



SOLEDADES ILUSTRADAS
RETABLO EMBLEMÁTICO DE GÓNGORA

RAFAEL BONILLA CEREZO

PAOLO TANGANELLI

SOLEDADES ILUSTRADAS
RETABLO EMBLEMÁTICO DE GÓNGORA

EDITORIAL



DELIRIO

Primera edición: octubre 2013

SOLEDADES ILUSTRADAS

Retablo emblemático de Góngora

Colección Río de Oro, 3.

© 2013, Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli

© 2013, EDITORIAL DELIRIO S.L.

www.delirio.es / info@delirio.es

Diseño: Fabio de la Flor

Printed in Spain

ISBN: 978-84-15739-04-3

Depósito Legal: S.604-2013

Este libro, que nace de una fraterna colaboración, se ha beneficiado de una ayuda económica del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca de Italia al proyecto de investigación «La citazione poetica nelle retoriche e nelle poetiche del Siglo de Oro: tradizioni testuali e storia della ricezione» (PRIN 2009). Rafael Bonilla Cerezo asume, en esencia, la responsabilidad científica de los capítulos «Inscriptio», «Una cuestión de géneros», «El tapiz del duque» y «Retrato de un cortesano en doce empresas», mientras que a Paolo Tanganelli corresponden los titulados «Aguja de navegar emblemas», «Segundo panel: Arión», «Una nueva Arcadia» y el «Apéndice I».

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

ÍNDICE

11	AGUJA DE NAVEGAR EMBLEMAS
15	<i>INSCRIPTIO</i>
23	UNA CUESTIÓN DE GÉNEROS
31	PRIMER PANEL: EL TAPIZ DEL DUQUE
49	SEGUNDO PANEL: ARIÓN
73	TERCER PANEL: RETRATO DE UN CORTESANO EN DOCE EMPRESAS
101	CUARTO PANEL: UNA NUEVA ARCADIA
115	APÉNDICE I
117	1. SIGNOS JUPITERINOS
117	1.1. El escollo de Amaltea
120	1.2. Arión y Ganimedes
122	1.3. La flora de la Edad Dorada
125	2. RESCATE Y METAMORFOSIS DE EMBLEMAS PALACIEGOS
125	2.1. Sirenas y rémoras
127	2.2. La extinción del fuego
130	2.3. Otras perlas del collar de vicios
132	3. ECOS
139	APÉNDICE II
	<i>DEDICATORIA Y SOLEDAD PRIMERA, vv. 1-320</i>
149	BIBLIOGRAFÍA
165	ILUSTRACIONES

*Las manos de don Luis se van enfriando
lentamente. Bellas y adustas sin una joya,
satisfechas de haber labrado el portentoso
retablo barroco de las Soledades.*

Federico GARCÍA LORCA, «La imagen poética de
don Luis de Góngora», en *Obras completas. III*,
ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia
Gutenberg, 1997, p. 77.

AGUJA DE NAVEGAR EMBLEMAS

Hubo un tiempo en que Góngora pasaba y se paseaba por la corte con pocos libros y sueños breves. Tan mudables al menos como los de Andrés Fernández de Andrada en su *Epístola moral a Fabio* (vv. 128-130); si es que las esperanzas de don Luis pueden reducirse a un rincón de nuestra península metafísica (*silva sacra*)¹, a aquel «ángulo entre sus lares» que celebrara el capitán sevillano². Pero no deja de resultar curioso que el mismo poeta que confesaba, en carta fechada el 30 de septiembre de 1613, que «tres mil ducados de renta en mi patinejo, mis fuentes, mi breviario, mi barbero y mi mula harán contrapeso a los émulos que tengo granjeados»³, se exprese de modo bien distinto –a pocos metros de la raya entre el furor y la soberbia– en un soneto compuesto *En la partida del conde de Lemos y del duque de Feria a Nápoles y Francia* (1611). Ciertamente tales versos aluden «a un pobre albergue sí, de Andalucía / que ha resistido a grandes» (vv. 7-8), pero no lo es menos que el puñado de «libros libres (libres, digo, / de expurgaciones) [...]» (vv. 9-10)⁴ con el que Góngora trampeaba aquellos días por Madrid, a la caza de algún mecenas que lo abrigase, dista lo suyo del ideal de la *aurea mediocritas*.

