

GÓNGORA ENTRE AZAHARES:
LA EPÍSTOLA I A HELIODORO DE PEDRO ESPINOSA¹

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba
Università degli Studi di Ferrara

Recién publicadas las *Flores de poetas ilustres*, primera antología culta y «heraldo» del gongorismo que caracteriza al grupo antequerano-granadino, Pedro Espinosa rubricó su inclusión en la hidra del Barroco². No sospechaba que su amor hacia doña Cristobalina Fernández de Alarcón, cuyos ojos tuvieron la «costumbre de darle vida», informando el arrebató con versos sentidos y elegantes, si bien

¹ Este trabajo ha visto la luz gracias a una Beca Postdoctoral de la Fundación Cajamadrid (Área de Humanidades), 2006-2007. Agradezco a los Profesores Giovanni Caravaggi y Giuseppe Mazzocchi (Università degli Studi di Pavia) los consejos y sugerencias bibliográficas que aquilatan el ensayo.

² B. Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003, pág. 25. Su monografía será clave para estudiar una colectánea, impresa en 1605, que «camina en cierto sentido sobre los pasos de Góngora y abre espacio al manierismo literario, cifrado en la concepción de la poesía como ciencia y en la aplicación de la *dispositio* de la “varia brevedad”» (pág. 30). Sobre la presencia gongorina en las *Flores* véanse especialmente las págs. 105-115. J. Lara Garrido, «El pregongorismo del grupo antequerano-granadino y las grandes antologías», en *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Universidad Europea de Madrid, CEES, 1997, págs. 165-171, expone que, «en la práctica de lo que califican de “imitación ajustada” con “entendimiento de lengua”, combinan un arcaísmo relativo (en la fuerte presencia del horacianismo) con la experimentación de origen clasicista (Estacio y Claudiano) y una convergencia plural de intereses con las tradiciones italianizantes, que van desde la paradoja bernesa a la poesía amorosa de Tasso [...]. Su marchamo pregongorino no se encuentra tanto en el lenguaje poético cuanto en la escritura libre respecto de las codificaciones dominantes de motivos, formas y expresión poemáticas» (págs. 166-167).

no pulidos todavía, o la pasión más irresistible, humedecida por «clásicos italianos con los que se deleitaba horas y horas, aún no bien conocida la lengua del Dante, y los amadores del *Cancionero General*, las poesías de Garcilaso, Herrera y cuantos adoptaron para sus composiciones la reforma italiana»³, mudarán, finado el año de 1606, en «la furia inexorable de una africana sierpe» y, según nos revela la *Canción, a la manera de boscarecha, dedicada a Crisalda*, en un «basilisco con entrañas de hierro»⁴.

Sobrevino un cúmulo de pesares disipando las esperanzas de sus ilusiones. El veneno de los celos, la honda pena que le causó el hastío de su dueña y, sobre todo, la conciencia de superioridad respecto al mancebo advenedizo que, tras morir Agustín de los Ríos, la pretendía, hicieron que el poeta fuese para sí mismo «como un gusano que labra —simultáneamente— su capullo y la sepultura»⁵. En los postreros días de julio, *Crisalda* se desposaba con el estudiante Juan Francisco Correa; resistiendo las últimas batallas del hombre nuevo y el hombre viejo, éste ya casi vencido, Espinosa toma una decisión que marcará su obra:

Dispuesto a dejar la del siglo y a consagrarse a la vida penitente y contemplativa, hubo de titubear entre ingresar en una orden religiosa o vivir en el yermo, en mayor soledad que la que un monasterio podía ofrecerle. Resolvióse, al cabo, por esto último. Para su intento no bastaba la vida conventual: solía haber en ella pasiones, enemistades, rencorillos, envidias, sobra de altivez en los que mandan, falta de mansedumbre en los que obedecen; aquello también era mundo, con miserias de tal, y él quería vivir aún más alejado del trato de las gentes; más a solas con su pensamiento; más cerca de Dios [...]. Entre los muros del claustro no podría contemplar a todo su talante el siempre magnífico espectáculo de la naturaleza, que a campo abierto extrema sus galas y maravillas en alabanza de su Creador [...]. Faltaba a Espinosa elegir el sitio: como a seis millas de su ciudad natal, no lejos de la sierra llamada de Chimeneas [...], están los cerros de la Magdalena, eslabones sueltos de aquella gigante cadena de montañas que

³ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (introd. B. Molina Huete), facsímil, Universidad de Málaga, 2004, págs. 37-38.

⁴ Véase la evolución amorosa —y poética— de P. Espinosa en *Poesías completas* (ed. de F. López Estrada), Espasa-Calpe, Madrid, 1975. El «período de felicidad» (1594-1596) se manifiesta en los sonetos *A la salida de su dama al campo en el mes de diciembre* («Llegó diciembre sobre el cierzo helado»), *A la mirada rigurosa de su señora* («Levantaba, gigante en pensamiento»), *A la boca y ojos de su dama implorando piedad* («El sol a noble furia se provoca»), *A Antonio Mohedano pidiéndole que pinte a su dama* («Pues son vuestros pinceles, Mohedano») y en los madrigales *A los cabellos de su dama* («En una red prendiste tu cabello») y *Al sol sobre su dama* («Vuela más que otras veces»), págs. 4-8. La traumática ruptura viene subrayada por dos composiciones que, a mi juicio, como las *Epístolas a Heliodoro*, deberían estudiarse a modo de «díptico»: la *Canción, a la manera de boscarecha, dedicada a Crisalda* («Selvas, donde en tapetes de esmeralda») y la *Epístola al licenciado Antonio Moreno recordando los tiempos felices de sus amores* («Tú que huellas el oro de las márgenes»), págs. 9-13 y 13-18. Coinciden, respectivamente, en los versos 83-113 y 67-106.

⁵ F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, págs. 202-203.

termina en los riscos y tajos de Gaitán, desde donde, perpetuamente verdes, empiezan a ostentar nevadas, olorosas flores y dorados frutos los frondosos naranjales y limoneros de Álora⁶.

Perdido el amor de su «divino ángel a lo humano», las ironías de varios amigos sevillanos —entre los que se contaba el pintor Francisco Pacheco— sobre su adaptación a la vida retirada no impidieron que, poco después, recibiera las sagradas órdenes a título de una capellanía de ochocientos ducados en la citada ermita de la Magdalena⁷. A mediados de 1611, y por causas que Rodríguez Marín no ha podido averiguar, se trasladó a la Virgen de Gracia, en Archidona, pero conservará siempre el recuerdo de las apacibles soledades en donde había pasado sus primeros lustros como religioso y, en 1625, cuando escribe el *Panegírico a la ciudad de Antequera*, las recordaba «con el mismo vehementemente encarecimiento con que los israelitas evocan la memoria de Jerusalén en el salmo *Super flumina Babylonis*»⁸.

Sin embargo, este fracaso amoroso no provocó, como se ha repetido en demasiadas ocasiones, un giro hacia la veta horaciana que pauta la evolución del malagueño. Audrey Lumsden ha formulado tres ciclos: a) hasta 1605 escribía obras profanas, dominadas por el colorido, la trivialidad del tema y el gusto sensorial, con joyas como la *Fábula del Genil* y la *Canción a la navegación de San Raimundo*⁹; b) el segundo período, de carácter «exclusivamente religioso», culmina en la *Soledad de Pedro de Jesús* (1614)¹⁰; c) a partir de 1611 compuso versos dedicados a su santa patrona, así como la *Epístola a Heliodoro*, y desde 1615 hasta el año de su muerte, en 1650, panegíricos a don Manuel Pérez de Guzmán, Conde de Niebla y Duque de Medina Sidonia¹¹.

⁶ F. Rodríguez Marín, *loc. cit.*, págs. 205-207.

⁷ F. López Estrada, «Documentos sobre Pedro Espinosa (1613). (Fundación de las capellanías de nuestra señora de Gracia, y de la Magdalena, en Antequera)», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Universidad de Granada, 1979, págs. 287-295.

⁸ F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, pág. 216.

⁹ B. Molina Huete ofrece un panorama exhaustivo sobre su recepción en *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula del Genil de Pedro Espinosa*, Universidad de Málaga, 2005.

¹⁰ Para no redundar alterno los dos títulos del poema: *Epístola a Heliodoro* y *Soledad de Pedro de Jesús*.

¹¹ A. Lumsden, «Aspectos de la técnica poética de Pedro Espinosa», en *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Universidad de Sevilla, 1963, 39-116, págs. 44-45. A propósito de la última etapa, véase también el artículo de J. C. de Torres, «Una nueva relación poética (del año 1624)», *Revista de Literatura*, LIV, 108, 1992, págs. 667-708, quien edita una «Relación verdadera» al VIII Duque de Medina Sidonia (D. Juan Manuel Pérez de Guzmán) por cuatro motivos fundamentales: a) se trata de una buena muestra del mecenazgo de la clase dirigente aristocrática durante la Casa de Austria; b) el léxico culto de la composición; c) las relaciones que guarda con otras dos fuentes en prosa: la «Relación de Juan de Linaja» (Ms. 9572 de la Biblioteca Nacional) y el «Elogio a D. Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, VIII Duque de Medina Sidonia» (Biblioteca Nacional R-10.514); d) el valor poético de una composición de circunstancias y su probable ligazón histórico-literaria con el resto de las creaciones de Espinosa (pág. 675). Véase, finalmente, mi trabajo «Selva de argentería: la *Epístola a Heliodoro* de Pedro Espinosa», *Actas del Congreso*

Esta cronología, sin duda funcional, decreta un paralelismo entre el cauce lírico gongorino y el de Espinosa, hasta el punto de reducirlo a «un bosquejo en miniatura del maestro cordobés»¹². Dos errores se derivan de su datación: si admitimos que el Góngora incluido en las *Flores* aún no era —obviamente— el autor de las *Soledades* sino el representante de la escuela andaluza, «tan aficionada a la opulencia», más allá de los «gérmes» que «infectan» sus «poemas mayores», no podremos valorar a Espinosa, e incluso los textos del mismo Góngora, sin atender a los poetas que los abrazan en el ramillete¹³. Lumsden también prescindió del subtítulo de las *Flores*, clave para justipreciar el origen de la *Soledad de Pedro de Jesús*: «van escritas dieciséis odas de Horacio traducidas por diferentes y graves autores admirablemente».

Cierto que Espinosa no ha sido una cumbre del siglo xvii, pero tampoco debemos catalogarlo como un discípulo ancilar del racionero. En todo caso, según pretendo concluir, sería una especie de «Góngora entre azahares», si subrayamos, con tanto esmero como el hispanista, su gusto por la naturaleza y los perfumes, rasgos simétricos a muchos textos de Herrera, Luis Martín de la Plaza, Agustín de Tejada o Francisco de Rioja¹⁴.

La llamada «segunda etapa» no obedece a un quiebro religioso —menos aún horaciano— que difunde sus vivencias en el yermo. Con frecuencia, los críticos

Internacional de Poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro, celebrado en el Archivo Municipal de Antequera del 10 al 12 de marzo de 2003. Organizan el Ayuntamiento de Antequera, la Junta de Andalucía y el Dto. de Filología Española y Filología Románica de la Universidad de Málaga (ed. de J. Lara Garrido), en prensa.

¹² A. Lumsden, «Aspectos de la técnica poética de Pedro Espinosa», pág. 43.

¹³ A. Lumsden, «Transitional poetic style in Pedro Espinosa», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxx, 118, 1953, 65-75, pág. 66. Soy muy cauto con este «pandémico» juicio. Entrecomillo los sintagmas en los que disiento.

¹⁴ P. Henríquez Ureña, «Notas sobre Pedro Espinosa», *Revista de Filología Española*, iv, 1917, págs. 289-293, valoró —de forma anecdótica— las notas coloristas de los antequeranos: «Espinosa interesa por el complicado refinamiento de su estilo, por la delicada sonoridad de su versificación y, tal vez más aún, por sus poderes visuales, su aptitud para sugerir curiosas imágenes y lujosas combinaciones de color, ya italianas, ya moriscas» (págs. 289-290). M. P. Palomo, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, 1975, pág. 61, opina que «su cromatismo pictórico va acompañado de profundas resonancias auditivas, olfativas, táctiles..., en donde alternan las flores populares, de penetrante perfume, con las consagradas plantas de resonancias literarias». A. Suárez, «El motivo del mar en la obra dos poetas: Pedro Espinosa y Tomás Morales», *Revista de Literatura*, xli, 81, 1979, págs. 41-65, lo juzga un «precedente del período modernista» (pág. 53) y del impresionismo (pág. 58). J. Lara Garrido ha sistematizado dichas claves en dos artículos: «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, ii, 1, 1979, págs. 175-182, donde nos recuerda que «en identidad con la crítica moderna, Ximénez de Enciso valoró la originalidad de Espinosa en su método decorativo para evocar esplendor y exotismo mediante la acumulación de una serie típica de imágenes que combinan, en secuencias preestablecidas, «joyas y materiales preciosos, ricos tejidos y trabajos primorosos» (pág. 180); y su complementario «Silva antequerana II (Notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro)», *Revista de Estudios Antequeranos*, iii, 1, 1995, págs. 129-147, sobre el homenaje —y ejercicio— de la imitación compuesta entre la canción de Luis Martín de la Plaza «El triunfo es éste y éstos los cantares» y la *Canción a San Acacio* de Espinosa.

han pecado de omisión a la hora de puntualizar el vínculo de Espinosa, antes y después de 1605, con la lírica del venusino. Cuando dio a la imprenta sus *Flores*, las abraja el siguiente prólogo:

Mas ahora, los gentiles del nuestro [tiempo] (como parecerá en este libro) nos han sacado de las tinieblas de esta acreditada ignorancia y yo, por no exceder los rigurosos preceptos de los prólogos, cubriré su alabanza con el velo del silencio. De paso, advertid que las odas de Horacio son tan felices que se aventajan a sí mismas en su lengua latina¹⁵.

Luego para medir la obra de Góngora respecto a los textos incluidos en el florilegio tampoco se debe ocultar que dichos poetas responden al gusto personal del antólogo, hechizado por la huella de Horacio. Ese «giro brusco» de 1605 no fue tal. Aunque su desengaño amoroso incida sobre los versos, no lo juzgo el crucero sobre el que debemos afirmar los pilares sancionados por el moralista latino¹⁶.

¹⁵ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres* (ed. de B. Molina Huete), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, 17-20, págs. 19 y 20. Véase el epígrafe de su introducción «Las Flores. Ética y estética» (págs. xx-xliii) y los textos traducidos —o inspirados— por el venusino: Licenciado Bartolomé Martínez, «De Horacio, Oda 1, *Maecenas atavis edite regibus*» (págs. 84-87), Licenciado Juan de Aguilar, «Oda 2, de Horacio, *Iam satis terris nivis atque dirae*» (págs. 90-94), Don Diego Ponce de León, «Oda 3, de Horacio *Sic te diva potens Sipri*» (págs. 116-120), Licenciado Bartolomé Martínez, «Oda 12, de Horacio, Lib. I» (págs. 139-144), Licenciado Bartolomé Martínez, «De Horacio, Oda 15, *Pastor cum traheret per freta navibus*» (págs. 157-160), Martínez, «Oda 17, de Horacio, Lib. I, *Velox amoenun saepe Lucretilem*» (págs. 205-207), Licenciado Juan de la Llana, «*Vile potabis modicis sabinum*» (págs. 230-231), Diego de Mendoza, «Oda, Libro I» (págs. 243-245), Licenciado Bartolomé Martínez, «De Horacio, Oda 5, Libro I» (págs. 251-252), Licenciado Bartolomé Martínez, «De Horacio, Oda 8, Libro I» (págs. 269-271), Licenciado Martínez, «Oda 19, Libro primero, *Mater saeva Cupidinum*» (págs. 413-414), Licenciado Don Diego Ponce de León, «De Horacio, Od. 9, Lib. I» (págs. 432-434), «Oda 11, Lib. I, de Horacio» (págs. 439-440), Juan de Morales, Horacio, «Libro II, Oda 10» (págs. 442-443), Luis Martín, «Oda 10, Lib. III, de Horacio» (págs. 444-445), El mismo, «Oda 7, Libro IV, *Diffugere nives*» (págs. 446-450). Según P. Ruiz Pérez, «Renovación del orden genérico: las *Flores de poetas ilustres* (1605)», *Calope*, 9-1, 2003, págs. 5-33, «la insistencia en subrayar la presencia de las odas horacianas (ya utilizadas como reclamo en la portada del volumen) se corresponde con la caracterización de la poesía rechazada, adscrita en su conjunto al «tercio viejo», es decir, al tiempo pasado, pero también al tiempo en que la lírica era propia de caballeros y soldados, esto es, el cancionero cortés y la imitación petrarquista, y no como en el presente, fruto de la labor de eruditos y humanistas formados en la tradición clásica» (pág. 9). Tras observar el juego de presencias y ausencias genéricas, sostiene que Espinosa dibuja los perfiles de una «oposición entre el modelo de la oda frente al de la epístola, el de la canción heroica frente al de la fábula, o lo que es lo mismo, el de la celebración lírica frente al prosaísmo discursivo o narrativo» (pág. 24).

¹⁶ F. López Estrada, «La primera *Soledad* de Pedro Espinosa (Un ensayo de interpretación poética)», *Miscelánea de Estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, I, Universidad de Granada/Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1974, págs. 453-500, indica que «la Primera parte de las *Flores* ya contiene poesías de Espinosa de carácter religioso, como son la *Canción al bautismo de Jesús*, el *Soneto a la Asunción de la Virgen*, la *Glosa de San Acacio* y la *Canción a la navegación de San Raimundo* [...]. Luego el asunto religioso no es en la poesía del antequerano consecuencia directa del nuevo matrimonio de Cristobalina Fernández» (pág. 454).

Esgrimiendo su criterio místico-horaciano, Lumsden definió una sucesión de etapas que ordena las trayectorias de Góngora y Espinosa. Pero la equipolencia, paralela al grado de dificultad expresiva, se torna baldía si cotejamos la producción religiosa de Pedro de Jesús, quizá lo más notable de su ingenio, con los villancicos y la lírica devota de don Luis, piezas que, con ser valiosas, han disfrutado de mediana atención¹⁷. Además, la presencia horaciana en Góngora, falta de estudio, serpea difusa por su letrilla «Ándeme yo caliente» (1581), los famosos tercetos «Mal haya quien en señores idolatra» (1609) o las propias *Soledades* (1613). El arroyo del venusino navega con mayor caudal en Espinosa, vigoroso, fluido, enérgica y tenazmente apresado, ya en su faceta de florista, según acabo de hilvanar, ya como poeta. Lo interesante, y así se muestra en el comentario, es que varios trazos naturales de las *Epístolas a Heliodoro* reprodujeron «selvas de esmeralda» —podríamos hablar de *paisismo*— que brillan en los versos previos a su ruptura con doña Cristobalina. Y si el diseño de la *Soledad de Pedro de Jesús* contrae deudas hacia las *Soledades*, también vino mediatizado por dos factores extra-literarios: el «bando ermitaño» de Cristóbal de Peláez, cuyas cláusulas transcribió Espinosa en las octavas de 1614¹⁸; y los modelos epistolares que, desde mediados del siglo xvi, con más o menos fortuna, habían triunfado entre los poetas españoles¹⁹.

