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. Johan y Raphael Sadeler, *San Geraldo*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 8. Anónimo, *Paisaje con san Zoerardo*, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 9. Joachim Patinir, *Paisaje con San Jerónimo*, 1515-1517, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 10. Johan y Raphael Sadeler, *San Juan*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 11. Johan y Raphael Sadeler, *San Guduvaldo*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.