A raíz de este poema, Micó ha trazado el retrato de un artista «despechado con los dos “príncipes” que no requirieron sus servicios»⁵; lo que nada obsta para afirmar que don Luis también se

1 R. DE LA FLOR 1999, pp. 140-154.

2 FERNÁNDEZ DE ANDRADA 2006, p. 81.

3 GÓNGORA 2000b, pp. 1-4.

4 GÓNGORA 2000a, I, p. 319.

5 MICÓ 2008, p. 235.

vio obligado a solicitar el favor de otro par de títulos del siglo: el conde de Niebla y el duque de Béjar, a los que ofrendaría sucesivamente el *Polifemo* y las *Soledades*. De capa caída o en toda su pompa, según los casos (y las casas), España era todavía un Imperio con nobleza. Y por arrobas. Un tablero de ajedrez –más que una piel de toro– en el que cada jugada representaba un peón rezagado, un gambito en palacio, un enroque, un jaque... o una lisonja al aristócrata de turno.

Con el sigilo de quienes se malician que «los acercamientos a Góngora han sido siempre de sabios de Zalamea»⁶, vamos a recorrer el atrio de las *Soledades*. Sabedores de que una obra de esta categoría «no siempre tiene abiertas [sus] puertas y [...] exige hablar con ella por señas o por traducción»⁷. De ahí que pensemos –para qué negarlo– que no hay mejor forma de traducir algo que dibujarlo; sobre todo cuando no se antoja fácil desentrañar sus símbolos y secretos: «Góngora es la variedad de sus imágenes, la dificultad de sus metáforas, la crestería de su sintaxis y la recóndita cordillera de su [...] sistema referencial. Leerlo es descifrarlo, y esta operación es de lo más compleja, porque hay que proceder a revelarlo, pero sin quitarle del todo su disfraz»⁸.

Según Gerardo Diego, la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee y vale dialogar con los textos del genio cordobés desde varios enfoques (temático, ecdótico, comparatista...); disfrutarlos «al socaire de una pantalla o con un ángulo de incidencia increíblemente diversos. No porque sean ideales dejan de mostrársenos bajo las mismas tres cabales dimensiones que una estatua o un árbol»⁹. Pero de lo que apenas habló el autor de *Manual de espumas* –lo intuyera o lo callara– es del milagro de que Góngora no representa tanto un árbol como un «bosque sagrado», haciendo nuestras las palabras de un famoso ensayo de Eliot¹⁰. El soberano de un bosque con muros de abeto y almenas de diamante. Porque las aventuras del naufrago de las *Soledades* no andan muy lejos de aquel paisaje lacustre a los pies del pueblo de Nemi, en los alrededores de Roma, donde se abría una gruta consagrada a Diana; un santuario presidido por un roble junto al que se vislumbraba una silueta en penumbra con una espada en descanso, la del sacerdote

6 LEZAMA LIMA 1986, p. 221.

7 SILES 2002, p. 347.

8 SILES 2002, p. 349.

9 DIEGO 1986, p. 190.

10 ELIOT 2004.

que lo custodiaba, a la espera del hombre que habría de asesinarlo (en la Arcadia de Góngora se trata más bien de una inquieta compañía, de una excursión junto a un rústico sabio, y después un patriarca pescador, durante cerca de dos mil versos) y lo sustituiría en su ministerio; igual que él mismo había liquidado años atrás a su predecesor para convertirse en el rey de aquellas frondas. Un vagabundeo, pues, como el de don Luis por la tradición libresca (égloga, piscatoria, cinegética, epitalamio). La estampa de un clásico luchando contra su clasicismo. Una *res picta* o todo un rosario de ellas: la gruta, el guardián, la hojarasca, la espada.