¹⁷ Véanse al respecto los trabajos —así como la bibliografía— de J. M. Balcells Doménech, «Góngora a lo divino» (págs. 29-40), J. M. Camacho Padilla, «Poesías religiosas de don Luis de Góngora» (págs. 41-60) y M. Gahete Jurado, «Símbolos y tradiciones en la poesía sacra de Góngora: el paréntesis cíclico» (págs. 131-152), incluidos en el libro *La poesía religiosa de Góngora*, (coords. F. Delgado León, M. Gahete Jurado y A. Cruz Casado), Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba, 2005.

¹⁸ F. López Estrada, «Documentos sobre Pedro Espinosa (1613)», págs. 289-290: «habiendo almas recogidas, retiradas y sacadas de todo bullicio de mundo [...] en el destierro de la Madalena, en término desta ciudad de Antequera, me ha parecido, para que de ordinario tengan un religioso sacerdote que les diga misa todos los días de fiesta, domingos y días santos, [...], fundar una capellanía sacerdotal de contía de ochocientos ducados del principal de un censo que renta cada año cincuenta y siete ducados [...]. Dicho capellán ha de ser obligado de decir misa en la dicha iglesia y desierto de la Madalena, del término desta ciudad; [...] el cual dicho capellán ha de ser y sea el primero el hermano Pedro de Jesús, ermitaño natural de esta ciudad de Antequera [...]. Y no se tenga en consideración que los capellanes sean de mi generación o no, sino el más virtuoso y a propósito de la *soledad* que les pareciere a los dichos mis patronos» (pág. 290). La cursiva es mía. Según F. López Estrada, «las palabras claves de la Primera *Soledad* de Espinosa se hallan envueltas en estas oleadas de prosa notarial: la mención de Cristo y su contemplación (vv. 30-48; 77-78; 182) como fondo de la religiosidad ermitaña; el destierro gozoso que entraña todo el poema; que el capellán elegido sea a propósito de la soledad (v. 32); las celdas que han levantado los ermitaños son la gruta de la poesía (v. 89)» (págs. 294-295).

¹⁹ Véanse al respecto los estudios de C. Guillén, «Los géneros: genología», en *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985, págs. 167-172; «Sátira y poética en Garcilaso», en *El primer Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1988, págs. 15-48; «Las epístolas de Lope de Vega», en *Edad de Oro*, xiv, 1995, págs. 161-177, y «Sobre los géneros epistolares», en *Didáctica de la lengua y la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo xvi* (eds. Cantero, Mendoza y Romea), Universitat de Barcelona, 1997, págs. 25-34; G. Sobejano, «Lope de Vega y la epístola poética», *Estado actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro* (ed. de M. García Martín), i, Universidad de Salamanca, 1993,

Analizaré tanto la *Epístola*, iluminando detalles que el profesor López Estrada no urdió por completo, cuanto la fusión entre naturaleza, arte y plegaria. Mari-daje que evidencia un parentesco más fértil y complejo de lo que enfatizan los hispanistas²⁰. Cuando rastreo sus misivas, el legado gongorino —y no me refiero a los estilemas, bien puntuados por Gates y Carreira— deriva de la utilización del término «soledad» con todos los matices que le asignó don Luis. Por último, resucito algunos préstamos silenciados —o desaguados—: aquellos que fluyen por las «selvas» y el «Discurso de las navegaciones» de la *Soledad* primera²¹.

Planteados los reparos y las claves del artículo, tengo para mí que todavía prolifera esa lectura —falaz— sobre el quiebro horaciano, fruto, al parecer, de una convulsión sentimental. Será la propia poesía quien lo desdiga. Comencemos por un dato irrefutable: el horacianismo es moneda común para todos los autores que integran la hermandad antequerana-granadina. José Lara Garrido lamentaba en unas magistrales líneas que los efectos de lo que alguna vez ha sido denominado «centro irradiante de la cultura de Antequera» no merezca el análisis de quienes se aproximaron a la Cátedra de Gramática «como sustento explicativo de la extraordinaria eclosión poética sobrevenida en la ciudad». Sirvan de ejemplo dos poemas que Juan de Vilches enderezaba a dos gramáticos amigos en la *Sylva* incluida en su *Bernardina* (Sevilla, 1554):

El humanista se refiere a los autores clásicos que «llenan de actividad mi palestra», mencionando, junto a Virgilio, Terencio y Cicerón, a Horacio. Resulta llamativo —comenta F. J. Talavera— que el antequerano introduzca a Horacio en sus clases [...]. Pero el dato es más significativo considerado en una perspectiva general [...]. El aprecio e imitación del venusino en esta época supone para los dominios hispánicos una clara anticipación.

págs. 17-36; J. Valentín Núñez Rivera, «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», en *La elegía* (ed. de B. López Bueno), Grupo PASO, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 167-213.

²⁰ F. López Estrada, «La primera *Soledad* de Pedro Espinosa», págs. 453-500. Véase también su artículo, después ampliado y reproducido por el trabajo antedicho, «Una versión moderna de la *Soledad* primera de Pedro Espinosa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, págs. 449-462.

²¹ Estos préstamos complementan los fijados por E. J. Gates, «Góngora and Pedro Espinosa», *Philological Quarterly*, xii, 1933, págs. 350-359, quien explicita las deudas hacia don Luis en la *Fábula del Genil*, la *Canción a San Acacio*, el *Elogio del retrato* y, sobre todo, las dos *Soledades* o *Epístolas a Heliodoro*, insistiendo, no obstante, en un hecho discutible: los textos de Espinosa eran «una versión a lo divino» (pág. 354) de los «poemas mayores» del racionero. Su trabajo, muy valioso, incurre en algún exceso cuando rastrea los ocho hipotextos de las *Soledades* que inciden sobre la *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia* (págs. 354-355), tal como subrayé en «Selva de argentería». Véase también el cotejo de A. Carreira, «Pedro Espinosa y Góngora», *Revista de Filología Española*, lxxiv, 1994, págs. 167-179, pues, documentando nuevos ejemplos de la *Epístola al licenciado Antonio Moreno*, el *Soneto a Jesucristo en la Cruz*, el *Salmo de penitencia*, el *Himno del Ángel Custodio* y dos curiosos textos en prosa, el *Pronóstico judicial* y *El perro y la calentura*, evidenció —quizá con excesivo desdén— que «Espinosa sólo podía aspirar a hacer figura de epígono, precisamente porque Góngora era la culminación del Barroco y cualquier movimiento habría de significar descenso» (pág. 171).

Ese horacianismo germinal arraigó poderosamente en la institución docente de Antequera. Así lo demuestra el hecho de que en casi todas las oposiciones a la Cátedra (salvando las muy tardías de 1684 y 1686), el modelo elegido por los capitulares que con su voto elegían al preceptor fue siempre Horacio [...]. Si no directamente emanada del magisterio de Bartolomé Martínez, la idea de hacer de Horacio el eje vertebral de una clasicidad asimilada calca en la apuesta de Espinosa la esencia misma de la institución [...]. Conducida por esta valorativa la poesía de Antequera fue decididamente horaciana. Y lo fue en el grado y forma que muestra Luis Martín de la Plaza: combinando con altísima eficacia la traducción y la imitación creadora²².

Estoy de acuerdo con Lara cuando observa que sin la experiencia del yermo «la lírica de Pedro Espinosa no habría entonado el canto a la vida retirada de su primera *Soledad*. Tampoco sus débitos a las *Epístolas* de San Jerónimo, o el tejido de alusiones bíblicas, habrían trazado con tanto detalle el transcurrir de la jornada del asceta en una soledad acompañada de Dios, desde que amanece hasta que “llueve espanto”»²³. Empero, la *Soledad* exige repasar el problema del género. Son tres los ángulos contextuales: 1. el documento de Cristóbal de Peláez, certificando las tareas que Espinosa, como director piadoso de la Magdalena, debía cumplir y, corrido el tiempo, recoge en su *Epístola a Heliodoro*²⁴; 2. la fortuna de un molde, la carta en verso, que alcanzó éxito considerable desde 1540, cultivado por plumas tan señeras como Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza, Aldana, Fernández de Andrada, Lope de Vega, Góngora o Quevedo. Caravaggi subraya que cuando el poeta barcelonés respondía a la carta de su homólogo toledano, por convención estatutaria, «tiene que respetar simétricamente el mismo esquema; [...] pero ahora la profesión de fe en el ideal estoico se enriquece con citas aristotélicas, ofreciéndonos un bosquejo de su serena existencia campesina, llegando hasta abandonarse a la confidencia de pormenores indiscretos»²⁵; 3. la lectura de tratados que condicionan la plegaria y los versos. La

²² J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Archivo Histórico Municipal, Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 221-257. Cf. especialmente las págs. 228-232.

²³ J. Lara Garrido, *loc. cit.*, pág. 250.

²⁴ El programa de Espinosa no difiere, si bien el desenlace fue otro, del adoptado por Angelo Clareno, traductor de la *Escala Espiritual* de San Juan Clímaco, y su discípulo agustino Gentile da Foligno, que también adaptó la *Escala*. Clareno, junto a fray Liberato de Macerata, abandona la orden franciscana para llevar una estricta vida de pobreza. Con la aprobación del Papa Celestino V, Clareno organizaría una «Comunidad de eremitas celestinos de San Agustín». Entre 1296 y 1305 vivirán en Grecia, huyendo de conflictos con el siguiente Papa y con sus antiguos hermanos religiosos. Véase el capítulo «La *Escala espiritual* de San Juan Clímaco: un modelo espiritual de traducción» de la monografía de A. Pego Puigbó, *El Renacimiento Espiritual. Introducción a los tratados de oración españoles (1520-1566)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, págs. 165-189.

²⁵ G. Caravaggi, «Hacia la invención de la epístola poética en España», *Canente*, 3-4, 2002, 139-148, pág. 142.

religión, según parámetros como la epístola xiv de San Jerónimo, Epicteto, San Ignacio de Loyola, Séneca, las *Confesiones*, Fray Luis de Granada, las *Meditaciones Vitae Christi*, Osuna, Jorge de Montemayor, la *Biblia* o los *Salmos*, hermana fervor devoto y lírica epistolar²⁶.

Las palabras de Caravaggi confirman que, desde el breve «Discurso sopra le epistole» (1559), de Lodovico Dolce, el triángulo original de la carta renacentista en España, descrito por Claudio Guillén como «una confluencia elástica de la epístola en verso, la elegía y la sátira»²⁷, se inclina ante un principio básico: el «autobiografismo» tendrá que ahormarse según los cánones de un género cuyas bases teóricas —y prácticas— proceden de la latinidad. Son ilustrativas estas notas de Andrés Sánchez Robayna:

Desde Garcilaso hasta Quevedo, la epístola aparece definida por la diversidad de temas (la *varietas*) y la libertad de planteamiento en que deja a cada poeta, es decir, por una extraordinaria apertura conceptual. La médula de la epistolaridad horaciana es un puñado de tópicos, pero incluso éstos pueden ser criticados o relativizados en sus valores morales en razón de la aludida libertad. La epístola horaciana española tiende, en unos casos, al realismo autobiográfico, apoyada en lo personal-afectivo; en otros —la mayoría—, a la gravedad filosófica, basada en lo doctrinal. Propugna como ideal humano una especie *antihéroe* que se guía por principios estoicos y que tiende a acomodarse a la realidad. En pocos casos, en España, es verdaderamente satírica, aunque suele incluir elementos satíricos²⁸.

Pero debemos extremar la ponderación tanto de lo autobiográfico como del modelo horaciano en lo que atañe a la tópica que definió para sus cartas, no siempre asumida por nuestro poeta. La *Epístola I a Heliodoro* garantiza que el modelo clásico será tan decisivo como la experiencia del retiro: Pedro Espinosa narra su profesión eclesial desde unos cánones literarios que plasma de forma «artificiosa». Por esta razón, los hábitos del anacoreta se interrumpen —sin previo aviso— cuando fractura su exposición lógica con unos versos dedicados a la Virgen y, sobre todo, en la magnífica *Epístola II* (1623-1624), donde no dudó en

²⁶ A. Terry, «Pedro Espinosa and the praise of the creation», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxxviii, 1961, págs. 127-144.

²⁷ C. Guillén, «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», en *La epístola* (ed. de B. López Bueno), págs. 101-127, considera que «para la elegía y la epístola valía la consideración de tener una premisa en común: la necesidad de afrontar o superar una ausencia. De la sátira se podía pensar que se empeñaba en lo contrario: la necesidad de negar o superar una presencia. Pero me cuesta pensar que tales conexiones se originan en la estructura del cerebro humano. La *contaminatio* sobre la epístola en verso y la sátira en verso deriva sobre todo del ejemplo de Horacio. Sus epístolas ya practican la fusión entre las dos, en tanto que inciden una y otra vez en la temática de la sátira» (pág. 116). En relación a este último aspecto, véase G. L. Hendrickson, «Are the Letters of Horace Satires?», *The American Journal of Philology*, 18, 1897, págs. 313-324.

²⁸ A. Sánchez Robayna, «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *La epístola* (ed. de B. López Bueno), 129-149, pág. 148.

utilizar la *Soledad de Pedro de Jesús* como «papel de calco». Verdadero palimpsesto, pues, que nos permite catalogar la primera misiva a modo de «ejercicio lírico»; prueba de fuego para cultivar un género que no le resulta desconocido y, según he señalado, era habitual desde los tiempos formativos de la Cátedra de Gramática²⁹.

Testimonio evidente de que la relación súbdito-mecenas, con todo el catálogo de lugares horacianos, le sirve —y esto será novedoso— como instrumento para sus piruetas gongorinas. Lo sugiere Caravaggi cuando, al visitar las dos cortes de mayor esplendor lírico durante el Renacimiento, la de los Estense de Ferrara y la de don Pedro de Toledo en Nápoles, concluye que en la primera, desde mediados del siglo xvi, siete décadas antes de las cartas de Espinosa, se venía efectuando una «mimesis horaciana que podía contar con la mediación de poetas humanistas que seguían utilizando la lengua latina, como Tito Vespasiano Strozzi, Daniele Fino o Timoteo Bendedeo, en los que ya confluyen los componentes literarios de las sátiras»³⁰. Son canónicas las siete *Satire* de Ludovico Ariosto (1517-1524) y, más aún, las de Bernardo Tasso, quien, formado en el cenáculo paduano de Pietro Bembo, residirá en Ferrara hasta 1532, donde escribe las muy valiosas *Elegie*, que publicó en el Libro II de sus *Obras*, junto con las *Odi* y las *Egloghe*. Traigo a colación dichos textos porque la carta de Espinosa no parece muy alejada de la cuarta composición de Tasso, dirigida a su amigo Ligurino, que vivía retirado en el monte, lejos de bullicio cortesano; y tampoco de la quinta, a Girolamo Molino, más próxima quizá a la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*, donde se despidió del veneciano al pasar al servicio del Príncipe Ferrante Sanseverino³¹.

²⁹ Mi tesis aviene, desde otro enfoque, con los razonamientos que ofrece J. Lara Garrido, «Que la materia sobrepuja el arte»: la plasticidad creadora de Pedro Espinosa», en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, págs. 174-178, para refutar la teoría de E. J. Gates sobre la versión «a lo divino» de las *Soledades* de Góngora: «La *Soledad* primera está compuesta bajo el impacto de las *Soledades* pero no constituye una versión a lo divino de éstas. El reflejo gongorino tiene siempre un tono personal, y por eso mismo el concepto de soledad es diferencial respecto al de Góngora: soledad acompañada de Dios que permite el dominio del tono religioso (*Epístola I*) o de la reflexión moralizante (*Epístola II*); soledad continuada, sin rupturas como en éste, y por ello posibilidad de cambiar la *Soledad* primera intercalando la *Canción a la Virgen* y el *Salmo de amor de Dios* o mutar el retiro ermitaño por el jardín del palacio ducal (*Soledad II*)» (págs. 176-177).

³⁰ G. Caravaggi, *op. cit.*, págs. 142-146. Las palabras de A. G. Reichenberger, «Boscán's Epístola a Mendoza», *Hispanic Review*, xvii, 1949, págs. 1-17, sobre uno de los padres del género en nuestro país son aplicables al texto de Espinosa cien años después: «Boscán fusiona Horatian, Cortesano, and Christian ideology», pág. 6. Otro ejemplo de dicha fusión, a mediados del siglo xvi, es la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, de Francisco de Aldana, donde la forma de la epístola horaciana se hibrida con la expresión del Neoplatonismo y el ideario místico del Quinientos.

³¹ B. Molina Huete, *La trama del ramillete*, pág. 141, nota 73, brinda una clave preciosa cuando declara que, mientras escribía la *Soledad* primera, «es posible intuir que el poeta ya estuviese imbuido en las doctrinas filosóficas y religiosas que apunta F. Rodríguez Marín, pero no justificándolo en la presencia de los poemas del segundo libro de la antología —en los que prima ante todo su

Por encima de las analogías tópicas, estructurales y discursivas entre ambos, todavía sin analizar, pienso que la relación de Espinosa, fiel servidor, y el Conde de Niebla, señor de magnates y modelo de príncipes, definitivamente metamorfoseado como Heliodoro, viene regida, en juicio de Guillén que no hago extensiva a todas las epístolas pero incide sobre ésta con liberales frutos, por la «ilusión de la no ficcionalidad»³². Como el marbete podría faltar a la verdad de los lazos entre mecenas y gentilhomme, valoro que la carta, así como las máscaras de sus interlocutores —uno plenamente afásico—, forman parte de una cadena epistolar con más de cien años de longevidad³³.

Serán las flores gongorinas, poeta «entre azahares» que tanto fastidiara a Rodríguez Marín, enjuiciando, con criterios bacteriológicos, que «no se pudo liberar enteramente del contagio», las que, curiosamente, individualicen a Espinosa, y a sus cartas, dentro del epistolario barroco³⁴. Si el biógrafo insistía en reflejar a Pedro de Jesús sobre un espejo gongorino, perpetuando la dualidad cronológico-estilística de Menéndez Pelayo, juzgo que sus «defectos cultos», aquella odiosa «plaga de latinismos», son una bendita herencia que las sitúa por delante de otras misivas. Espinosa subraya el concepto «literaturizar», y hasta «gongorizar», según declara en *El perro y la calentura*, de acuerdo con la definición de Elías L. Rivers:

The literary epistle bears to the familiar letter a relationship which resembles that of the literary dialog to ordinary conversation [...]. The Horatian epistle is, then, a literary genre which unites in verse the subject-matter of philosophy and the form of the personal letter³⁵.

Planteo a continuación la senda de Horacio para abordar un examen de las octavas. En unas páginas fundamentales, Gaspar Garrote matiza que el horacianismo disfrutó de su máximo auge conducido por tres modalidades: la teórico-estética, que genera glosas, comentarios y traducciones de la *Epístola ad Pisones*; la práctico-formal, que moduló la lira y el terceto encadenado hacia la recuperación neoclásica de la oda, la sátira y la epístola; y la práctico-moral, fundada en un estoicismo y un «epicureísmo a la cristiana» que formalizaron tópicos ya muy transitados:

sentido estético—, sino precisamente en el importante papel que lo moral y su aplicación estoica de concomitancias cristianas desempeña en las *Flores* de 1605.

³² C. Guillén, «El pacto epistolar: las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, 197, 1997, 76-97, pág. 83 y *passim*.

³³ Para una aproximación genérica desde una perspectiva temporal véase la bibliografía sobre la epístola y el subgénero horaciano de A. Sánchez Robayna en *La epístola* (ed. de B. López Bueno), págs. 453-458, y, especialmente, el artículo de B. Molina Huete, «Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro (1534-1600)», *Canente*, 3-4, 2002, págs. 383-417.

³⁴ F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, págs. 367-368.

³⁵ E. L. Rivers, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, xxii, 3, 1954, 175-194, págs. 180 y 181.

[...] el *iusus et tenax vir* (*Carm.* III, 3, 1) no se inmuta por nada (*Nil admirari: Epist.* I, 6, 1) y conoce el *secretum iter* (*Epist.* I, 18, 103), tan ajeno al *profanum vulgus* (*Carm.* III, 1, 1) y a la vanidad, la ambición y el boato: y es que se vive bien con ese poco que es mucho (*vivitur parvo bene*) (*Carm.* II, 16, 13), en *aurea mediocritas* (*Carm.* II, 10, 5) y asumiendo el *carpe diem* (*Carm.* I, 11, 8), hasta alcanzar, *beatus ille* (*Ep.* II, 1), el estado ideal, sobre todo en el refugio de la campiña: *arva, beata/petamus arva* (*Ep.* XVI, 41-42)³⁶.

Es fácil deducir que Pedro Espinosa sublimó una confluencia de las vías práctico-formal y práctico-moral, lo que Begoña López Bueno llamaba «soledades sonoras» y «soledades morales»³⁷, si bien con una particularidad que, a mi juicio, condiciona toda su poesía y refuta el primero de los tópicos: si en los textos del venusino el «hombre justo y tenaz», que gozaba con el retiro o la *secessio*, no «se inmuta por nada», entendiéndolo por «nada» los privilegios, Espinosa «se inmuta por todo». Y me refiero tanto a la contemplación excitada —artística— de una naturaleza que lo seduce, hasta el punto de poetizarla cromáticamente, como a la llamada del mecenas que, sin mucho esfuerzo, lograría recuperarlo para la vida cortesana a la que nunca dejó de ser aficionado³⁸.

No obstante, ese balanceo entre la «soledad moral» y la «sonora» responde, en nota ignorada por la crítica, a un riguroso programa estilístico-devoto y, más precisamente, a una valoración de la experiencia religiosa que persigue la fusión entre las dos clases de plegaria que figuran en los tratados del Renacimiento. Con palabras ineludibles de Armando Pego,

[...] nada impide considerar estos textos en su dimensión de material lingüístico sometido a procesos de estructuración literaria, en los que la dimensión

³⁶ G. Garrote Bernal, «Espinosa en la variedad de la epístola horaciana», *Canente*, 3-4, 2002, 337-381, págs. 338. Véase también su «Estudio preliminar» a V. Espinosa, en *Diversas rimas*, Málaga, 2001, páginas 104-111 y 118-127.

³⁷ Según B. López Bueno, «Pedro Espinosa. *Fábula del Genil. Epístola II a Heliodoro*», en *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 2000, págs. 155-167, el antequerano «ocupa un lugar fundamental en la confluencia de las dos líneas que califico con la denominación provisional de “soledades morales” y “soledades sonoras”. Acoge herencias en ambos sentidos, aunque la más llamativa sea la gongorina, y con ella reviste su pensamiento, tal vez poco novedoso en el contenido, aunque con la candorosa originalidad que le presta su devoción para leer en el gran libro de la Naturaleza, dejándose guiar por maestros literarios» (págs. 166-167).

³⁸ F. López Estrada, «Prólogo» a Pedro Espinosa, en *Poesías completas*, págs. XI-LVIII, matizaba con buen criterio: no se crea que el “desierto” y el “yermo” fueron lugares de mortificación. En la *Historia de Antequera* puesta a nombre del padre Francisco de Cabrera, con las adiciones de Luis de la Cuesta, se describe este lugar diciendo que entre aquellas peñas y riscos se conserva un pedazo de huerto muy poblado y deleitoso, recreo de los que por devoción o por gusto van a aquella casa, que es muy de ver [...]. Y la soledad no parece que haya sido muy rigurosa, pues Espinosa desde su retiro participaba en los acontecimientos religiosos de Antequera enviando sus poesías a las celebraciones públicas, como en la veneración de la Virgen de Monteagudo (1608) (págs. XIV-XV).

retórica y, también, la poética no dejan de desempeñar un papel semejante al que juegan en la configuración de las restantes obras literarias³⁹.

Así, una de las principales aportaciones del método ignaciano, mucho más que la presencia de un Crucificado ante quien rezar, principio que también consta en nuestra Epístola, era la figura de un director espiritual —liricamente Hortensio-Espinosa— que no sólo actúa como guía religioso sino que se convierte en el interlocutor de la relación hermenéutica, expresada a través de un código de consolaciones y desolaciones, que tendrá por fin interpretar la voluntad de Dios para sus discípulos (Heliodoro-Duque de Medina Sidonia)⁴⁰.

Método, pues, que explora la *Soledad de Pedro de Jesús*. El gusto por la metáfora anida en su formación pictórica, en la herencia manierista y en una praxis religiosa que se dirige a activar el poder de pensar y *reimaginar* el mundo. En vez de intentar traducir en palabras experiencias que afectan a la constitución última del sujeto como ser lingüístico, «la oración mental, productora de imágenes y discursos, prepara al hombre para transformar las palabras en experiencias»⁴¹. La *Epístola*, con su afición por las joyas y los estucados, tiene un andamiaje piadoso que faculta al creyente —y al poeta— para comunicarse con Dios a través de un fecundo artificio: la imagen. En puridad, habría que «imaginar» la naturaleza, y no simplemente contemplarla, como sucede hoy gracias a los progresos de la técnica digital. Desde esta perspectiva religiosa, vinculada a la imagen, y por extensión a la lírica, tenemos que moderar las palabras de Cossío, quien, entre múltiples aciertos, erraba cuando sostuvo que Espinosa abandona el camino más o menos realista y la imitación de la naturaleza, propugnada por

³⁹ A. Pego Puigbó, *op. cit.*, pág. 24. G. Mazzocchi, «La Canción al bautismo de Jesús de Pedro Espinosa», en *Actas de Congreso Internacional de Poesía antequerana-granadina del Siglo de Oro* (en prensa), señala que «al relacionar jesuitismo y literatura, dos son normalmente los aspectos que se detienen el filólogo y el historiador: la pedagogía literaria y las técnicas de oración sistematizadas por San Ignacio de Loyola en los *Ejercicios espirituales*. Al profundizar en este segundo elemento se plantea a menudo el riesgo evidente de considerar jesuítico lo que no lo es: no basta que en un texto poético aparezca un crucificado para que sea legítimo evocar los *Ejercicios espirituales*, y lo que tiene que quedar claro en lo novedoso de esta obra capital de la espiritualidad contrarreformista no es la técnica de oración (anterior a ella), sino su organización sistemática, y sobre todo su aprovechamiento en momentos muy determinados de la vida espiritual».

⁴⁰ P. Ruiz Pérez, «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola* (ed. de B. López Bueno), págs. 311-372, observa que en la transición del XVI al XVII se extiende progresivamente (pero siempre actuando como un elemento caracterizador de la nueva edad y sus modelos poéticos) «un receptor que tiende a fijarse en un nombre convencional, despersonalizado hasta llegar al anonimato y que parece relacionado con una forma de comunicación poética, la marcada por la imprenta, que tiende a una difusión cada vez más amplia, concebida a priori para un público heterogéneo y al que el autor no puede poner cara, en una indiferenciación que separa al poeta de la confesionalidad y le orienta cada vez más hacia una abstracción moralizadora, alentada, de otro lado, por las orientaciones de Trento y su concepción utilitaria y adocinadora de la escritura, pero donde todavía la retórica de la experiencia personal tiene validez, aunque puesta al servicio de una clara intencionalidad pragmática, de ejemplo y escarmiento, como se refleja de manera evidente en la homilética» (pág. 315).

⁴¹ A. Pego Puigbó, *op. cit.*, pág. 29.

todos los tratadistas cultos desde Aristóteles: «influenciado por condiciones geniales de localidad y temperamento, decide inventar una naturaleza —que pinta con la misma llaneza y tersura que Garcilaso las orillas del Tajo o Fray Luis el huerto de la Flecha— para describirla»⁴². Al prescindir de los devocionarios, negándoles su lirismo, olvida que la visión del paisaje también es fundamento de la religiosidad.

Durante el siglo xvi, la poesía espiritual, así como la horaciana, surcadas por el venero del gongorismo, responden a una fe que concebía los versos como una oración para llegar hasta Dios. Las *Epístolas a Heliodoro* de Pedro Espinosa, libres de la servidumbre que imponen los agustinos, franciscanos o jesuitas, por citar los órdenes más señeras, han vencido los límites entre poesía culta y plegaria, identificándolas, así como el enconado debate que, en el ámbito católico español, dividía a los defensores de la oración vocal con palabras y a los que preservaban la oración mental mediante imágenes y discursos.

Recordemos que la *Soledad* obedece tanto a modelos epistolares cuanto al noticioso texto sobre la fundación de la capellanía de la Magdalena, esencial, según he apostillado, para datar su profesión como clérigo y las atribuciones que le fueron concedidas. Y, en esta línea, no olvido que el *Modus Orandi Deum* (Basilea, Frobenius, 1524) de Erasmo de Rotterdam, dirigido al barón Jerónimo de Lasko, también pertenece al género epistolar⁴³. Incluso hubo otro devocionario, las *Exhortaciones 1554 in Hispania*, firmado por Jerónimo de Nadal, seguidor de San Ignacio, que hereda la misión ya emprendida en vida del santo de fatigar las comunidades de jesuitas con el fin de cubrir la unidad de acción y espíritu entre todas ellas. Precisamente, como dedujimos de las cédulas de Peláez, la Plática de Nadal adopta el molde de un documento jurídico, es decir, «una exhortación en forma de disposición para los súbditos religiosos»⁴⁴.

⁴² J. M. Cossío, «Un ejemplo de vitalidad poética. *La Fábula del Genil*, de Pedro Espinosa», en *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo xvii*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939, 11-33, pág. 28. K. Vossler, «Pedro Espinosa», en *La soledad en la poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1941, págs. 215-224, ha escrito que su obra es «como si la imagen antigua de un santo, en homenaje superabundante, se adornase con oropeles a la moda. Es ornadamente externo, en tanto que es fenómeno voluntario, pero el cual, sin embargo, procede de la más pura religiosidad y tiene, por tanto, un hondo sentimiento» (pág. 223).

⁴³ Sobre el conocimiento y la difusión del erasmismo en España véanse los monumentales libros de M. Bataillon, *Erasmus en España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966; C. Béné, *Erasmus et Saint Augustin, ou l'influence de Saint Augustin sur l'humanisme d'Erasmus*, Droz, Ginebra, 1969; y R. L. DeMolen, *The Spirituality of Erasmus of Rotterdam*, De Graaf, Nieuwkoop, 1987, así como el trabajo de E. Asensio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española*, xxxvi, 1952, págs. 31-99.

⁴⁴ A. Pego Puigbó, *op. cit.*, pág. 50, ha firmado tres calas sobre la obra espiritual de Erasmo, Luis de Granada y Jerónimo Nadal (págs. 46-54). Véase su epígrafe «Del silencio monástico y la meditación mental» (págs. 125-134). Dicho texto complementa su lectura del libro tercero de las *Epístolas* de San Jerónimo donde, como observara F. López Estrada, «La primera *Soledad*», págs. 457-458, «trata del estado eremítico, que por otro nombre diremos menosprecio del mundo, de la vida contemplativa y loores del yermo. Donde el glorioso doctor San Jerónimo pone todas las razones y fundamentos que al buen cristiano deben mover para retraerse en esta manera de vida solitaria».

Por último, un juicio que puede sonar iconoclasta y no es sino la secuela de mis lecturas. Jean Leclercq precisaba cómo «la literatura monástica del Siglo de Oro —breviarios, guías, escalas— está firmemente anclada en una vocación estilística»⁴⁵. Cuando Pedro Espinosa, dibujante y orfebre creador, versificó el tema abacial sólo le interesan sus poderes visivos⁴⁶. Y no se trata exclusivamente de un culto a la imagen. Sobresale una ternura, opulenta, salvaje, que descubre en la naturaleza la sabiduría de Dios. Incapaz de hacerle justicia, no la cantará de forma realista sino «sobrepujada». El único salmo lógico para quien dirige sus rezos al cielo, a la talla de un Crucificado e incluso a las grutas, ríos, flores y arbustos que excitan su pluma.

Espinosa fue un clérigo que militó en la religión artística o, de otro modo, un poeta cuyo embeleso ante la hermosura de un cuadro no invalida, por la sola causa de que varios santos lo prescribían, el milagro estético de su devoción. Interiorismo piadoso más suntuosidad exterior. Éste fue su paso al frente. Fray Luis de Granada y Francisco de Osuna se recrean con la naturaleza, bosquejando colores propios de pintor, mas no la «conciben» artificiosamente. Espinosa revela la misma naturaleza con pinceles, aromas y sedas pero también con una técnica —premeditada— que lo canoniza como uno de nuestros mejores plásticos. Culminó un texto que preludia, tres siglos antes y en una geografía andaluza bien diferente, los lienzos —y los versos— de la primera generación prerrafaelita (Meillet, Rossetti, Burne Jones). Coinciden en los temas piadosos y en la celebración de una naturaleza férvida, que resulta predela, cuando no arquitectura de linaje mudéjar o nazari.

Belén Molina, haciéndose eco de las teorías de M. J. Woods, matiza que

[...] el acercamiento puramente sensorial no es un camino acertado en el entendimiento de la poesía barroca en tanto que no es correcta la plena identificación entre pintura y poesía, y es preciso valorar una dimensión intelectual en la cuestión [...]. La existencia de la descripción poética en la poesía barroca, [...] cuya función primordial era la de sorprender o destapar la maravilla, destacando principalmente que no apela a los sentidos (sólo lo hace en sentido figurado), lo que estimula es la imaginación del lector que sólo tiene ante sí la letra impresa⁴⁷.

Da buena cuenta de la ascendencia ignaciana sobre Espinosa el «cancionero» formado por las *Décimas a Ignacio de Loyola* («Al hombre suyo le ha hecho»), el *Soneto al celo y caridad de San Ignacio* («Como tarja o blasón, así abrazaba»), la *Canción al Beato Ignacio de Loyola* («Vuelan fuegos al viento») y la *Canción al Beato Padre Ignacio* («Otra vez en divino fuego envuelto»). Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 66-82.

⁴⁵ J. Leclercq, *L'amour des lettres et le decir de Dieu*, Les Éditions du Cerf, París, 1957, páginas 246-250.

⁴⁶ A. M. Gil Ribes, «Intelectualismo manierista y sensibilidad barroca en la *Canción al bautismo de Jesús* de Pedro Espinosa», *Alfinge*, 1, 1983, págs. 93-103, estima que «su poesía religiosa puede arrojarse en una enorme carga cultural debida a su conciencia de artista, pero el sentimiento religioso es auténtico» (pág. 103).

⁴⁷ B. Molina Huete, *La trama del ramillete*, pág. 386; M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford University Press, 1978, págs. 53-68.

Luego el horacianismo de Espinosa no se dirige forzosamente a los ojos pero sí debemos percibirlo por los sentidos, aprehenderlo e incluso destilarlo líricamente, con independencia de su doctrina. Ignoro si Menéndez Pelayo había leído de este modo a los epígonos del Gongorismo pero, en su respuesta al Discurso de Ingreso en la Academia de Francisco Rodríguez Marín (1907), crea una aparente logomaquia cuando, por «su alejamiento del clasicismo», se esfuerza en aislar a Espinosa de Góngora —contumacia que hubiera divertido al ermitaño—: «[...] lo no puramente clásico podía ser clásico; lo que equivale a decir que el gran poeta antequerano es tan clásico en nuestra literatura como Horacio en la latina»⁴⁸.

Si asumimos dicha premisa, sólo falta rastrear los tópicos de las cartas del venusino que reprodujo la *Soledad* del antequerano. Bartolomé Pozuelo, distinguiendo las *Heroidas* de Ovidio, las *Epístolas* de Horacio y las *Cartas en verso* de Claudiano o Ausonio, subraya que los textos del segundo, siempre en hexámetros, tienen como objetivo, a diferencia de los otros dos cultores, mejorar moralmente al lector. En definitiva, «las epístolas horacianas no son cartas. Pero, entonces, ¿qué son? La respuesta para mí es clara. Las *Epistolae* de Horacio son sátiras, lo mismo que lo son sus *Sermones*»⁴⁹. Para llegar a esta conclusión determinó unos rasgos estructurales que voy a carear con la *Epístola I a Heliodoro*: 1. AUTOR: a) monólogo personal; b) indicaciones meta-argumentales; c) confidencias autobiográficas; d) lenguaje coloquial); 2. MATERIA ARGUMENTAL: a) realidad circundante; b) episodios narrativos breves; c) referencias al círculo social); 3. INTENCIÓN: a) objetivo moral; b) autor modelo; c) emisión de normas de conducta; d) alusiones a individuos censurables); 4. HUMOR.

EPÍSTOLA A HELIODORO

1. *Invitación al retiro* (vv. 1-16)
 - a) Apelación directa a Heliodoro (marca de epistolaridad).
 - b) Fusión de referencias cristianas y mitológicas que favorecen «el vuelo» o la *secessio*: David, Arsenio, Cristo, Putifar, Venus, Cilenio, Circe...
 - c) Condición regalada del círculo social: «huye en talares del Cilenio la ostentación, el oro, las mujeres» (vv. 6-7).
 - d) Giros quevedescos sobre la brevedad de la vida (vv. 13-16).
2. *El retiro de Hortensio* (vv. 17-32)
 - a) Monólogo personal: «Yo aquí, a la orilla...».
 - b) Confidencias autobiográficas (vv. 21-30): el menosprecio de corte. Naufragio influido por la *Soledad I* de Góngora.
 - c) Indicaciones meta-genéricas: «no quiero más que soledad y Cristo» (v. 32).
 - d) Lenguaje culto.