Nuestro objetivo es releer a la luz de la emblemática ese pórtico a las *Soledades* que no sin cierta flexibilidad hemos identificado con la *Dedicatoria* y los primeros 320 versos de la silva de los campos, y que introduce en un mundo nuevo no solo al escritor y a su peregrino, sino a toda la poesía del Siglo de Oro y al lector de cualquier época. A esta sección del texto, auténtico destello microcósmico, le hemos aplicado el lema de “retablo emblemático” porque consideramos que el género icónico-verbal de los secueces de Alciato brinda la mejor clave para entender los postulados teóricos del gesto de desafío gongorino. Un envite o doble ataque por descubierta que sería un grave error despreciar tildándolo de “escapista”, y que tampoco puede rebajarse a mero y desfasado homenaje a los utópicos modelos del Renacimiento.

Recordemos que en la España del duque de Lerma, y quizá algo antes, los emblemas se habían convertido en el código ineludible del poder. Las colecciones de Hernando de Soto (1599) y de Sebastián de Covarrubias (1610) sometieron las gastadas imágenes humanistas a «un proceso de cambio y reversión de su [significado]» para que «la función-poder [fuese] la materia verdadera del discurso emblemático»¹¹. También Góngora quiso fabricar su repertorio *a latere* de los oficiales. Y si estos se proyectaron para manipular y estabilizar el insidioso espacio palaciego dominado por el valido, el suyo se ideó para enjuiciar el proteico lenguaje cortesano con su personal gramática de camuflajes conceptuosos: por eso la figura del favorito es desplazada en las *Soledades* por la imagen del mecenas pastoril alejado del mundanal ruido. Del todo lógico en un texto que, no en vano, se ha leído como un poblado baile de máscaras digno de incluirse en una de las extravagancias de Cecil B. de Mille y al son de una de las coreografías de Busby Berkeley¹².

11 R. DE LA FLOR 2012, pp. 118 y 121.

12 COLLINS 2002a, p. 52.

No vamos a explorar a continuación unos versos de perfil anti-nobiliario, sino, más bien, meta-áulico; concebidos para ir más allá, para atravesar y ser atravesados, para que los doctos arriben, en su laberíntico pasar, a alguna ínsula extraña. Lo ha advertido Mercedes Blanco: «los mejores barrocos son quizá aquellos que, como Góngora, como Quevedo, se arriesgan a fiarse de las audacias poco controladas de su arte de ingenio, sin renunciar [...] a medirse con la aspiración a lo sublime. Su respuesta a quienes les amonestan contra la desordenada codicia de pensar novedades consiste en creer que un gran ingenio siempre tuvo un ramalazo de locura, y por ello, siempre fue sublime»¹³.

Las inacabadas *Soledades*, que pudieron haberse convertido en gloriosa «sinfonía de cuatro movimientos (*allegro, andante, rallentando y pensieroso*)»¹⁴, se nos desvelan como una hechicera locura en muchos sentidos. Confunden o fusionan modelos y hasta rastros dispares para revitalizar el legado neopetrarquista, a la vez que ensayan la (suponemos dolorosa) respuesta ideológica y existencial del poeta ante la crisis del reinado de Felipe III. Y todo, o casi, lo que precisamos para descifrar este “contra-discurso” se cincela en las calles nada accesorias o decorativas del retablo inicial.

13 BLANCO 2012a, p. 59.

14 ENTWISTLE 1952, p. 127.

Varias décadas después de lo que se ha etiquetado como el «apogeo de la cultura emblemática en España»¹⁵, coincidente con los días de vino y rosas del duque de Lerma (1598-1618), Gracián dedicó un sincero elogio a Alciato, juzgándolo «ingenio [...] de primera clase, y universal en todo género de agudeza»¹⁶. Y añadía:

A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza: Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías y el príncipe don Manuel con sus cuentos¹⁷.

Dicha nómina, que en la pluma del jesuita suena a esotérica conjura de genios, remite a un aspecto de la poesía de Góngora que se ha empezado a desbrozar en fechas recientes. Porque los emblemas apuntan al centro de aquella diana intelectual hacia la que también volaban la epopeya, las metamorfosis, los enigmas y las alegorías; cuatro de los géneros sobre los que don Luis levantó no solo la *Fábula de Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613-1614), sino el *Panegírico* (1617) y hasta la *Tisbe* (1618), sus obras de madurez. Textos con rotunda hechura de esfinge. Más que caleidoscópicos. De veras imaginativos.

Y mientras no se indique lo contrario, «imaginativo» deriva de «imagen». Pero el análisis del corpus gongorino, enarbolando la bandera de los jeroglíficos (pensemos en Caramuel), las empre-

15 LÓPEZ POZA 2011.

16 GRACIÁN 2004, I, p. 208.

17 GRACIÁN 2004, II, p. 569.

sas y las artes icónico-literarias todavía arroja un saldo modesto¹⁸. Aunque el incremento de los trabajos sobre emblemática se antoje sustancial en los últimos lustros, hasta el punto de que los de Praz (1939) han alcanzado ya el rango de clásicos¹⁹, apenas contamos con un sexteto acerca de las «figuras que significan y [...] hablan por señas» en los metros del cordobés²⁰. Quién sabe si como secuela o irónica astilla de la saeta («con apariencia de jarabe y fondo de hiel»²¹) que Borges enderezó al credo poético de Gracián: «Laberintos, retruécanos, emblemas / –helada y laboriosa nadería–»²².

Así las cosas, tuvo que ser Ciocchini, otro argentino, el primero en atreverse a leer a don Luis en clave de emblema: «No hay imagen de Góngora que no posea el tono de la docencia por imágenes»²³. Y Collins apostilló que «the enthusiasm for emblem books, the symbolic details and design of the royal palaces and gardens, and the abundance of allegorical paintings and tapestries in Hapsburg Spain provide ample evidence of the pervasive presence of the aesthetics of enigma in [his] world»²⁴. Sin embargo, también conviene asumir esta premisa de Egido: «la mayor parte de los emblemas [son] *loci communes*. [...] El tratamiento que se establezca para relacionarlos con textos [...] y obras artísticas deberá tener este aspecto muy en cuenta. [...] Las precauciones a la hora de utilizarlos [...] como fuentes literarias [han de ser] considerables»²⁵.

18 Sobre Góngora y la pintura (que no la emblemática), *vid.* GATES 1960; OROZCO DÍAZ 1963 y 1970; OSUNA 1996; CANCELLIERE 1997, 2002, 2007 y 2012; DIODATO 1997; CARREIRA 1998; BLANCO 1998a; CANNAVAGGIO 2001; HUERGO CARDOSO 2001; OROZCO DÍAZ 2002; MARTÍN 2007; HUARD-BAUDRY 2012; y BLANCO 2012b, pp. 261-298. Remitimos asimismo a la bibliografía de los artículos incluidos en *Poesía y pintura en el Siglo de Oro* (coord. Jesús Ponce), número monográfico de *Criticón*, 114, 2012. Acerca de la admiración de Caramuel (especialmente en la *Rhythmica*) por Góngora, *vid.* MAZZOCCHI 2012.

19 Ahora en PRAZ 2005.

20 Según la definición de HOROZCO COVARRUBIAS 1589, fol. 64v.

21 BORGES 1994, p. 128.

22 BORGES 1958, pp. 9-10. Las citas de Borges, tan útiles (aun a contrapelo) para nuestros fines, en uno de los capítulos de BLANCO 2012a («Góngora visto por Gracián. El descaro y el vértigo», p. 88).

23 CIOCCHINI 1960, pp. 59 y 57. *Vid.* también el artículo-resena de OROZCO DÍAZ 1984.

24 COLLINS 2002a, pp. 16-17.

25 EGIDO 2004, pp. 35-37. *Vid.* las ediciones compiladas en *studiolum* (www.studiolum.com), la base de datos de LÓPEZ POZA (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/>) y BERNAT VISTARINI, CULL y VODOKLIS 1999.

No se trata, pues, de acopiar estampitas sacadas de Alciato, Horozco, Sambuco o, más probablemente, de una infinidad de autoridades bíblicas y grecolatinas. Nuestro ensayo se limitaría entonces a un pobre ovillo de citas animadas; sin otro mérito que el de haber aplicado a las letras la taxonomía de Linneo. Demasiada «empresa» para tan poco Góngora. O al contrario. Por eso suscribimos las líneas de Cacho Casal a propósito del bastidor de imágenes que hilvanan los conceptos del romance «Diez años vivió Belerma» (1582); aquel que celebraba la febril lascivia de doña Alda, viuda alegre de Roldán, y los útiles consejos que regaló a la morigerada damita de Durandarte²⁶.