⁴⁸ F. Lázaro Carreter, *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza, Madrid, 2002, pág. 11.

⁴⁹ B. Pozuelo Calero, «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula», en *La epístola* (ed. de B. López Bueno), 61-99, págs. 63-64.

3. *Diálogo-oración con la talla de Cristo crucificado* (vv. 33-40)
 - a) Episodio breve, aunque básico para definir el esteticismo y la naturaleza de la plegaria.
 - b) Interrogaciones retóricas sobre un juego ambivalente: «poeta feliz en las soledades/hermoso Cristo doliente».
 - c) Referencia artística de la escultura en la ermita de la Magdalena (realidad circundante).
4. *Segunda invitación al retiro. Conversión cristiano-minorítica* (vv. 41-64)
 - a) El retiro supone una experiencia religiosa pero también, y sobre todo, plástica.
 - b) Heliodoro debe admirar el sufrimiento de Jesús, su sacrificio y la belleza de la talla (Marca de epistolaridad: los verbos en imperativo: «convierte», «mira», «mira», «ven»).
 - c) Descripción de los miembros del Crucificado. Imágenes florales.
 - d) Objetivo moral y censura de las riquezas europeas (Italia, Francia, Alemania, España). Tópicos marinos de la *Soledad* de Góngora.
5. *Descripción «sobrepujada» del paisaje* (vv. 65-112)
 - a) Centro de la epístola y del talento cromático de Pedro Espinosa.
 - b) Una «pluma pincel» describe las *soledades*.
 - c) Valles frescos: arquitectura islámica y grutas (vv. 65-72).
 - d) Actividades: oración y cultivo del huerto (vv. 73-80).
 - e) La estancia «natural» de los ermitaños, si bien descrita «artificiosamente»: la cama, el pabellón, la caverna humanada, la «alcobilla enjuta» (vv. 81-96).
 - f) Frutos del huerto y de la oración (vv. 97-104).
 - g) Un arroyo con «trenzas de cristal» (vv. 105-112).
6. *Catálogo herbolario* (vv. 113-120)
 - a) Pasaje influido por Dioscórides: azul celidro, bazahar, pimpinela, cidro, betónica, escorzonera, díctamo, carlina, cerasta.
 - b) Breve digresión sobre la realidad circundante.
7. *Descripción «sobrepujada» del paisaje* (II) (vv. 121-151)
 - a) Ascenso por una pequeña sierra donde contempla Antequera (vv. 121-128). Espinosa, como antes Góngora, ofrece un «lienzo de Flandes»
 - b) Los alimentos naturales —el membrillo— poetizados con estilo gongorino (vv. 129-136).
 - c) El agua del riachuelo se hiela durante la noche. Fin de la actividad diaria y comienzo de los maitines (vv. 137-149).
 - d) Digresión: Canción a la Virgen (segregada del contenido general de la epístola): «a cantar mis maitines me levanto, /y luego, de la Virgen, mi esperanza, /tal convivo en mi lira su alabanza» (vv. 150-152).
8. *Cronografía matutina. Despertar ermitaño* (vv. 153-184)
 - a) Hipotiposis sobre la alborada («navega el alba de rosada nieve») (vv. 153-160).
 - b) Despiertan las abejas y los arbustos. Hortensio se recrea con la sangre de Cristo igual que las abejas con la miel (vv. 161-168).
 - c) La nieve de una cumbre, por efecto del deshielo, cae sobre el río (169-176).

d) Hortensio, conmovido por la plenitud divina, inicia otra jornada de oración y deleite sensorial (vv. 177-184).

El cotejo con el modelo horaciano genera varias conclusiones: Pedro Espinosa ha respetado el soliloquio autobiográfico de acuerdo con la modalidad epistolar. La máscara de Heliodoro se circunscribe a un lector, silente, que en la práctica no sólo es real —el Duque de Medina Sidonia— sino cortesano y noble. Desde el punto de vista de las octavas, actúa como envés de Hortensio, porque toda carta exige un destinatario. Sin embargo, las confidencias, y esa realidad limítrofe que admira desde la Magdalena, poseen una sinceridad vital y paisajista que no figura en todos los ejemplos del Barroco.

La sustitución del lenguaje coloquial por un verso de andadura y fondo gongorinos, junto a la ausencia de notas burlonas, se alejan de los ingredientes sancionados por Horacio. El resto de los epígrafes, o sea, la pintura enardecida de la sierra, en plenitud de luz, color y fragancias, los breves episodios sobre la talla del Crucificado, el catálogo herbolario-medicinal y, sobre todo, la *Canción a la Virgen María* y el *Salmo*, interpolaciones que, a mi juicio, precisan el «concepto meta-genérico» que Espinosa tiene de la «soledad», no descuidan las referencias al círculo social de Heliodoro, mitigadas, eso sí, por el grado de familiaridad entre el poeta y su benefactor. Hortensio difumina los privilegios del Duque bajo el tópico de la *aurea mediocritas*, consciente de que nunca abandonará el mundo palaciego que por cuna le pertenecía.

El fin moral y cristiano de lo enunciado, así como la función que se arroga sin pudor, según ejemplo del venusino, termina concretándose en las normas de conducta para el yermo de la Magdalena.

La relación de individuos corruptos viene suplida por una octava sobre la codicia de los países poderosos extrapolando sus diatribas hasta un nivel imperalista que no tendrá piedad de las plantas de Vitrubio, los telares de Francia, el refinamiento de los persas, la flota naval británica o las minas de plata que los españoles atesoraban en Perú.

Matizados los vínculos y sus diferencias, estudio las unidades métricas que organizan la carta, trufada con tópicos horacianos, probando, desde el origen, que la exhortación al Conde de Niebla tan sólo fue un truco literario, pues no cabe pensar que el noble viajase a la ermita o ingresara en una orden monástica. De hecho, el propio Espinosa no tardó en recorrer el mismo camino, pero en dirección contraria, hacia la vida cortesana que le ofrecía su mecenas. Tampoco importa demasiado ya que, en el orden poético, la exposición de la vida retirada, igual que los grutescos, estofados y festones, era legítima:

¡Quién te diera volar con plumas de oro,
que David deseó, que batió Arsenio,
a estas mis soledades, Heliodoro,
Cristo en Sión, no Venus en Partenio!
La capa a Putifar, la sombra al toro,
deja, y huye en talares de Cilenio

5

la ostentación, el oro y las mujeres,
pues tanto vencerás cuanto huyeres.
¿Qué Circe en forma vil tu pie divierte,
yendo a la muerte cierta y mal sabida? 10
Al sepulcro las lágrimas convierte,
pues cuanto vives, pierdes de la vida.
Nueve meses comido había la muerte,
cuando naciste, de tu edad florida,
y menos vivirás cuanto más vives 15
dando en manos de médicos caribes.

Heliodoro debe «menospreciar la corte» para, levantando el vuelo, dirigirse a las soledades de Antequera. En consecuencia, Hortensio subraya las claves que dominan su epístola: las metáforas de ascenso, evidenciadas por el núcleo verbal («volar») y el sintagma «plumas de oro», donde la fusión del léxico textil («plumas»), referido a la escritura pero también y, en última instancia, al vuelo del Conde, se une con el campo semántico de los metales preciosos («oro»); de tal forma que la imagen —casi onírica— recuerda a los serafines que pintara Guario durante la Baja Edad Media.

Nótese que los sabios despliegan sus alas hacia la vida retirada, o piadosa, según una cuidada disposición: el rey David «deseó» escribir —y volar— con toda libertad, mientras el quiasmo sucesivo («batió Arsenio») limita la extensión del verbo (v. 2). En el caso del preceptor de Arcadio, que huye de la corte para retirarse al desierto, «batió» sólo simboliza las plumas, si bien, como sucede con Cristo y Venus, poco después, Hortensio funda una identidad complementaria: 1. la sintaxis en quiasmo; 2. la fama como escritores; 3. el respectivo aleteo.

David, soberano, poeta bíblico, y Arsenio, culto ermitaño del siglo v, tejen una red metafórica donde la yuxtaposición de subordinadas adjetivas («que ... que») y la posición versal del anacoreta se igualan con el personaje del verso tres, situado en idéntico lugar: «a estas mis soledades, Heliodoro». Dichas soledades aluden tanto a la geografía retirada como al juicio de Espinosa sobre los moldes estrófico-genéricos de las *Soledades* de Góngora. En estas sierras, el Conde se hallará igual que «Cristo en Sión» (v. 4), es decir, como el Mesías en Jerusalén, comparación que se une a la del Antiguo Testamento y a la biografía del propio Arsenio, distanciándose de «Venus en Partenio» (v. 4), el río donde Diana, emblema de la castidad, solía bañarse. La antítesis entre la castidad (Cristo) y el erotismo (Venus), entre la medianía y la sensualidad, confirma que sólo allí, frente a ese mundo palaciego y a contracorriente, simbolizado por Venus en las orillas de Diana, gozará de felicidad; de igual modo que sólo en el espacio poético de sus cartas pueden convivir las gentilidades paganas y las evangélicas.

También recrea el capítulo del *Génesis* (39, 12) donde José deja su capa en manos de la deshonesto mujer del príncipe Putifar (vv. 5-6), sumándole otro mito grecolatino: los «talares de Cilenio», o sea, los zapatos alados del dios Mercurio, nacido en la isla de Cilene, permiten huir de las pompas: «la ostentación, el oro y las mujeres» (v. 7). La medida estoica, confirmando que una retirada a tiempo

ya rápido, ya atado en hielo frío,
viejo avaro, ligero te remontes,
ya en una religión o ya en los montes.
Encrespe el mercadante el corvo pino 25
las tablas de cristal en mar extraña,
y, abriendo senda donde no hay camino,
ultraje las espumas de su saña;
despliegue en puertos de la Aurora el lino,
o donde el sol sus trenzas de oro baña, 30
el Austro beba o brisas de Calisto,
no quiero más que soledad y Cristo.

El sustantivo «orilla» (v. 17) confirma que ha utilizado el homenaje gongorino sobre los «caribes» con doble sentido. Es cierto que se refería a los caníbales para criticar a los médicos, pero también sugiere un contexto marino cuando asocia la «orilla», y su naufragio, con el mar Caribe. Nótese, asimismo, que, soslayando la distancia sociocultural entre «poeta-ermitaño» y «mecenas-gentilhombre», interpela a Heliodoro de igual a igual, como un preceptor que se permite el lujo de llamarlo «hermano» (v. 17). La conocida metáfora «vida-navegación» se reviste con tintes mitológicos: «la sirte, en tu escarmiento y daño mío» (v. 20). Los escollos que Hortensio ha superado para disfrutar de las «soledades» clarifican la identidad del lector: Espinosa le solicita que se remonte «del padre de los monstruos, Océano, /ya rápido, ya atado en hielo frío» (vv. 21-22). Por aquellas fechas, el Conde de Niebla gozaba de crédito como marino, ostentando el puesto de Capitán General de la costa andaluza y las galeras onubenses.

Para mostrar una visión dual —dinámica y helada— de las aguas elige un calificativo de movimiento («rápido») en la primera cláusula distributiva. Y todo ello junto al epíteto que ocupa la posición versal: «hielo frío» (v. 22). Mayor fuste tendrá la segunda cláusula, paralela a la anterior, donde enfrenta a Heliodoro con las dos opciones que el antequerano hubo de considerar: «viejo avaro, ligero te remontes, /ya en una religión o ya en los montes» (vv. 24-25). El compromiso exige un abandono de los fastos («viejo avaro»), superándolos con otra imagen de ascenso («te remontes»). Pronto hallará el segundo desafío: ingresar en una comunidad religiosa o, por el contrario, en el yermo de los anacoretas.

Hortensio rompió sus lazos con el palacio a través de una imagen elevada, ahora de carácter naval («encrespe»), que hereda el juego metafórico de la *Soledad* primera. Varias metonimias simbolizan la flota de los países imperialistas («corvo pino») pero los rasgos de la madera se transfieren al océano, porque, cuando está en calma, parece «tablas de cristal» (vv. 25-26). Si las olas se habían solidificado como «hielo frío» (v. 22), las «tablas de cristal», gracias al «pino», muestran la perfecta fusión entre los buques y el líquido elemento. De ahí la necesidad de «encrespar» y «abrir sendas» de espuma (vv. 27-28), consecuencia lógica del proceso que transforma la helada en licuefacción.

Las velas, según una sinécdoque textil («el lino»), se expandirán hacia los puertos de la Aurora («donde el sol sus trenzas de oro baña»), o sea, hacia el

Oriente, movidas por el Viento del Sur («el Austro beba») o por las brisas de «Calisto», que como anota López Estrada, «son las del Norte y soplan del lado de la constelación de la Osa Mayor»⁵⁵. Una travesía de colonos y mercaderes avariciosos, ya que Espinosa «no quiere más que soledad y Cristo» (v. 32). Sin embargo, el episodio del naufragio, la codicia de las naciones, la mención del «corvo leño», el monstruo Océano, los verbos «remontar» y «encrespar», las «tablas», las «espumas de su saña», «la senda donde no hay camino», el «lino» y las «trenzas de oro bañadas por el sol» se inspiran en los versos gongorinos: «Del siempre en la montaña *opuesto pino* /al enemigo noto /piadoso miembro roto, /breve tabla delfín fue no pequeño /al inconsiderado peregrino /que a una Libia de ondas su camino /fió, y su vida a un leño, /Del océano, pues, antes sorbido, /y luego vomitado /no lejos de un escollo coronado /de secos juncos, /de cañales plumas, /algas todo y espumas, /halló hospitalidad donde halló nido de Júpiter el ave» (vv. 15-28)⁵⁶. Y poco después, siguiendo con el «Discurso de las Navegaciones»: «Piloto hoy la Cudicia, no de errantes /árboles, mas de selvas inconstantes, /al padre de las aguas *Océano* / (de cuya monarquía /el Sol, que cada día nace en sus ondas y en sus ondas muere, /los términos saber todos no quiere) /dejó primero de su espuma cano, /sin admitir segundo /en inculcar sus límites al mundo. /Abetos suyos tres aquel tridente /violaron a Neptuno, /conculcado hasta allí de otro ninguno, /besando las que al Sol el *occidente le corre*, /en lecho azul de aguas marinas, /turquesadas cortinas» (vv. 403-418)⁵⁷.

Espinosa, huyendo del oropel, la vanagloria y la conquista hispanoamericana, atraca sobre un verso copulativo que será el prontuario de la epístola: «no quiero más que soledad y Cristo» (v. 32). Identidad absoluta, y hasta esencial, para descifrar su lectura genérica de las *Soledades*. No sabemos si el título disyuntivo de *Soledad* que acompaña a la *Epístola a Heliodoro* estuvo en el origen de la carta, ni tampoco si ha sido una adición posterior para homologar todavía más el sello gongorino. Empero, a juicio de López Estrada, no sólo se hallaría en el origen, sino que estuvo en el mismo germen creador de la obra, «con la que se

⁵⁵ F. López Estrada, «La primera *Soledad*», págs. 476-477.

⁵⁶ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 366. La fuente se ilumina al comparar los versos con otra estrofa de la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia* donde aparecen varios lugares comunes e incluso el verbo «escupir», sinónimo del «vomitar» que utiliza el cordobés: «Siervo de la codicia y del deseo, /tabla breve abracé, madre piadosa; /desprecióme el abismo por trofeo; /vecindad fui del cielo sospechosa. /Bebí la saña del azul Nereo, /y, por yerro, una máquina espumosa /me escupió, al fin por afrentar al puerto, /y escapé, ni bien vivo, ni bien muerto» (vv. 185-192).

⁵⁷ L. de Góngora, *op. cit.*, págs. 376-377. Aunque no hay versos idénticos, pero sí sustantivos e imágenes análogas, la octava armoniza con el «Discurso de las Navegaciones» de la *Soledad I*, cuyos ecos, todavía difusos, retornan en la *Epístola I a Heliodoro*: «¿Cuál tigre, la más fiera /que clima infamó hircano, /dio el primer alimento /al que, ya deste o de aquel mar, primero /surcó, labrador fiero, /el campo undoso en mal nacido pino, /vaga Clície del viento /en telas hecho, antes que en flor, el lino?» (vv. 366-373). Lo mismo sucede con este breve pasaje de la *Soledad II*: «descubro, ese voraz, ese profundo /campo ya de sepulcros, /que, sediento, cuantos en vasos de abeto Nuevo Mundo, /tributos, digo, américos, se debe /en tómulos de espuma paga breve» (vv. 400-406). Cf. pág. 406.

une en forma inseparable como signo de la totalidad del poema»⁵⁸. Recuperando la autoridad de los comentaristas, observa que podría parecerse a las *Soledades* en cuanto que esta palabra designa lugares solitarios, carentes de abrigo y de defensa (si bien aquí el uso también es metafórico, en el sentido de que las silvas de Góngora estuvieran sin valedores, y el título procede de que el argumento ocurre en la soledad, o sea en los campos):

Pedro Díaz de Ribas estima que, en el comienzo de la dedicatoria al Duque de Béjar, Góngora «dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad. Este, pues, es el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella: a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron. Pero el mismo comentarista tiene que reconocer que la soledad de estos lugares es sólo relativa: las *Soledades* no están vacías. No en vano Jáuregui se preguntaba: “donde había tanta vecindad de pueblos y tanta caterva que baila, juega, canta y zapatea hasta caer ¿cómo diablos pudo llamarse soledad?”»⁵⁹.

Si leemos el *Antídoto* del sevillano, parece evidente que la «soledad» de Pedro Espinosa «lo es con más derecho semántico que la de Góngora, y no puede considerarse como una versión a lo divino de la del cordobés, sino al revés, es éste el que alarga el uso del término para cubrir una significación que no comprende propiamente la materia del poema en un sentido inmediato»⁶⁰. No obstante, los tercetos morales firmados por don Luis en 1609, que también son una epístola, ratifican que supo emplear la voz «soledad» con las mismas características que Pedro de Jesús, no siempre verificables en los grandes poemas de 1613-1614: soledad evidente del sujeto, lugar óptimo para el retiro y la práctica ermitaña: «¡Oh soledad, de la quietud divina/dulce prenda, aunque muda, ciudadana/del campo, y de sus ecos convecina!/Sabrosas treguas de la vida urbana,/paz del entendimiento, que lambica/tanto en discursos la ambición humana» (vv. 79-84)⁶¹.

Disiento de López Estrada cuando señala que a la carta de Espinosa le conviene la estrofa del terceto endecasílabo, prescindiendo sin motivo de las *Soledades* y recuperando, parcialmente, tanto los tercetos «Mal haya en quien señores idolatra» cuanto, por vecindad estrófica, e incluso canónica, la tradición de Garcilaso y Boscán. Tampoco es del todo cierto que, guiado por el ejemplo del *Polifemo*, que circuló junto a las silvas, «no se valiera del molde habitual», usando la octava real y negando su propia teoría sobre los tercetos de 1609:

El rigor de la octava era una dificultad y un aliciente para Espinosa y, encerrar en las cruzadas rimas de los endecasílabos la riqueza formal de

⁵⁸ F. López Estrada, «La primera *Soledad*», pág. 464.

⁵⁹ F. López Estrada, *loc. cit.*, pág. 465. Para estas cuestiones véase «La palabra Soledad», epígrafe de la «Introducción» de R. Jammes a su magna edición de L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 59-64, y también su artículo «Rétrogongorisme», *Critición*, 1, 1978, págs. 1-82.

⁶⁰ F. López Estrada, «La primera *Soledad*», pág. 466.

⁶¹ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 277.

su contenido, representaba una prueba difícil para el poeta. Por otra parte, la misma condición abierta de la epístola permitió que, en una segunda versión ampliada, se incluyeran una canción a la Virgen y un Salmo, de modo que estas piezas, de métrica diferente, quedaban enmarcadas por la uniformidad de las octavas reales; era esto una manera libre de combinar no metros ni estrofas distintas, sino unidades poéticas completas, de un mismo tono e índole diferente⁶².

Pienso que la clave del problema reside en las *Soledades*, en la silva, como estructura métrica, y, sobre todo, en la interpolación del salmo y la fastuosa canción donde repite varios temas de la Epístola. Ambos han sido despachados con cierta ligereza. Por otra parte, aunque la elección de la octava real pudo venir condicionada por el *Polifemo* (1612), no hay préstamos que sugieran una lectura exhaustiva de la Fábula. Si encerrar el contenido de las cartas en el rígido corsé de los tercetos endecasílabos resulta difícil, como observó López Estrada, no veo la razón por la que las octavas reales, donde los versos también son endecasílabos y terminan en rígido pareado, deban ser más flexibles. Lo único que permitía la inclusión del bagaje horaciano, estoico y gongorino pudo ser la silva, aunque no «parece» elegir esta modalidad.

Desde otro punto de vista, la octava real anula esa «condición abierta» que López Estrada atribuía a las cartas en verso, pues tanto las epopeyas como los poemas mitológicos tienen una estructura que, propendiendo a la digresión, fijaba los límites cerrados de cada episodio. Hasta el punto de que, según ocurre en el *Polifemo*, existe la posibilidad de leer las octavas como «tableaux» pictórico-cinematográficos, muy precisamente individualizados⁶³.

Juzgo innecesario defender que Espinosa insertó la *Canción a la Virgen* y el *Salmo del amor a Dios* «enmarcados en la uniformidad de las octavas», tesis más discutible todavía en el caso del *Salmo*, ya que éste cierra la misiva y encuadra las propias estancias. Pedro de Jesús, combinando no metros y estrofas, sino unidades poéticas completas, ensayó lo mismo que Góngora cuando, en el tapiz de las silvas que anudan el ovillo de sus *Soledades*, infiltra moldes estróficos cerrados, clásicos —el himno nupcial de la *Soledad* primera (vv. 767-844), las estancias del peregrino, conocidas por el significativo título de «métrico llanto» (II, vv. 116-171), y el canto amebeo de los pescadores (II, vv. 542-611)—,

⁶² F. López Estrada, «La primera *Soledad*», pág. 468.

⁶³ E. Cancelliere propone esta teoría en su libro *Góngora. Percorsi della visione*, Flaccovio Editore, Palermo, 1990, cuya traducción española verá la luz con el título de *Góngora. Itinerarios de la visión* (trad. de R. Bonilla y L. Garosi), Diputación Provincial de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, n.º 8, 2006 (en prensa). Véanse también sus trabajos «Stereotipe iconiche nelle *Soledades* di Góngora», en *Da Góngora a Góngora* (a cura di G. Poggi), Collana di Memorie e Atti di Convegni Edizioni ETS (Verona, 26-28 ottobre, 1995), Pisa, 1997, págs. 229-242, y «Nueva lectura del *Polifemo* de Góngora: el procedimiento de la visión en la poesía barroca española», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. de J. Roses, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, n.º 2, 2002, págs. 265-282.

que niegan sus «delitos» más repetidos: la anarquía, el hermetismo, etc.⁶⁴. Sin olvidar, como apunta Jammes, que «una de las características más evidentes de las *Soledades* es que no aparece en ellas un solo verso suelto; luego la rima, aun en una composición tan libre como la silva, tenía una importancia fundamental para Góngora, donde las rimas, aunque tienden a alejarse considerablemente, son omnipresentes»⁶⁵.

El origen y cultivo de la silva brinda claves sobre la técnica mixta que han utilizado tanto Góngora como Espinosa. Sabemos que el latino Estacio legó una colección de poemas de circunstancias, en principio no muy lejanos de lo que serían las cartas, donde celebra los acontecimientos de la vida mundana y las efemérides de la Roma imperial. Poemas escritos con prisa, la mayor parte en hexámetros, que, según nos dice, son *silvae*, improvisaciones en las que la materia lírica, ofrecida en bruto, no ha sido objeto de ninguna elaboración. Lo que caracteriza a estas composiciones no es la identidad «verso (hexámetro) - género (silva)», ya que dicha analogía no siempre operaba, sino la fluida desenvoltura de lo escrito, la libertad de su pluma, ajena tanto a la exactitud métrica como la corrección estilística de las *Soledades* de Góngora y el antequerano.

Por otro lado, el catálogo de tópicos que maneja Espinosa, las guías de espiritualidad, la misma obra gongorina y la cédula notarial sobre la capilla en la Magdalena restringen esa «libertad de inspiración» que Estacio buscaba para el género. A principios del siglo xvi, Teófilo Folengo publicó el *Caos del Triperuno in selve tripartito* (1527), cuyo título («caos») ilustra con claridad que la estructura de este tipo de textos deriva la mayoría de las veces en una suerte de miscelánea donde «verso y prosa aparecen compilados al azar y entregados al lenguaje sin ningún orden aparente»⁶⁶. Diseño que favorece la catalogación como «selva» de las octavas, siempre junto a la *Canción a la Virgen* y al *Salmo* final que, a primera vista, parecían dos disonancias sobre el pentagrama.

El examen de la *Aminta* de Tasso, traducida por Jáuregui y subtitulada *favola boschereccia*, rótulo que el propio Espinosa adjudicó a la *Canción* —que no

⁶⁴ Véanse al respecto los comentarios de N. Ly, «Las Soledades: “esta poesía inútil...”», *Crítica*, 30, 1985, 7-42, págs. 13-18. Para la caracterización de la silva y su evolución genérica, con frecuencia distinta del modelo instituido por Góngora, cf. J. Montero y P. Ruiz, «La silva entre el metro y el género», en *La silva* (ed. de B. López Bueno), Grupo PASO, Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991, págs. 19-43.

⁶⁵ R. Jammes, «Introducción» a L. de Góngora, *Soledades*, págs. 144, 145 y 149. Es fundamental el artículo de J. Roses Lozano, «Pasos, voces y oídos. El peregrino y el mar en las *Soledades*», en *Da Góngora a Góngora*, págs. 181-195, quien, partiendo de la canción alirada que define el «métrico llanto», ha estudiado sus cláusulas tetrasilábicas y cómo, en simetría con esta armonía, numerosos versos comienzan en anacrusis de tres sílabas. Tampoco escapa a su análisis la descripción de ciertas rimas gastadas, o muy utilizadas por Góngora, los pares «suaves-graves», «espumas-plumas», o «errante-diamante», y los tres grandes núcleos que vertebran la canción: a) la recurrencia, b) la metáfora, y c) la variabilidad del esquema comunicativo interno.

⁶⁶ M. Molho, «Soledades», en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1978, 39-81, pág. 46.

silva— a la manera de *boscarcha*, dedicada a Crisalda («Selvas, donde en tapetes de esmeralda»), permite concluir que una «canción» puede ser una «selva» sin estar organizada en «silvas», de igual modo, según rubrica Molho, que una *boscarcha* será «un poema rústico en el que el bosque aporta el tema, es decir, una silva»⁶⁷. Luego su trabajo, partiendo de los modelos de Estacio, Folengo y Tasso, privilegia el contenido del poema sobre la estructura, pues asociaba, de acuerdo con argumentos rústicos, los conceptos de «silva» y «selva», ya identificados como sinónimos, y no en virtud de la disposición métrica, «libre», pero mediatísima, que Góngora utilizó en las *Soledades*.

Considero que las *Epístolas a Heliodoro*, narradas en octavas reales, poseen suficientes elementos rústicos para, desde ese «criterio argumental», afirmar que las sierras de Antequera les suministran buena parte de su esqueleto y también de su paisaje. Con toda propiedad se podrían definir como «selvas» en octavas reales que, gracias a la libertad que disfruta al género desde Estacio, se han permitido el lujo de incluir una Canción y un Salmo, hormas también rígidas, para, definitivamente, transformarse en «silvas».

Maurice Molho dictó una inspirada simetría cuando anotaba que, en el caso de Góngora, por un lado tenemos la «selva», es decir, el paisaje natural, y, por otro, la «silva», o combinación métrica, y tanto una como otra niegan toda estructura. El vocablo «soledad», portador del concepto, «está obligado a significar juntamente la selva, tema fundamental del poema, y la silva formal en que éste se realiza»⁶⁸. Deduzco de su distinción que el vocablo «soledad» posee categoría de título desde 1613 pero también, y esto es básico, de género, identificado con obras que se desarrollan en espacios naturales («selvas») y con una ordenación muy libre, sin estructuras cerradas, como es propio de la «silva». Esta sería la causa, o al menos una hipótesis razonable, de la presencia de la *Canción a la Virgen* y el *Salmo del amor de Dios* en la *Epístola I a Heliodoro*.

Espinosa subtuló la carta como «soledad» para homenajear a Góngora pero supo reproducir una tradición de eremitas —o peregrinos— que celebran la grandeza de Dios en hermosos parajes que, con todo rigor, llamaremos «selvas antequeranas». Simultáneamente, observó que los versos del cordobés, instituidos como género, operaban sobre dos mecanismos estróficos: las silvas y esos tres fragmentos donde la rima se torna más severa, más cerrada o, en definitiva, más clásica. Por tanto, elige la octava real como bastidor, a la zaga seguramente del *Polifemo*, pero sabía que para rubricar la epístola como «soledad» tendrá que dinamitar el ciclópeo templo con la canción «Virgen hermosa que, de sol vestida»⁶⁹, donde los heptasílabos se alternan con endecasílabos, logrando, como en las *Soledades*, que los versos, más allá de la posible lejanía de las rimas, nunca queden sueltos; aunque sí liberados, selvática y «para-silváticamente», del núcleo central. Quebra la escritura de una carta cuya organización, contenido y género son más

⁶⁷ M. Molho, *loc. cit.*, pág. 47.

⁶⁸ M. Molho, *loc. cit.*, pág. 51.

⁶⁹ P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 122-126.

coherentes con el programa de las *Soledades*, aun resintiéndose el hilo argumental, que la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*, epístola más pulida que la primera, si bien exenta —y condenada— de la triple noción que los tradidistas perciben bajo un sustantivo tan polémico como «soledad».

Formulada mi teoría, recupero la imagen de Hortensio allí donde lo dejamos: admirando la belleza de un Crucificado en la ermita malagueña:

¿Qué es esto, Cristo mío? ¿Yo, en regalo?
 ¿Vos, anegado en un turbión de enojos,
 cosido con tres garfios en un palo? 35
 ¿Yo buscando lisonjas a mis ojos?
 ¿Yo en opinión de bueno, y Vos de malo?
 ¿Yo coronado de rosas, Vos de abrojos...?
 Mis pasos revocad; de culpa salga,
 camino os siga; vuestra Cruz me valga. 40
 Convierte ya la vista cudiciosa,
 en tiernas tibias lágrimas deshecho,
 a esta tabla de flores, que es hermosa;
 a las pías de Juno ha contrahecho.
 Mira marchita la cerviz de rosa 45
 y, entre claveles, blanqueando el pecho
 de un mancebo que yace al aire frío,
 bellissimo a mis ojos, Cristo mío.
 Mira cárdeno lirio el rostro santo,
 y el tirio carmesí del lado abierto. 50
 ¿Grita el león, y el hijo duerme tanto?
 Plega el lino al abrigo de este puerto:
 ven, llora aquí tus culpas con su llanto,
 y al que mataste vivo, abraza muerto,
 tal, que estos montes te parezcan rojos, 55
 como quien, viendo el sol, lloran los ojos.

Espinosa compara su posición con el Cristo que se levanta ante sus ojos. Y la plegaria se antoja tan sincera como la imagen de la talla. Poeta o ermitaño, siempre de forma mezclada, su alma era la de un esteta seducido por hermosas figuras⁷⁰. Cinco interrogaciones ratifican la transición de la carta, ahora una «celda con vistas», casi un pequeño tratado escultórico que Hortensio, temiendo que la vida retirada no fuera suficiente, dirige al Conde de Niebla.

Los participios concertados («cosido») sugieren dominios textiles, ya que la Crucifixión se define como experiencia artística. Por otra parte, la devaluación

⁷⁰ Prueba evidente es un *Soneto a Jesucristo en la Cruz* («Desplegar como un velo en los coluros») donde relata, sin despliegue metafórico, los milagros naturales («se abrió la tierra, se cubrió el cielo») que siguen a la muerte de Cristo, cuya figura, a la espera de mejor ocasión, no le interesa en absoluto (dado que carece de un referente concreto y visual que lo inspire). Cf. P. Espinosa, *loc. cit.*, págs. 39-40.

del madero («con tres garfios en un palo»), seguida del paralelismo anafórico de los versos 36-38 («Yo buscando lisonjas a mis ojos?/¿Yo en opinión de bueno, y Vos de malo?/¿Yo coronado de rosas, Vos de abrojos?»), anexa un tono salmodiado, propio de la liturgia eclesial, que concierta con el sujeto que los pronuncia⁷¹. Sin embargo, junto al hipérbaton, un tanto fallido, para desplegar la plegaria, digna de un ermitaño que ambiciona ser cruzado («Mis pasos revocad; de culpa salga,/camino os siga; vuestra Cruz me valga»), insisto en el asombro del poeta, del dibujante y del florista, que es tanto como decir creador, sufriendo no tanto porque el Mesías se duela, herido, alanceado, sanguinolento, cuanto por el hecho de que, frente a su ermita en Antequera, está coronado de «abrojos» y no de «rosas» (v. 38).

Espinosa subraya, con un preciso balanceo, la dualidad de paisajes que capta su pincel: por una parte, las sierras, predela natural, hermosísima, que, sin embargo, y de forma paradójica, son oscurecidas por el cuerpo —metaforizado en flores— de Cristo. Luego las heridas, su sacrificio cruento, conforman un paisaje interior que, espiritualizando lo pútrido («marchita la rosa», «cárdeno el lirio», «el lado abierto»), supera el de los collados andaluces. No olvidemos que Pozzi, en un magistral estudio, señala que estas flores simbolizan a Cristo durante la pasión, como sostienen Marini y Segal, o, quizá, «la posibilidad de que una y otra designen dos personas diversas (la Virgen, el Mesías) por medio de un par de imágenes ambivalente en la tradición alegórica»⁷².

Existen, pues, dos puntos de vista simultáneos: la sensibilidad enardecida del «poeta-pintor» y, en no menor grado, el *topos* de que estos paisajes —recordemos la *Canción a la vida solitaria* de Fray Luis de León—, el *secretum iter* de Horacio, los eremitorios, la vida rústica, se hallan inscritos en un código expresivo y metafórico distinto del nuestro. El «sendero derecho» que lleva a la contemplación de Dios pasa por la Teología: «con pie curioso, por los verdes valles/construyendo períodos de parras,/el guarnecido arroyo de entretalles/verás, en trenzas de cristal, bizarras. Verás trepando inexplicables calles» (vv. 105-109), nos dice Espinosa. Luego la «escondida senda», o estas «calles inextricables», remiten a una «teología oculta», en palabras de Senabre, «a la mística, que conduce hasta el máximo grado de fusión con el Altísimo y proporciona la visión como premio; [...] de ahí que no baste el mero raciocinio del teólogo «profesional»⁷³. La huida

⁷¹ La sucesión de interrogaciones, con carácter ascético, paralelismos y anáforas imprecatorias, responden a la misma técnica de los versos amorosos que dirigió a Crisalda en la *Canción, a la manera de boscarecha*: «Encanto de estos montes,/¿qué te movió a matarme/y a colgar en tu carro mis despojos?/¿Por qué, si vide tus divinos ojos,/no merecí libramme,/como quien vido al rey, yendo al cuchillo?/¿Pídote yo la grana de tus labios/ni el azahar de tu oloroso aliento?/¿De tus mejillas, púrpura y jazmines?/No sino el resplandor de aquestas luces,/de cualquiera trabajo dulce premio./ Yo haré mis gemidos/por bárbaras naciones conocidos;/mas callaré tu nombre: que no has de ganar fama con mis males» (vv. 37-51). Cf. P. Espinosa, *loc. cit.*, págs. 10-11.

⁷² G. Pozzi, «Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta» y «Postilla sul fiore mariano», en *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi Edizioni, Milán, 1993, 185-327, pág. 186 y 200-201.

⁷³ R. Senabre, «La "escondida senda" de Fray Luis de León», en *Estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1998, 11-37, págs. 17-22.

del «mundanal ruido» no tendría nada de temporal. Hortensio, mientras pinta la belleza antequerana, lo invitaba, por paradójico que resulte, al despojo de los sentidos para llegar hasta Dios⁷⁴.

El abuso del imperativo («convierte», «mira»), llamando a Heliodoro, gana en poderes visivos, con detalles como las lágrimas que verterá el Duque ante la escultura. Percibimos su caída en goteo, con mediana isotopía («tiernas tibias lágrimas»). Si la mirada de Heliodoro 'paladea' —quizá el verbo más oportuno— esa «tabla de flores, que es hermosa», Pedro Espinosa habrá logrado el pleno artificio dentro una epístola que celebra la apoteosis de la naturaleza, si bien «sobrepujada», descrita por la pluma de un pintor que, no lo olvidemos, donde otros divisan simple grama construyó «selvas de esmeralda». De hecho, cuando describe la agonía de Cristo, es decir, la talla policromada, copia el plumaje de los pavos reales («a las pías de Juno ha contrahecho»). Esta imagen resucita en la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*: «ya que, pía de Juno hecho el prado,/ oprimidos con lilius tus cabellos,/ se convide a vivir sin ser llamado,/ verás tus desdichas en sus ojos bellos» (vv. 313-316). La metáfora es idéntica y viene inspirada por un pasaje gongorino: «Ven, Himeneo, y las volantes pías/ que azules ojos con pestañas de oro/ sus plumas son, conduzgan alta diosa,/ gloria mayor del soberano coro» (*Soledad I*, vv. 806-809)⁷⁵.