Cacho Casal anuda las pistas que señalan a la tradición embleática, subrayando que el poeta se burlaba en estos cuartetos del ciclo carolingio y de pilares caballerescos como la honra y la fidelidad después de la muerte: las tórtolas, símbolo de las viudas; el gusano de seda, que fabrica su propia mortaja; «el pájaro sin segundo», o sea, el fénix, consumido en cenizas para renacer (o, en este caso, para reverdecer); y la hiedra que trepa por los muros, divisa del coito y de la lujuria, amén de su temprana asociación con las ramer²⁷ (Figs. 1-4).

Luego Góngora construyó un retablo semiótico que se eleva desde lo funerario («tortola», «gusano») a la restauración corporal («fénix») y al puro sexo («hiedra», «tronco»). El acierto radica en que también supo codificarlo bajo las máscaras de un par de filósofos (aquí amujerados) con claro valor figurativo: Demócrito (doña Alda), que se ríe de la vida humana, y Heráclito (la beata Belerma), que llora por ella. Reciclando las «metáforas al cuadrado» de las que hablara Sarduy²⁸,



Fig. 1

26 CACHO CASAL 2007a, p. 131.

27 COVARRUBIAS HOROZCO 1610, I, núm. 37, fol. 37r.

28 SARDUY 1969. Vid. asimismo GUERRERO 2004.

Fig. 2



Fig. 3



CENTVRIA



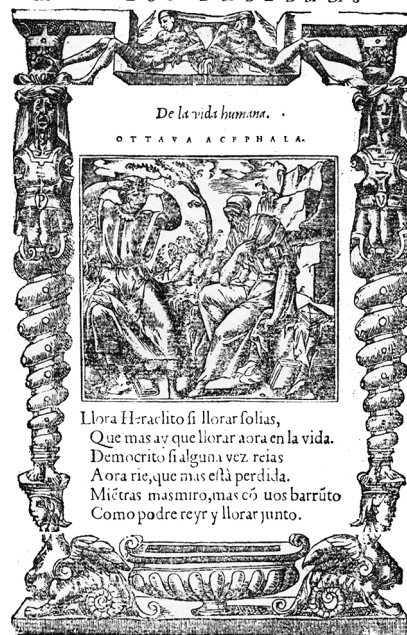
EMBLEMA. 37.

El grã daño que causa la Ramera,
Con sus dulces caricias, y halagos,
La yedra os lo dirã, pues dõde quiera
Que puede asirse, haze mil estragos:
Su hoja os muestra, el coraçõ de fuera,
Gustaldo, y prouareis amargos tragos,
Que seque vn arbol. poco dello curo,
Perome espãta, q' derrueque vn muro.

F La

Fig. 4

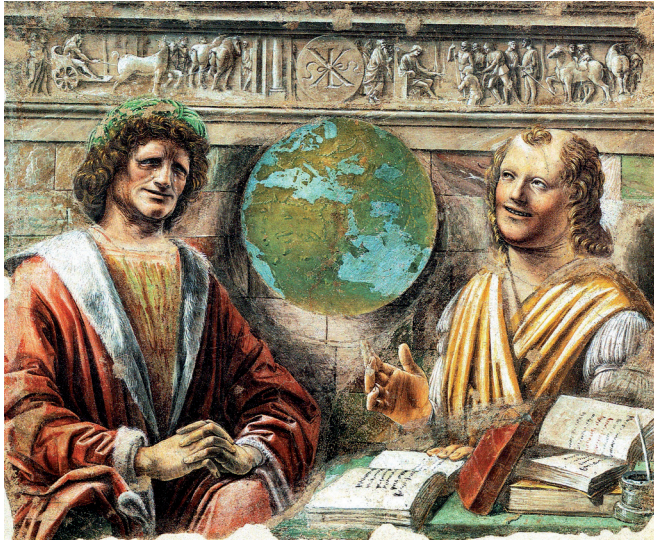
LOS EMBLEMAS



Contra

Fig. 5

Fig. 6



nos hallamos ante un romance con emblemas que dan pie al diálogo entre dos dueñas tan opuestas como emblemáticas (Figs. 5-6). Pérez Lasheras lo plantea de modo similar a la luz de la *Tisbe*:

Lo que sí conviene destacar hablando de emblemas es que todo el poema parece constituir uno. [...] El autor pretende demostrar que “tradicionalmente” se había considerado la imagen de los amantes muertos al cobijo del moral paradigma del amor –como al olmo la vid–, cuando, en realidad, son el símbolo [...] de lo que puede llegar a suceder cuando la razón resulta ofuscada por unos sentimientos y una pasión incontrolados²⁹.

No hay mucha distancia entre las alegorías y los emblemas. Ahora bien: cuando Pérez Lasheras incide en la ventaja obtenida por Góngora al ahorrarse con ellos varias fases asociativas de su proyecto metafórico en la *Tisbe*, a la vez que lo enriquecía con una colección de dibujos, tiende a rebajar la función moral de las propias empresas³⁰. Instaura casi una dicotomía entre su valor aplicado,

29 PÉREZ LASHERAS 2011, pp. 30-31.

30 PÉREZ LASHERAS 2011, p. 261. Otro ejemplo de «poema-emblema» es el romance «Escuchadme un rato atentos» (1585), en el que Góngora, como satírico gacetillero de corte, pinta una Madrid descrita al modo de las Indias, en la cual la flora y la fauna equivalen a verdaderas empresas: «zorras en ayunas», «monas bebiendo», «micos que preguntan», «gamos abades», «bien casados ciervos», «garcetas de sombreros», «hermosas grullas», «cigüeñas que anidan en monasterios», «bellas picazas», «gatas», «gatos de refitorios», «gatos de dineros», «tigres», «aves-

como arquetipo plástico de un mito (Sísifo, Tántalo, Júpiter...), y la función ejemplar que se les ha venido atribuyendo³¹. Sus conclusiones son oportunas para buena parte de los romances gongorinos, pero ese primado de la eutrapelia del emblema, por así llamarla, sobre su categoría re-formatora se torna algo reductivo si apuntamos a la diana de la *Soledad primera*. Y no es furor tradicionalista, ni cosa de capricho, sino el fruto natural de los géneros que don Luis mezcló en sus silvas, como veremos a continuación³².

También habría que reparar en *Las firmezas de Isabela* (1610) y en la comedia del *Doctor Carlino* (1613), tristemente interrumpida en el segundo acto; aunque no haya podido construirse a partir de ellas un mosaico de empresas que favorezcan una lectura simbólica de sus respectivas jornadas. Que las divisas brindan más de

truces», «vides que abrazan unos ricos olmos viejos»... y un «toro». Vid. GÓNGORA 2000a, I, pp. 357-361. Usaremos como sinónimos «emblema», «empresa», «divisa», «epigrama» y «jeroglífico» a lo largo de este libro. Somos conscientes de los límites entre unas voces y otras, matizados con tiento por Ruscelli y Capaccio, en la antigüedad, y por Praz, ya en nuestros días. Una síntesis de todo ello en TAYLOR 1996, pp. 61-102.