Cuando describe un joya escultórica, como el Cristo, procura explicarlo por una vía diferente, interiorizada, refutando las élogas de otros ascetas, e incluso su pintura exterior, las flores de Antequera, transfiguradas sobre un cuerpo sangriento, visión que, en sí misma, no es precisamente hermosa⁷⁶. Invita a «gozar»

⁷⁴ L. J. Woodward, «La vida retirada of Fray Luis de León», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxxi, 1954, págs. 17-26, adelantándose a las teorías de Senabre, observa que la «senda es escondida» porque: 1. it is a private track leading up the slopes to La Flecha; 2. it is the hidden path of the Herat to retirement from the confusion of the world; 3. it represents Christ. Lo confirma la habitual presencia de la imagen de la «senda» o el «camino» en *De los nombres de Cristo*: «now the *escondida senda* bears not only the two meanings seen above; it is also Christ. Christ used the metaphor himself, Fray Luis repeats it in the *Nombres*. Christ is sendero que guía sin error a lo alto del monte donde la virtud hace vida» (pág. 22).

⁷⁵ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 387. Véase también A. Carreira, *op. cit.*, pág. 175, quien remite a esta metáfora en la prosa del antequerano. J. Ponce Cárdenas, «La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza», en *Góngora hoy vi. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo* (coord. y ed. J. Roses), Diputación Provincial de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2004, págs. 145-198, ha rastreado la fortuna de esta metáfora «flores-ojos», también leída como «Argos verde, pavón multiplicado», en Colodrero y Pedro Espinosa (pág. 162).

⁷⁶ Confirma mi teoría la elección de las mismas flores que otros religiosos utilizaron para cantar la grandeza de Dios en la naturaleza. Así, Fray L. de Granada, *Introducción al Símbolo de la Fe* (ed. de J. M. Balcells), Cátedra, Madrid, 1989, págs. 233-234: «¿Quién podrá declarar la hermosura de las violetas moradas, de los blancos lirios, de las resplandecientes rosas, y la gracia de los prados, pintados con diversos colores de flores, unas de color de oro, y otras de grana, otras entreveradas y pintadas con diversos colores, en las cuales no sabréis qué es lo que más os agrade, o el color de la flor, o la gracia en la figura, o la suavidad del olor?» (cap. x, «De la fertilidad y plantas y frutos de la tierra»).

hacia dentro, seleccionando los miembros, las «rosas» ya pútridas del Cristo, con tonos que subliman la «armonía de complementarios» de la que hablaba el profesor Orozco Díaz⁷⁷. En este caso, coloca en posición versal las partes más significativas: «marchita la cerviz de rosa» (v. 45), es decir, el cuello, y «entre claveles, blanqueando el pecho/de un mancebo que yace al aire frío» (vv. 46-47)⁷⁸. Nótese el gusto por el detallismo: 1. la «cerviz», zona poco sugerente para una pupila que no sea la de un poeta-plástico; 2. el pecho ensangrentado; y 3. dos tipos de flores: la rosa y el clavel blanco, contraste que refleja también dos niveles lumínicos, desde el cuello hasta el torso; y, lo más interesante, vehículo para lograr el arrobamiento místico. La contemplación —extasiada— no anula su retrato, donde los colores perfilan la musculatura de un Dios joven y atlético («mancebo») que será bellísimo «a mis ojos». Y en este posesivo hallamos la clave. Es la pupila de un ermitaño pero también, y sobre todo, la de un lírico cuya «pluma pincel» mejoró los versos hasta convertirlos en instrumento de oración.

Fijémonos también en la técnica: sus líneas ascienden hacia el rostro, ubicado, como el cuello y el torso, en posición versal. Pero si la «cerviz» era «de rosa» y los claveles «blanqueaban» —como pintores— el pecho, un bimembre en quiasmo («mira cárdeno lirio el rostro santo») subraya la sangre que, a consecuencia de los «abrojos», tiñe la blancura de la cara («lirio»), resaltando el «tirio carmesí» (v. 50) de la herida intercostal («el lado abierto»).

Espinosa, como un cineasta o, mejor, como un «historiador del arte», guía nuestra lectura, por medio de encuadres o planos insertos. Con una singularidad: mientras describe el Cristo ha de cincelarlos. Cada verso es un relieve, un golpe de escoplo, pues si en el interior de la Magdalena la talla estaba concluida no sucede lo mismo en el interior de la epístola; de tal forma que primero tuvo que pintarla y moldearla para, simultáneamente, describirla. He aquí el motivo de los trazos rápidos e intensos, con picados desde los tonos rojizos que salpican la cara a la imagen del costado. Quisiera destacar, no obstante, que el tema del Crucificado «se encuentra íntegro, por primera vez, en el Beato Juan de Ávila (*Tratado del amor de Dios para con los hombres*, §6: *La locura de amor*). La tradición de San Bernardo y el Pseudo-Bonaventura converge en un grupo descriptivo de cinco elementos: la cabeza, los brazos, las manos, el costado y los pies»⁷⁹. Ricard lamentaba que la «cabeza reclinada» (véase aquí la «cerviz») y el «costado abierto» («tirio carmesí del lado abierto») no figuren en ningún otro texto de la época, pues varias lecturas, como las de Gracián en su *Comulgatorio* o Agostinho da

⁷⁷ E. Orozco, «El sentido pictórico del color en la poesía barroca», *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Universidad de Granada, 1989, págs. 71-109.

⁷⁸ P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 119-121, recupera esta descripción y la hermosa imagen del Crucificado en el *Salmo de Amor a Dios*: «iréis de un campo verde a un rojo campo, tejiendo en esmeralda/espléndida guirnalda/al brocado cabello de mi Cristo,/ trocando la de espinas,/ que brota clavellinas/al jardín de su rostro, tinto en gualda» (vv. 13-19).

⁷⁹ R. Ricard, «El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos xvi y xvii», *Estudios de literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964, 227-245, págs. 228-229.

Cruz, prescinden de alguno de los rasgos. De ahí que, por la presencia de los componentes originales, el poema de Pedro de Jesús tenga doble valor.

La prosopografía fusiona, en habilidad ya conocida, la imagen de Cristo y la representación de la muerte de Adonis (vv. 47-54):

Espinosa is thinking now of the Descent from the Cross, and the central description reads like an a lo divino version of the innumerable Renaissance poems on the death of Adonis. The flower imaginery is, of course, important, in that it reduces the violence of the basic situation and enables the poet to take part in it mentally⁸⁰.

Tampoco cesan aquí los imperativos al Conde, presentado como un diestro marino: «plega el lino (es decir, las velas) al abrigo de este puerto (las soledades de la Magdalena)» (v. 51). Le ofrece la oportunidad de purgar sus pecados rezando ante la talla del Mesías («su llanto»). La carta hereda entonces préstamos de la mística espiritual, así como las paradojas, derivaciones y juegos verbales propios del Cancionero: «y al que mataste vivo, abraza muerto» (v. 54). La imagen que se apodera del lector —y de Heliodoro— es la del Crucificado, conviviendo armónicamente con la exhuberancia de unos relieves que son más rojos que la sangre; hasta el límite de sentirnos como quien, viendo el sol, o sea, Cristo, de acuerdo con ese balanceo exterior-interior, le «lloran los ojos» (vv. 55-56). Luego el Conde quedaría deslumbrado por otros que bañan tanto la luz como el Sol de la Cristiandad, es decir, Dios.

Finalizada la descripción del Mesías, retoma el tópico horaciano: menosprecio de corte/*aurae mediocritas*:

Profese Italia plantas de Vitrubio,
Francia telares, y el persiano pompa;
rompa hielos del mar el anglio rubio,
y España a Potosí las venas rompa;
vuelque sobras de mesas el Danubio;
que, cuando aliento el Ángel dé a la trompa,
lo que han sembrado cogerán; y advierte:
no ames cosa que dejes con la muerte.

60

En sus *Soledades*, las «plantas» arquitectónicas de Vitrubio, los gobelinos francos («Francia telares»), la decoración de los persas, la armada naval inglesa («rompa hielos del mar el anglio rubio»), las minas de España en Perú (Potosí) («las venas rompa») y los almuerzos de los nobles junto al Danubio, hasta que el río, desbordado, los arrasa («vuelque sobras de mesas»), se transforman en bienes superfluos. Durante el Apocalipsis («cuando aliento el Ángel dé a la trompa») sólo tendrá valor lo que «hallamos sembrado». La estrofa censura tanto la pompa de la arquitectura italiana, evidenciada por el verbo «profesar» (v. 58), cuanto, de forma sincrética, la ostentación del lujo —templos, tapices, ingeniería náutica,

⁸⁰ A. Terry, *op. cit.*, pág. 142.

orientalismo, metales— que desfilan por el «anglio rubio» que «romperá hielos de mar», o sea, la flota británica. Ya he indicado que este tipo de imágenes acuosas son una constante de la poesía antequerana, duplicándose ahora por la perífrasis fluvial («Danubio»), símbolo del Imperio Austrohúngaro. En último término, el Ángel de la Muerte deja paso a un tono mesurado, incluso evangélico, donde el verso «lo que han sembrado cogerán» (v. 63) remite a la «Parábola del sembrador», los *Proverbios morales* y los *Apotegmas* de Rufo: «no ames cosa que dejes con la muerte» (v. 64)⁸¹. Sin embargo, la octava, como indican las anáforas en subjuntivo («profese», «rompa», «vuelque») y el catálogo de naciones, viene signada por la huella épica de la *Eneida* y *Os Lusíadas*. Así, escribe Camões: «Cessem do sabio Grego e do Troyano/as navegações grandes que fizeram;/cale-se de Alexandro e de Trajano/a fama das vitórias que tiveram;/que eu canto o peito illustre Lusitano,/a quem Neptuno e Marte obedeceram./Cesse tudo o que a Musa antica canta,/que outro valor mais alto se alevanta» (I, 3)⁸². Y en el canto VII, glosando las naciones que detalla Espinosa: «Vede'los Alemães, soberbo gado,/ que por tão largos campos se apacenta;/do sucesor de Pedro rebelado,/novo pastor e nova seita inventa;/vede'lo em feias guerras ocupado,/que inda co cego error se não contenta,/não contra o superbíssimo Otomano,/mas por sair do jugo soberano./Vede'lo duro Inglês, que se nomeia/rei da velha e santíssima Cidade,/ que o torpe ismaelita senhoreia/(quem viu honra tão longe da verdade?)/entre as Boreias neves se recreia,/nova maneira faz de Cristandade:/pero os de Cristo tem a espada nua,/não por tomar a terra que era sua./Guarda-lhe, por en tanto, um falso Rei/a cidade Hierosólíma terrestre,/enquanto ele não guarda a santa Lei/da

⁸¹ F. López Estrada, anotando los textos de P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. 127, ya había subrayado esta posible influencia: «Todo el tiempo que vivimos/hacia el morir caminamos,/rodeando,/si velamos,/y atajando, si dormimos [...]». Cf. J. Rufo, *Las seiscientas apotegmas* (ed. de A. Blecua), Clásicos Castellanos, Madrid, 1972, págs. 223-224. Para el análisis de Góngora, Espinosa y el «menosprecio de corte», no siempre sincero, reducido a tópico literario, como ejemplifica la vuelta al mecenazgo de Heliodoro y, líricamente, la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*, son muy útiles los trabajos de J. F. Gornall, «Góngora's *Soledades*: alabanza de aldea without menosprecio de corte?», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, págs. 21-25, y A. Callejo, «Traducción pastoril-piscatoria y menosprecio de corte en las *Soledades* de Góngora», en *Cervantes and the pastoral*, Cleveland State University, 1986, págs. 37-50. La idea de la medianía, en relación con el lujo nobiliario, reaparece en las *Décimas contra la ansiosa codicia*: «La medianía, en sustancia,/es tan excelente cosa,/que llega a ser muy dichosa,/a pesar de la abundancia./No es vivir mala ganancia;/tiempo y no vida es buscar;/ahorra de desear;/vive alegre, aunque sin fama;/que si no arrancas la grama,/ocio estéril es sembrar./No, cual gusano de seda,/sea tu cárcel tu sudor:/estima en mucho tu amor/y tú a ti mismo te hereda./No se lleva lo que queda:/págate lo que has ganado;/que, pues juez y abogado/piden, tengo por mejor/pagar al acreedor,/y así, morir descansado». Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, 86-88, pág. 87.

⁸² L. de Camões, *Os Lusíadas* (lectura, prólogo y notas de A. J. da Costa Pimpão), Instituto Camões, Lisboa, 1992, pág. 1. Según E. R. Curtius, «Sobrepajamiento», en *Literatura europea y Edad Media Latina*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1955 (reimp. Madrid, 1988), páginas 235-240, «a partir de Estacio, este tópico panegírico, y junto con él la fórmula *cedat*, se convierte en elemento estilístico permanente. Uno de los virtuosos del «sobrepajamiento» es Claudiano; Estilicón sobrepaja a Perseo, a Hércules, a toda la Antigüedad [...]. También los sucesos históricos pueden ensalzarse por medio del «sobrepajamiento», valgan como ejemplo Lucano y Dante».

Así, los «valles frescos» se presentan como «ensortijados lazos y follajes» (v. 66) que sugieren la decoración en ataurique, habitual en los templos sarracenos, y las redes de «sebka», adorno para las fortalezas, barbacanas, torres y alcazabas que dominan los paisajes de Granada, Sevilla, Málaga o el Califato de los Omeyas cordobeses. Lo mismo sucede con los «floridos arabescos» (v. 67) que «prenden» los granos de la espiga cuando, ya dorados por el sol, ascienden hacia el infinito («trasflorando celajes»); en la línea de los ribetes de pasamanería que adornan los vestidos de nuestras jóvenes⁸⁷. Pictóricos son también los «estofados subientes de grutescos» (v. 69), método que restaña el oro que hay bajo los colores de un lienzo, o de una talla, con un fino punzón. Los «grutescos» aluden a los cuadros que describen el ambiente de las cuevas y las criaturas que se crían en ellas⁸⁸.

El lazo nudoso y elevado pervive en los «prósperos tallos de elegantes vides/trepando en ondas el bastón de Alcides» (vv. 71-72), esto es, las cepas que ensortijan los blancos álamos, signo mitológico de Hércules, cuyo tamaño, colosal, vincula la metáfora con el *Polifemo*: «cíclope, a quien el pino más valiente/bastón

desplazamiento del *locus amoenus* natural por la suntuosa arquitectura del palacio, como la transformación de las «selvas» en «tapetes» sintetiza y verbaliza el proceso de transformación de la naturaleza en arte a través de la reducción de la materia a la forma, de lo silvestre a lo cultivado, en el segundo caso representado por la metáfora del tejido, de un *textus* en el que se neutralizan tapete, tapiz y texto poético» (págs. 361-362).

⁸⁷ Despliega metáforas idénticas en un pasaje de la *Canción al bautismo de Jesús* («No donde el agua frágil, bullidora,/del mal acogimiento de las piedras/murmuraba con labios espumosos,/mas donde corre muda, vio la Aurora/de frutas y flores, de espadaña y hiedras,/bellos festones, arcos ambiciosos;/vio de lirios y talles olorosos/por los troncos selvajés; ensortijados lazos y follajes», vv. 35-43) y en el *Soneto a la Asunción de la Virgen María*: «humean de mil suertes y linajes,/entre amaranto y plateados lirios,/enciensos indios y pebetes sirios,/sobre alfombras de lazos y follajes» (vv. 5-8). Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. 37 y págs. 43-44.

⁸⁸ E. Orozco, «Una pluma pincel. Sobre la poesía de Pedro de Espinosa», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Universidad de Granada, 1989, págs. 111-117, anotó que «conoce no sólo la pintura al óleo, sino además, el fresco y el estofado (“pintoresco estofado por las eras”). La referencia —ya explicada— a esta técnica que Pacheco, Mohedano y el granadino Raxis dominaban en Andalucía parece ratificarlo. También menciona la pintura de sargas, forma en la que igualmente destacó Mohedano. Sus frecuentes referencias a los grutescos y las nociones de *entretalles*, *roleo* y *holan*, lo unen con aquella disciplina» (pág. 114). Podríamos comparar estos versos con tres octavas, igualmente pictóricas, sobre el paisaje abisal de la *Fábula del Genil*: «Hay blancos lirios, verdes mirabeles/y azules, *guarnecidos* alhelies,/y allí las clavellinas y claveles/parecen sementera de rubies./Hay ricas alcatifas y alhiceles,/rojos, blancos, gualdados y *turquies*,/derraman las auras con su aliento/*ámbares* y *azahares* por el viento./Yo, cuando salgo de *mis grutas hondas*,/estoy de frescos palios cobijado,/y entre nácares crespos de redondas/perlas mi margen veo estar honrado./El sol no tibia mis cerúleas ondas,/ni las enturbia el balador ganado;/ni a las napeas que en mi orilla cantan/los pintados lagartos las espantan./*Así del olmo abrazan ramo y cepa*/con *pámpanos harpados los sarmientos*;/*falta lugar por donde el rayo quepa*/del sol, y soplan los delgados vientos./Por flexibles tarares sube y trepa/*la inexplicable yedra*, y los contentos/ruiseñores triinando, allí no hay selva/que en mi alabanza a responder no vuelva» (vv. 41-64). Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 22-23. Indico en cursiva los términos que también figuran en un poema horaciano, y nada gentilico, escrito diez años después: la *Epístola 1 a Heliodoro*. Véase también J. M. Cossío, «Imagen y pintura. Espinosa-Lope de Vega», en *Poesía española. Notas de asedio*, Colección Austral, Madrid, 1953, págs. 63-64.

le obedecía, tan ligero,/y al grave peso junco tan delgado,/que un día era bastón y otro callado» (vv. 53-56)⁸⁹. Detengámonos un segundo en la imagen «arbolando cogollos y plumajes» (v. 70): el verbo «arbolar» describe, por dilogía, tanto los bosques como un término naval: ‘levantar el mástil en el centro del bajel’. Por otra parte, las metonimias de «cogollos» (hojas) y «plumajes» (aves) insinúan que han sido captados a través de la vegetación, trasflorada, arabesca, que metamorfosea las plantas y los pájaros en manchas de color sobre un cuadro⁹⁰. Ahora bien, Espinosa prueba su talento con una paradoja genial: pintor de imágenes, ha llenado nuestra retina de luz, aromas y contrastes sin utilizar ningún adjetivo cromático.

La música de la hipotiposis («Cuando en carro de rosas venga el día») (v. 73), los himnos, la oración, el canto de Hortensio, lógicamente en ascenso, según se podía esperar de la gloria visual, y sinfónica (vv. 73-76), convergen en la figura de Cristo, asumiendo una doble faceta: a) Enviado y Salvador de la Humanidad; b) talla a la que reza cada mañana: «oh dulce solitaria compañía/de Cristo, oh fértil riego de sus plantas,/con ojos más mojados que traviesos,/cogiendo gracias mientras siembras besos» (vv. 77-80).

El apóstrofe («oh, dulce solitaria...») interpela a Heliodoro y a la imagen, ya ligados por el espíritu, pero también, es un hecho cardinal, por la visión («con ojos más mojados que traviesos»). Espinosa metaforiza su diálogo con el Altísimo como un acto hortofrutícola («cogiendo gracias mientras siembras besos») donde «el fértil riego de sus plantas» (v. 78) se refiere tanto al espectáculo natural —y artístico— cuanto a sus lágrimas corriendo por los pies del Mesías. A propósito de estos versos, Trueblood escribía que «the ground of the metaphor of watering is reinforced by the double meaning of the Spanish ‘plantas’: plants and feet. In addition, Mary Magdalene, a popular icon of the baroque, is surely present in the background»⁹¹.

Necesariamente humilde, el lecho de Hortensio parece una alfombra cuyos hilos exceden a los mejores tapices. En este caso, «será el flojel la felpa de la grama» (v. 81), o sea, la hierba que cubre el campo, si bien ‘zurcida’, como el fino vello de las telas ricas, aterciopelada, oyendo los «arrullos de una fuente fría» (v. 82) que estimula el sueño (aliteración de vibrantes /r/ y labiodentales /f/). Reclinado en la hierba, describe los árboles como el «pabellón» y las «sargas» de la cama, es decir, un cobertizo, el dosel frondoso que protegerá su descanso: «festones de cambiante argentería» (v. 84). Luego las plantas simulan «festones»,

⁸⁹ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 338.

⁹⁰ En la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia* copia esta octava con ligeras variantes: «Ven y verás por estos valles frescos/ensortijados lazos y follajes;/porfiando, argumentos arabescos;/difiñiendo, cogollos y plumajes;/chórcholas de subientes y grutescos/prender espigas, trasflorar celajes;/prósperos tallos de elegantes vides/trepando en ondas el bastón de Alcides» (vv. 361-368).

⁹¹ A. S. Trueblood, «Metaphor and Metamorphosis in the Spanish Baroque: the *Soledades* of Pedro Espinosa», en *The Image of the Baroque* (ed. de A. Scaglione y ass. ed. G. E. Viola, Peter Lang, New York, 1995, 123-138, pág. 127.

sombras iguales a los bordados de plata («argentería») sobre una tela vegetal⁹². Orozco precisaba que, para los autores místicos, como para nuestros pintores barrocos,

[...] la aproximación a la realidad, aunque sea la más humilde, no supondrá el detenerse en ella ni el sentirla como en oposición o lucha con lo sobrenatural; hay un sentido trascendente en la realista y minuciosa pintura de lo material que hace que, a pesar de ello —o por ello— se eleve con más fuerza tras de lo espiritual anímico y sobrenatural⁹³.

Buen ejemplo es la gruta donde cultiva el ayuno, la oración y el recogimiento: «en desiguales cuadras de una gruta,/do el culantrillo y musgo en barbas medra,/de aradas conchas y de tela bruta/viste rico gabán la tosca piedra» (vv. 89-92)⁹⁴. Cueva óptima para la soledad, «ataviada» con especies que preludian su herbolario (vv. 113-120). Gruta, con «barbas de musgo», que funda una imagen vecina a los rostros orográficos, casi hipogeos, de los jardines de Bomarzo; o, menos conocidas, a las máscaras que hermosean la fachada del Palacio Zuccari.

Bajo esta fronda, no debemos olvidarlo, late la tradición de los yerros o «desiertos», valdría decir remedos del jardín edénico, que fueron implantados por los carmelitas en toda la geografía peninsular desde 1592. El escenario de la «caverna», en tanto que concavidad inundada por Dios, hizo de estos dominios «uno de los casos arqueológicamente más interesantes de lo que puede ser la utilización de la naturaleza con fines enteramente «espirituales»⁹⁵. Así, como en la ermita de La Magdalena, se levantaron «desiertos» en Bolarque (Guadalajara), las Batuecas (Salamanca) o Las Nieves (Málaga) donde «el espacio, rico en agua, fértil y conformado por todo tipo de bellezas naturales, favorece el axioma contemplativo de que *locus amenior et orationi aptior fiat*»⁹⁶. Por otra parte, según la biografía del poeta, la caverna sigue la práctica extremada, de remoto origen, consistente en edificar una habitación arbórea, quizá una «celda-árbol» («gruta,/do el culantrillo y musgo en barbas medra») que tiene gran interés en los «desiertos» de transición al Barroco.

Heliodoro podrá contemplar la decoración de «aradas conchas y tela bruta» (v. 91), cortinas bivalvas guarneciendo los muros de piedra, como si fueran un

⁹² La imagen se documenta en la *Canción a la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona*: «Tiran yeguas de nieve/el carro de cambiante argentería/sobre que viene el día/con rubias trenzas, de quien perlas llueve» (vv. 1-4). Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, 62-66, pág. 62.

⁹³ E. Orozco, «El escritor místico y su valoración de la naturaleza y de la realidad cotidiana», en *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1981, 91-97, págs. 93-94.

⁹⁴ La *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia* transcribe imágenes muy similares: «De un arcabuco en mal distinta gruta/te hurtarás, do el musgo en barbas medra,/y de conchas aradas tela bruta/desmiente infamias de la tosca piedra./Alcoba fresca ocuparás enjuta,/que ostente ingrata vecindad de yedra,/el icrisos y azándares el lecho;/racimos de carámbanos el techo» (vv. 345-352).

⁹⁵ F. Rodríguez de la Flor, «*Silvae sacrae*», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, 140-154, pág. 140.

⁹⁶ F. Rodríguez de la Flor, *loc. cit.*, pág. 144.

rico gabán. Sin embargo, para diferenciarlo de los versos 65-72, el artificio de la gruta viene producido por la mezcla, con voluntad creadora y aun decorativa, de sustantivos naturales —«musgo», «culantrillo», «conchas», «hiedra» tapizada— que difieren de los rasgos arquitectónicos ya citados: «lazos», «follajes», «estofados» y «grutescos». Todo invita a la oración, incluso la ausencia de un «respirante venenoso túho», por más que, entre los «arcabucos», o frondas del bosque, resida el búho, tradicional símbolo de mal agüero (vv. 95-96).

Las tareas hortofrutícolas despiertan el interés de Espinosa, matizando que las «eras», antropomorfas como la gruta —se les brinda «bebida», en lugar de 'riego' (v. 98)—, ofrecen «manjares». Huerto ubérrimo, pues, que no se priva de sus «calles de azahar» (v. 101). Observamos la única nota perfumada, ya que, si bien «pinta» numerosas flores, lo hizo con vocación colorista, embriagado por una naturaleza que le permite «sembrar jaculatorias santas/más regados tus ojos que las plantas» (v. 104). Funde así el lema «ora et labora» con la sublimación bucólica —pero muy artificiosa— de una carta que «siembra» letanías. Llegados a este punto, no existe ninguna duda sobre el virtual llanto de Heliodoro, en el supuesto de que acepte emigrar a la Magdalena. Con todo, sus lágrimas, a tenor de lo revelado, obedecen al descubrimiento de Cristo, de la sabiduría, de la contrición del rosario y, por supuesto, de las «calles de azahar»⁹⁷.

La siguiente octava se llena de indicios gongorinos que, a mi juicio, refutan una lectura del profesor López Estrada:

Con pie curioso, por los verdes valles,	105
construyendo períodos de parras,	
el guarnecido arroyo de entretalles	
verás, en trenzas de cristal, bizarras.	
Verás trepando inexplicables calles	
volcar su arena lo que el indio en barras	110
y seguirás la margen de sus yerros,	
ciñendo en breve anillo muchos berros.	

Mi desacuerdo tiene que ver con la primera semiestrofa. Veamos su prosificación: «Con pie curioso (esto es, si caminas dirigiendo los pasos con curiosidad)

⁹⁷ Las metáforas se repiten en la *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia*: «Saldrá a recibir en azahares/mil pasos el jardín; la bienvenida/cortés le volverás, cuando llegares/brindándole a las eras la bebida./El gusto cebarás en los manjares/y rendirás el hambre a la comida,/y cohechará otoño tu licencia,/sí a sus varas les tomas residencia» (vv. 297-304). La manifestación divina a través de la Naturaleza será el centro de uno de los mejores textos del antequerano: el *Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios*: «¿Quién te enseñó, mi Dios, a hacer flores/y en una hoja de entretalles llena/bordar lazos con cuatro o seis labores?/¿Quién te enseñó el perfil de la azucena,/o quien la rosa, coronada de oro,/reina de los olores?/¿Y el hermoso decoro/que guardan los claveles,/reyes de los colores,/sobre el botón tendiendo su belleza?/¿De qué son tus pinceles,/que pintan con tan diestra sutileza/las venas de los lirios? [...]» (vv. 14-26). Cf. P. Espinosa, *Poesías completas*, 113-116, págs. 113-114. Véase al respecto, E. R. Curtius, «Dios como artífice», en *Literatura europea y Edad Media Latina*, II, págs. 757-760.

por los verdes valles, verás el arroyo, guarnecido de entretalles o calados de plantas, que va fluyendo por entre la vegetación, construyendo como si fueran períodos de parras, pues con tal orden se alinean las vides que parecen eso, períodos de un discurso oratorio bien trabado, corriendo las aguas bizarras, en forma de trenzas de cristal, tal es la transparencia que muestran»⁹⁸.

Pienso que los «períodos» que Espinosa menciona en el verso 106 son una metáfora del orden marcial, hoy diríamos castrense, de las vides y, efectivamente, sugieren las cláusulas —y las pautas— que estructuran el discurso jurídico. Bastaría cotejar una octava paralela de la *Soledad al Gran Duque de Medina Sidonia*: «la hermosura venciendo a la hermosura;/pintoresco estofado, por las eras,/períodos construye de verdura,/y [a] Pomona, que engaños aconseja,/con sobresaltos de cristal corteja» (vv. 251-256). Ahora bien, si el arroyo «construye períodos de vides», que podemos glosar de forma metapoética, el «pie curioso» del verso 105, con idéntica dilogía («pie-paso-verso»), no se refiere a Heliodoro, sino al mismo «guarnecido arroyo» que, con «pie curioso», entendiéndolo el sustantivo como «pie métrico», de acuerdo con la primera *Soledad* (1613), «construye períodos» vegetales para que los admire, esta vez sí, Heliodoro⁹⁹.

A continuación, se nos informa de que las aguas parecen «trenzas de cristal» cuando la arena «volcó» su oro, es decir, lo que «trae el indio en barras» (v. 110). Las vueltas y revueltas del riachuelo anulan parcialmente el estatismo del cristal, pues continúa su curso a través de la «margin de sus yerros» (v. 111), los afluentes irisados que, confundiendo, de ahí los «yerros», circundan («cifiendo en breve anillo») el paisaje de la Magdalena, generoso en berros. Estrofa, por tanto, donde la muy femenina pintura de las «trenzas», primero argentadas, después áureas, confirma lo subrayado por Alberti:

[...] la lengua empieza a resonar con nuevos choques de cristales y tintines de plata transparentes. Se humedece el idioma, refrescándose de un enternecido verdor, que a Góngora llega a cuajársele en los carozos y piedras más destelladores, y a Pedro Espinosa a deshacérsele en larga vena líquida, luminosamente reflejada de los tonos más cambiantes¹⁰⁰.

Enseguida llegamos al fragmento que, con erudición de botánico, clasifica los ofidios, arbustos, venenos y plantas de su ecosistema (vv. 113-121): el «azul ce lidro», la «bazahar», la «aserrada pempinela», el «cidro», la «betónica montés», la «vulgar cidrera», la «escorzonera», el «díptamo pisado», la «carlina» y la «cerasta peregrina». Especies que, según ha verificado López Estrada, indican profundo

⁹⁸ F. López Estrada, «La primera *Soledad*», pág. 479.

⁹⁹ No anda muy lejos la identificación «pasos (pie)-versos» del comienzo de las *Soledades* de Góngora: «Pasos de un peregrino son errante/cuanto me dictó verso dulce Musa,/en soledad confusa/perdidos unos, otros inspirados» (vv. 1-4). Cf. Luis de Góngora, *op. cit.*, pág. 365.

¹⁰⁰ R. Alberti, «Pedro Espinosa (Lengua andaluza de agua dulce)», en *Imagen primera de...*, Turner, Madrid, 1975, págs. 139-145, reproducido por B. Molina Huete en *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil*, 147-151, pág. 147.

conocimiento herbario y la lectura de la *Materia médica*, traducida por Andrés Laguna (Amberes, 1555)¹⁰¹. Pero el cuadro farmacéutico de estos remedios, así como la erudición paramédica, son habituales en los tratados del Siglo de Oro. Espinosa, lejos de esa precisión que, con certeza, apunta hacia Dioscórides, pudo familiarizarse con ellos durante su lectura de Fray Luis de Granada. Así, en el capítulo x de la *Introducción al Símbolo de la Fe*:

[...] y no menos fueron criadas para el hombre infinitas yerbas medicinales, de que hoy día se sirve la medicina, unas que purgan la cólera, otras la flema, otras la melancolía, otras que purifican la sangre, otras que sanan las llagas, otras que sirven para dar calor al estómago, otras para templar el del hígado, y otras que destiladas sirven para aclarar la vista, y otras para mil maneras de enfermedades¹⁰².

Finalmente, quiero enfatizar un detalle oculto por el inventario científico: Espinosa declara que «en corcho sí, no en veneciano vidrio,/conserva esconderás de escorzonera» (vv. 117-118), y tan importante es la hierba viperina, tal vez la hipocístide (o raíz del cisto), como el recipiente («corcho») que la alberga. Así, este contenedor pastoril hereda algunas claves del *Polifemo*: cuando Acis ofrecía sus presentes a Galatea elige como vasera natural —y eglógica—, perfecta para un galán siciliano, y también para un anacoreta, tres elementos que armonizan el recipiente con sus viandas: «celestial humor recién cuajado/que la almendra guardó, entre verde y seca,/en blanca mimbre se lo puso al lado,/y un copo, en verdes juncos, de manteca;/en breve corcho, pero bien labrado,/un rubio hijo de una encina hueca,/dulcísimo panal, a cuya cera/su néctar vinculó, la primavera» (vv. 201-208)¹⁰³.

El ascenso por la Magdalena, tapizado de «eliocrisos» (v. 122), o sea, Flores de San Juan, culmina sobre una roca que linda con el firmamento: «presume estrellas,/de esta sierra turqués azul copete» (vv. 123-124). Desde aquí, Heliodoro podrá divisar las «selvas bellas» y, en lograda sinécdoque, el lugar donde «rompe en abeto el mar sin pagar flete» (v. 126), o sea, el bosque que, por efecto de las perspectiva, se adentra en el Mediterráneo «gratuitamente». Escenario, pues, que lo vincula a Góngora, de igual modo que la sierra antequerana se igualaba con los paisajes de Huelva donde el cordobés sitúa su magistral canto a la Naturaleza. Así, nos dice Hortensio, «siendo superior de cosas grandes,/habrás visto, pintado vivo, a Flandes» (vv. 127-128). Si he subrayado la fusión de los temas piadosos y las campiñas, cuando observamos esta sierra que sublima la

¹⁰¹ F. López Estrada, «La primera *Soledad*», págs. 490-493. La lectura del libro iii, capítulo 26, de Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales (De materia médica)*, introd., trad. y notas de M. García Valdés, Gredos, Madrid, 1998, es muy ilustrativa.

¹⁰² Fray L. de Granada, *op. cit.*, pág. 237. Cf. también E. Orozco, «Fray Luis de Granada y la visión realista y próxima de la naturaleza», en *Manierismo y Barroco*, págs. 97-100.

¹⁰³ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 343.

artificialidad lingüística, un paso más hacia la «poesía pura», la mirada se dirige hacia el Barroco, los pintores flamencos y las *Soledades*.

Mercedes Blanco, partiendo de la célebre asociación entre las silvas y los lienzos de Flandes, firmada por Francisco Fernández de Córdoba, señala en unas fecundas páginas que el paisaje, donde tan importante es el desfile de músicos, poetas, oradores, bailarinas, cazadores, atletas y serranas como la naturaleza propiamente dicha, podría haberse inspirado en los cuadros de Patinir, Peter Breuguel y otros paisistas flamencos del xvi; e incluso, probablemente, en algún pintor más reciente, como Jan Breughel el Viejo, Joos de Momper, o Paul Brill, al que Francisco Pacheco declararía el mejor de su tiempo¹⁰⁴.

Con términos parecidos, aunque no siempre seguros, habían establecido la equipolencia Jammes, vinculando las *Soledades* con Breughel, Orozco Díaz, que comparó los textos de Góngora con los lienzos de Rubens, y Antonio Carreira, cuando vislumbra bajo los versos las pinceladas de Hobbema, Van Ostade o los dos Van Ruysdael¹⁰⁵. Sus lecturas, excesivamente dispares entre sí, condujeron a la profesora Blanco a plantear la necesidad de disolver las fronteras del mito tras el paisaje, relacionando a don Luis con los lienzos de Carracci y, poco más tarde, Poussin, Claude Lorrain o Gaspar Dughet. Artistas, todos ellos, que esfuman los límites entre el mito con paisaje al fondo y el paisaje puro con figuras¹⁰⁶.

La *Epístola I a Heliodoro* soslaya el desfile figurativo que dominaba las *Soledades*, pues, según he mostrado, Espinosa utiliza el marbete «soledad» en su más estricto sentido. Ahora bien, los datos biográficos, que avalan su pericia como pintor, inducen a pensar que, a la zaga del racionero, su carta describe un verdadero «lienzo de Flandes». Los versos, cuyo punto de fuga se concentra sobre una perspectiva elevada («sube a una roca que presuma estrellas») para admirar tanto las «selvas bellas» como el bosque de abetos confundido con el océano, y, en un nivel más próximo a la pupila, el camino de «eliocrisis por tapete», que lo ha guiado hasta la cumbre, las «calles de azahar», las «períodos de parras», según un trazo lineal, recto como la hilera de árboles, los «verdes valles», e incluso las

¹⁰⁴ M. Blanco, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996 (ed. de M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa), 1, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 263-274. Véase también J. Cannavaggio, «La construcción del paisaje en la *Soledad primera* de Góngora», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaias Lerner* (coords. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado), Castalia, Madrid, 2001, págs. 127-135, quien deduce que «lo que va descubriendo poco a poco el lector es, en cierta medida, una sucesión de cuadros situados, ya no en el *locus amoenus* de la tradición bucólica, sino en el marco de unas ocupaciones geórgicas colocadas bajo la advocación del *Beatus ille*» (pág. 134). Véanse por último, si bien relegan la pintura a segundo plano, los artículos de E. L. Di Santo, «Naturaleza y paisaje en la *Soledad I* de Góngora», *Letras*, 4, 1982, págs. 13-30, y «Naturaleza y paisaje en la *Soledad II* de Góngora», *Letras*, 9, 1984, págs. 62-72.

¹⁰⁵ A. Carreira, «La novedad de las *Soledades*», en *Crepúsculo pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora* (reunidos y presentados por J. Issorel, Crilaup), Presses Universitaires de Perpignan, 1995, págs. 79-91, recogido en *Gongoremas*, Editorial Península, Barcelona, 1998, págs. 225-237.