31 Vid. SEBASTIÁN 1984, p. 20; y SÁNCHEZ PÉREZ 1977.

32 Dos de nuestras piedras de toque son un artículo de SELIG 1993, acerca del universo emblemático en el *Polifemo*, y la tesis de TAYLOR 1996, quien no solo estudió varios «sonetos emblemóricos» de Góngora con un enfoque original sino que menciona otros que serían candidatos a un estudio similar al suyo: «Máquina funeral, que desta vida» (1611); «Urnas plebeyas, túmulos reales» (1612); «Ceñida, si asombrada no, la frente» (1613); «Esta en forma elegante, oh peregrino» (1614); «Entre las hojas cinco, generosa» (1615); «Restituye a tu mudo horror divino» (1615); «Sella el tronco sangriento, no le oprime» (1621); «Al tronco descansaba de una encina» (1622); «Oro no rayó así flamante grana» (1623). Vid. TAYLOR 1996, pp. 232-233. Vid. GÓNGORA 2000a, I, pp. 322, 333, 359, 425, 448, 451, 557, 573 y 585. Respecto a las *Soledades*, TAYLOR 1996, pp. 246-250, solo se hace eco de los emblemas citados por Jammes. De ahí que recojamos el guante que lanza casi al final de su libro: «si pudiéramos considerar las “verdaderas escenas” en que está naturalmente dividida la obra, parece que nos resultaría más fácil “leer a la luz del emblema”. Por ejemplo, si considerásemos los primeros cincuenta y un versos [...] como la primera escena de la *Soledad primera*, entonces podríamos enfocar en los objetos o figuras centrales: el mar (Océano), el agua, Júpiter, un garzón (raro uso culto), Júpiter otra vez, la arena, la incesante e incesable sed (nunca mencionada de nombre) y finalmente “montes de agua”, i.e., agua dulce pero todavía inaccesible (está más allá, en la tercera escena). La figura central de esta maravillosa descripción (por conceptos en vez de adjetivos) está precisamente en los versos 27-28, como si fuera construida la escena alrededor de esta figura: Júpiter, pero no es su persona, sino el joven peregrino que “halló hospitalidad donde halló nido / de Júpiter el ave”. Menciona a Júpiter y el garzón al principio, otra vez en los versos 27-28 (con “nido”) y al final de la escena el joven está “pisando / riscos que aun igualara mal, volando, / veloz intrépida ala” (vv. 48-40). [...] Podríamos seguir así casi por toda la obra, observando y gozando de la dilogía, la belleza y el entrenamiento que nos da el gran cazador de imágenes. Pero eso sería algo fatigoso y, seguro, ambicioso».

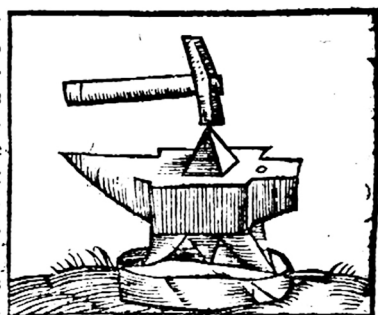
una clave sobre sus argumentos sí lo ha evidenciado Dolfi, para quien los versos del billete de Camilo en *Las firmezas de Isabela* «descubren enseguida su esencia emblemática»: las imágenes del «cajero libre» (como criado) y esclavo (como enamorado) (vv. 1969-1988) y del «duro diamante» (vv. 1991-1992) (Fig. 7); sin pasar por alto la paronimia que se desprende del nombre de Violante o la escena en la que la protagonista expresa su constancia amorosa aludiendo a dos elementos de la naturaleza: la encina y la roca (vv. 2144-2145). O aquella en la que Lelio llega a Toledo «para quemar sus alas en el fuego de su prometida (vv. 2033-2036)»³³.

INEXORABILIS. CAP. XXXVI.

TRANSIT & in communem locum significatum huiusmodi, ut tam de animi fortitudine, quæ virtus sit, hoc est, honesti iustique causa concepta, quam etiam de obdurata aliqua mentis destinatione, quæ nulla queat ratione loco dimoueri, possit intelligi, eaque de causa Diris pectora Adamantina fingi, & apud inferos solido ex Adamante portas & columnas esse, atque ita demum omnia dura & implacabilia, eius lapilli elogio significari. Adamanta quidem Plutonem Theocritus manifeste nuncupavit. Pharmaceutria:

Τὸ δὲ ἀγρυπνῆσαι, ὅτι ἐν ἀδᾷ Κινύουσι δ' ἀδάμαντα

Propterea enim dictum hoc nomine aiunt interpretes quod ductus sit & inexorabilis: aiunt enim hoc



hunc

Fig. 7

33 DOLFI 2003, pp. 279 y 283; y también DOLFI 1988, por ese orden. Sobre el simbolismo de Toledo en *Las fortunas de Isabela* remitimos a BLANCO 2012a, pp. 269-270.