¹⁰⁶ M. Blanco, *op. cit.*, pág. 268.

«trenzas de cristal», recuerdan más a los paisajes de Brueghel, presididos por un horizonte elevado, la abundancia de curiosos detalles y el gusto por la linealidad, que al sensualismo y los escorzos de Rubens, que no inciden sobre la carta, o los maestros holandeses que citaba Carreira, más propensos a horizontes bajos y amplios cielos. Esta técnica fue ignorada por Espinosa, reduciéndola a un endecasílabo («de esta sierra turqués azul copete»), igual que la «perspectiva baja», pues, según conocemos, «pinta» desde un promontorio.

La alimentación de Hortensio y los quehaceres piadosos sirven de torno a la «Canción a la Virgen María» —por otra parte magnífica— que secciona su discurso hasta el punto de lastimar el broche final. Es como si, una vez celebradas las maravillas de la creación con pulso firme de pintor, se apresurase a terminar la carta lo antes posible:

Ámbar hurtando de tu huerto el viento,	
con el peso las ramas humillando,	130
nectáreo honor disfrutarás contento,	
los riegos en almíbares cobrando.	
Luego reducirás el pensamiento	
lo que disfrutó Adán, Cristo ayunando,	
o si te agrada más, un Niño en fajas,	135
fruta del nuevo Adán, madura en pajas.	
Cuando, el líquido pie prendiendo al río	
de carámbano, se armen los triones,	
los tueros que enviaste en el estío	
ayudarás con soplos y tizones;	140
extranjero del mundo, y más del frío,	
pagarás las que debes devociones,	
a ti contento, mariposa al ceño,	
al cuerpo leche y a los ojos sueño.	
Y cuando ya la noche envuelve en sombra	145
las casas, siembra estrellas, llueve espanto,	
y en alto horror aun el silencio asombra,	
que la corneja ofende con su canto,	
libre del sueño que el beleño escombra,	
a cantar mis maitines mñe levanto,	150
y luego, de la Virgen, mi esperanza,	
tal convivo en mi lira su alabanza.	

La visión orfebre y hasta resinosa de los frutos, presentados como una mancha de color, no impide que los membrillos («ámbar»), cuyo perfume y matices «hurta» el viento, llamen la atención desde el instante en que la Naturaleza se postra («con el peso las ramas humillando») (v. 130) para ofrecerle sus dádivas: «nectáreo honor disfrutaras contento/los riegos en almíbares cobrando» (vv. 131-132). Tanto la presencia de Dios, manifiesta en las criaturas y frutas, como la soledad en la Magdalena «endulzarán» («almíbares») la vida —la oración— del poeta. Pero esos membrillos relucen como un «nectáreo honor», de acuerdo con Lumsden,

quien decretaba que, por su ambición cromática, Espinosa «tiende a clasificar las cosas bajo su atributo más sobresaliente. Un término incoloro como «honor», con la adición de un adjetivo, «parece darnos a veces el traslado de la obra pictórica ya hecha»¹⁰⁷.

También es valiosa la cita del *Génesis*, diluida entre juegos de palabras y re-truécanos evangélicos (vv. 133-136): Heliodoro gozará en su vergel, igual que Adán en el Paraíso, antes de pecar y sin tener noticia, como es lógico, del nacimiento de Cristo, quien, como Hijo de Dios, también desciende del linaje humano fundado por Adán. Hortensio, con esta glosa paródica, procura explicar que si esta imagen no le satisface, o le parece poco feliz («si te agrada mas»), cantará su jardín con un ejemplo del Nuevo Testamento: Jesús, «en fajas», tiene un origen divino, pero también terreno y, por tanto, pecador («fruta del nuevo Adán»)¹⁰⁸. La posición del niño en el pesebre imita la de las frutas cuando se guardan dentro del heno. Humilde metáfora que se contrapesa con el caudal del arroyo «cuando, el líquido pie prendiendo al río/de carámbano, se armen los triones» (vv. 137-138); es decir, cuando las aguas queden frenadas en su curso por el hielo y los «triones», estrellas principales de la Osa Mayor, se armen de carámbanos, colgando de los árboles como estalactitas. Recordemos unos versos de la *Soledad al Gran Duque*: «elicrisos y azándares el lecho;/racimos de carámbanos el techo» (vv. 351-352). Y, sobre todo, la octava que comienza: «Pródigo de regalos, pues, el viento/con el peso las ramas humillando,/nectáreo honor desfrutarás contento,/ los riegos en almíbares cobrando» (vv. 353-356).

El paisaje confirma que incluso la llegada del invierno será culta y esdrújula —«pródigo», «nectáreos», «almíbares»— pero los medios de que dispone para calentarse, «tueros» cortados durante el verano, llevados a la leñera y encendidos con «soplos» y «tizones», validan su *aurea mediocritas*: Hortensio daba «leche al cuerpo» y a los ojos «sueño» (v. 144).

La caída de la noche, tenebrosa imagen que «envuelve en sombra las casas, siembra estrellas, llueve espanto», inunda el texto de colores umbríos, acompasados por las notas de un grajo: «que la corneja ofende con su canto» (v. 148). Sus graznidos saludan el sueño de los hombres y, casi al tiempo, el despertar del anacoreta. Espinosa reproduce aquí un préstamo de la *Canción al bautismo de Jesús*: «La negra noche, con mojadas plumas,/iba volando por la turbia sombra,/lloviendo sueño encima de la gente,/cuando, sobre clarísimas espumas,/de que a sus tiernas plantas hace alfombra,/leyes daba el Jordán a su corriente» (vv. 1-6)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ A. Lumsden, «Aspectos de la técnica poética», pág. 113.

¹⁰⁸ La imagen no difiere mucho, a lo cristiano, de la estrofa xx del *Polifemo* («de la Copia —a la tierra, poco avara—/el cuerno vierte el hortelano, entero,/sobre la mimbre que tejió, prolíja,/artificiosa no, su honesta hija»), donde, según R. Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Reichenberger, Kassel, 1996, pág. 159, «el canastillo de frutas presenta la gran curiosidad de que, junto con esas frutas que el hortelano ofrece a Galatea, en ella se deja constancia también de las “primicias” que el Labrador dona a la ninfa y de los “esquilmos” que le da al ganadero».

¹⁰⁹ P. Espinosa, *Poesías completas*, 36-38, pág. 36.

Buen momento para que Hortensio cumpla los maitines (v. 150), entonando su *Canción a la Virgen*, y fluyan las notas, métrica sonoridad, como clave argumental, y no sólo externa, del himno religioso. Espinosa siempre parece más interesado por el color, si bien acaricia nuestros oídos con el rumor sonoro de las aguas, tanto dinámicas como cristalizadas.

Tras «pagar paréntesis al sueño» (v. 275), que es también un paréntesis en su epístola, la *Canción a la Virgen*, clave para descifrar la filiación gongorina, sobresale por sus latinismos y esdrújulos, no tan generosos en las octavas, donde la herencia del cordobés resulta más argumental que estilística. «Virgen hermosa que, de sol vestida», cuyo comienzo reproduce, si bien lejanamente, la canción de Petrarca «Vergine bella, che di sol vestita», precipita un tropel de cultismos sobre el cierre y, más aún, sobre el eremitorio: «en lecho a que el armiño no se atreve,/ en lanífera piel, no ecuóreo leño,/ondosos sueños sulco en urca breve;/dormido Palinuro, Argos pequeño» (Libro 1, 1)¹¹⁰. El catre de Hortensio no parece un bajel («leño») sino «urca breve», lento navío de carga y pequeñas dimensiones. Por analogía marítima, duerme como lo hacían dos tripulantes de la antigüedad grecolatina: 1. Palinuro, piloto de Eneas; y 2. metido en su cama, «Argos no pequeño», es decir, el barco de Teseo y los argonautas.

López Estrada, señalando el homenaje al *Canzoniere*, observa su deuda con el tratado *De vita solitaria*: «Petrarca le ofrece el padrón de las ventajas de la soledad: «Nec me tam vacui recessus et silentium delectant, quam que in his habitant otium et libertas» (Libro 1, 1)¹¹⁰. Pero cuando leemos la carta, sobresale una clave ignorada: la disposición en torno al paso de las horas —el ciclo del hombre viejo al hombre nuevo, de la corte al yermo, del día a la noche, y de nuevo al día—: 1. «ámbar hurtando de tu huerto el viento/[...]/nectáreo honor disfrutarás contento» (vv. 129-131); 2. «luego reducirás al pensamiento/lo que disfrutó Adán, Cristo ayunando» (vv. 133-134); 3. «cuando, el líquido pie prendiendo el río/[...]/ayudarás con soplos y tizones» (vv. 137-140); 4. «pagarás las que debes devociones,/ [...] /al cuerpo leche y a los ojos sueño» (vv. 142-144); 5. «y cuando ya la noche envuelve en sombra/las casas, siembra estrellas, llueve espanto,/ [...] /a cantar mis maitines me levanto» (vv. 145-150); 6. «primero que a la Aurora el río /lave el pie azafranado en su cristales/[...] /el rocío/de Cristo, dulce humor de mis panales solicito» (vv. 163-167); 7. «restituyendo el agua al paño enjuto,/que otra vez puede, viejo, ser hilado,/iam lucis orto sidere en tributo/pago, en silla de tréboles sentado» (vv. 177-180).

El esquema reproduce la organización del tratado petrarquista. Así, desde el capítulo III del primer libro («De la diferencia que hay entre la vida solitaria y la de la compañía»), según la traducción del licenciado Peña (Medina del Campo, 1551), que bien pudo conocer Espinosa, *De vita solitaria* se estructura de acuerdo a un horario evolutivo. Nótese el parecido del capítulo V («De la mañana de estos dos géneros de hombres») con los versos 163-180:

¹¹⁰ F. López Estrada, «Prólogo» a P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. XLIII.

El solitario el camino vacío, lleno de soledad, de quejas muy ajeno y apartado, tiene muy gran libertad de pasearse por él y llegar hasta donde quisiere por la llanura del campo, o por la aspereza del yermo, o por los floridos romerales, o por el arboleda olorosa. El ciudadano, cuando sale de su casa, va llorando siempre a la plaza, va lleno de voces y quejas dobladas [...]. Este otro va alegre por su camino a la más cercana silva, lleno de placer y regocijo con el fresco rocío de la mañana, y en riendo el alba halla su rostro tan alegre como si entrase por el paraíso terrenal¹¹¹.

Los capítulos VIII («cuando llega el mediodía»), IX («cuando quiere anochecer») y XI («cuando llega la hora de dormir»), tres modelos reveladores, son imitados, sucesivamente, en los versos 133-136, 142-144 y 150-152: «dice sus horas con gran devoción en la soledad y con mucha quietud y reposo, y tiene atención a lo que está rezando sin tener el pensamiento derramado en otras partes» (fol. xx); «con toda reverencia y acatamiento, llama y invoca a la Virgen María, y llamándola, la honra y la acata» (fol. xx). Lo mismo, sin espigar más ejemplos, sucede con el XXXII («De la libertad que tiene el solitario y estudio mental») respecto a los versos 137-144: «tanta fragancia y olor del tomillo, y del hinojo, de las rosas y de los lirios, que sola la naturaleza sin ayuda humana produjo. También pasarás aquí el verano con sombras y frescuras, como el invierno con abrigo» (fol. xxxiv).

Veamos por último el cierre de la epístola, apoteosis natural que invita a la oración:

Abeja hiblea, en vagos desvaríos, mordaz tomillo, azules romerales cala, primero que a la Aurora el río lave el pie azafranado en sus cristales, tal, de las tirias rosas el rocío	165
de Cristo, dulce humor de mis panales, solicito, y le ofrece mi porfía cuanto pulsare y respirare el día.	
Sudor despeña de la alpina frente un risco viejo que en zafir desata, capítulo del curso de una fuente que antes de comenzar se desbarata; y antes que del rigor vía corriente aquí, entre polvos líquidos de plata,	170
la calma que llovió el noturno mostro con las cóncavas palmas robo al rostro.	175
Restituyendo el agua al paño enjuto, que otra vez puede, viejo, ser hilado, <i>iam lucis orto sidere</i> en tributo pago, en silla de tréboles sentado;	180

¹¹¹ *Tratado del clarísimo orador y poeta Francisco Petrarca, que trata de la excelencia de la vida solitaria. Donde se tratan muy altas y excelentes doctrinas y vidas de muchos sanctos que amaron la soledad.* Traducido del latín por el Licenciado Peña, Medina del Campo, 1551, BNE R. 8386, fol. xv.

y habiendo en nuevo sol el nuevo fruto
de mis labios a Cristo presentado,
antes de celebrar, mi vago acento
tal vuela espumas y navega el viento.

Los versos 161-168 acumulan metáforas naturales que terminan por reflejarse sobre el Crucificado. Atiendo de nuevo al magisterio de López Estrada y su certera prosificación:

Lo mismo que la abeja hiblea cala, abatiéndose en vagos desvaríos, yendo de aquí para allá, sobre el mordaz amargo tomillo y sobre los azules romerales, primero que el río lave a la aurora en los cristales de sus aguas, para que vaya quedando cada vez mas clara a la luz del día, el pie azafranado aun por los colores del amanecer, tal, de la misma manera solicito el rocío de las tirias, rojas, rosas de Cristo, dulce humor de mis panales; para mi su sangre derramada es como el rocío que buscan las abejas, pues me sirve de motivo en mis meditaciones, y a Él ofrece mi porfía espiritual cuanto pulsare (esto es, tuviese pulso vital) y respirare el día¹¹².

Esta lectura puede dilatarse con algunos comentarios. Pedro Espinosa vuelve a fusionar la tradición mitológica y la piadosa: por una parte, la imagen de una «aurora azafranada», bañando sus pies en el arroyo, hipotiposis («azules romerales», «mordaz tomillo», «tirias rosas») que despliega irisaciones lumínicas, y aun sonoras, donde la lluvia de pétalos preludia los acordes de *La consagración de la primavera*; por otra, la magnífica talla del Cristo, cuya sangre produce sobre el lector los mismos efectos que las flores; de tal forma que, si la abeja libaba («cala») los pétalos, las «rosas» derramadas por el Crucificado son para Hortensio «humor de sus panales» que mueve a la plegaria.

Detengámonos en la «abeja hiblea» que «en vagos desvaríos [...] cala» (vv. 161-163), pues la *Soledad al Gran Duque* copia esta imagen: «Cuando en carro de rosa viene el día, / con sencillos cuidados te levantas, / a los aires trasladadas tu armonía / y, con la lira trebejando, cantas. / La selva, de cambiante argentería / errores danza con inmobiles plantas, / y abejas hibleas, despertando flores, / te dan los buenos días con olores» (vv. 329-336). El vuelo del insecto y la succión floral se inspiran, parcialmente, en el soneto gongorino «Al tronco Filis de un laurel sagrado» (1611) («mas la invidia interpuesta de una abeja / dulce libando púrpura al instante / previno la dormida zagaleja») y, con mayor certeza, en un breve pasaje de la *Soledad II*: «reina la abeja, oro brillando vago, / o el jugo beba de los aires puros, / o el sudor de los cielos, cuando liba / de las mudas estrellas la saliva» (vv. 294-297)¹¹³.

Las «tirias rosas», salpicando el cuerpo de Cristo, duplican un adjetivo que ya utilizó para describirlo: «Mira cárdeno lirio el rostro santo / y el tirio carmesí del lado abierto» (vv. 49-50). Suprime ahora el referente objetivo («lado abierto») para, en glorificación devota y floral, nombrarlo únicamente como «tirias rosas».

¹¹² F. Lopez Estrada, «La primera *Soledad*», pág. 481.

¹¹³ L. de Góngora, *op. cit.*, pág. 403 y 559.

Luego la *Epístola* ha sido sometida, desde el origen horaciano, a un creciente artificio de cuño gongorino.

Esta simetría «rosas-sangre de Cristo» se prolonga en la siguiente octava con la identidad entre el «agua de las cumbres» y el «llanto del poeta». Los montes de la Magdalena («risco viejo»), personificados, dejan caer de su «alpina frente», es decir, de la cumbre, cubierta de nieve, un «sudor» que inunda la metáfora orfebrea («zafir»), ya común en Espinosa. Proceso físico, una vez más, entre la soledad de la nieve y la licuefacción o deshielo; de tal modo que la cascada forma parte, cuando se derrita, del «capítulo del curso de una fuente» (v. 171). Pues bien, el clérigo, mientras la nieve camina hacia el «rigor vía corriente», se lava la cara con estas gotas, pulverizadas durante la caída («aquí, entre polvos líquidos de plata»), utilizando como sanitario las palmas de sus manos. Sólo así «robará al rostro» la «calma que llovió el noturno mostro», esto es, el sueño. Trueblood opina, con buen criterio, que

[...] the brief return of discursive self-referentiality might appear to suggest order giving way to disorder, but such is not the case. The next line («y antes que del rigor vía corriente»: and before [becoming] an onrunning current rigorously chaneled) makes clear that the water will presently be, so to speak, linearly disciplined —scanning is presumably also implied— into a straight course¹¹⁴.

Todo finaliza con una nueva jornada de oración y belleza. Hortensio, «restituyendo el agua al paño enjuto» (v. 177), seca su rostro y puede consagrarse al *Salmo*, tributo agradecido por un nuevo día de ascetismo. Recita el himno del *Breviario* que comienza *iam lucis orto sidere*, traducido líricamente: «en silla de tréboles sentado;/y habiendo en nuevo sol el nuevo fruto» (vv. 180-181). Su «vago acento» y las preces vuelan sobre la espuma, navegando como el dulce viento (v. 184). Dos metáforas marinas con clara finalidad pragmática: persuadir al industrioso piloto que fue el Conde de Niebla. Símbolos, por tanto, que suben hasta el cielo mientras la correlación bimembre ordena la naturaleza borrascosa de la penúltima octava. Agua y devoción, paraíso y jardín, la epístola y lo pastoril, pintura y poesía, Góngora y la mística se abrazan en océanos de «corvas alas», vomitando arenas, recreados no sólo con el rumor feliz de la égloga sino con turbia mirada de asceta. Pedro Espinosa, «el más sinceramente religioso entre los culteranos»¹¹⁵, dueño de una selva imaginaria, como la *Fábula del Genil*, rubricaba así su «Soledad de las ermitas», laberinto espumado por tritones y glaucas sirenas.

¹¹⁴ A. S. Trueblood, *op. cit.*, pág. 129.

¹¹⁵ R. Molina, «Pedro Espinosa, poeta religioso», en *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antiquerano*, 117-130, págs. 120-121. Disiento, no obstante, y creo haberlo probado con los hipotextos y reelaboraciones propias —o gongorinas—, cuando afirma: «poco a poco, y a medida que su poesía se hace más personal, la desnudez va siendo más completa. La palabra no es ya un halago sensual, la imagen aparece más de tarde en tarde. Sólo conservará del culteranismo la arquitectura, la sintaxis» (pág. 124).