

BANQUETES Y BODEGONES EN LAS FIESTAS
DE LA NUEVA GRANADA DURANTE LA COLONIA.
LOS BODEGONES LITERARIOS
DE DOMÍNGUEZ CAMARGO

Uno de los más finos y exquisitos paladares de la poesía de la Nueva Granada¹ durante la época colonial es, sin duda, Hernando Domínguez Camargo². El famoso verso “dulcemente alabastro fugitivo” rescatado por Gerardo Diego (1961, 291), que poéticamente define la leche, es tan sólo uno de los bellos endecasílabos con que Domínguez Camargo describe magistralmente cada uno de sus bodegones literarios. En pintura, la aparición del género llamado “bodegón”, donde se representan flores, frutos, aves y toda suerte de animales de caza, viandas, verduras y pescados, hay que situarla a finales del siglo xvi. De hecho, aunque puedan señalarse antecedentes muy remotos, como ciertas pinturas de Herculano y sobre todo de Pompeyo, algunos frescos giottescos y, en ciertos aspectos, algunas muestras de la pintura gótico-flamenca, será preciso llegar al siglo xvii para encontrar en todo su esplendor la belleza de esta “naturaleza muerta”, para utilizar el término de origen francés que ha hecho universal fortuna³. Sirve a nuestros propósitos señalar, sin embargo,

¹ Utilizaré indistintamente “Nueva Granada” o “Nuevo Reino de Granada” para referirme a Colombia durante la época colonial.

² Para bibliografía actualizada y noticias recientes sobre la vida y obra de Domínguez Camargo, véase libro IV, capítulo 1 de mi tesis doctoral *Trayectoria de la poesía en la Nueva Granada durante la época colonial: de Domínguez Camargo a Vélez Ladrón de Guevara*, Barcelona, 1994.

³ Este tipo de pintura de cosas insignificantes donde se representan objetos cotidianos, sobre todo comestibles, unidos a elementos de la

la polémica, todavía vigente en nuestros días, respecto al sentido y significado de los bodegones. Se ha querido ver en ellos una suma de complejidades indescifrables, de contenidos simbólicos, alusiones conceptuales u ocultos discursos teológicos de difícil interpretación que convierten este tipo de composiciones pictóricas (o poéticas) en emblemas o jero-glíficos que a menudo se descifran con la ayuda del texto escrito. Un ejemplo, entre muchos otros que abundan en España e Hispanoamérica durante la época barroca, es la descripción de las fiestas que se celebraron en Valencia en 1622, hecha por Juan Bautista Valda⁴, donde un bodegón de "Tres tarros de conservas, dos destapados y con moscas, y otro cerrado y limpio" acompañados de los versos "La mosca que en tot se fica / a la tapada reserva/ perquè es Déu qui la conserva" indican que éste adquiere un significado diferente al simbolizar a la Inmaculada Concepción.

De enorme interés son también los datos que ofrece Juan de Cueto y Mena en su *Relación de las insignes festividades que el Convento del Patriarca San Agustín de la Ciudad de Cartagena de las Indias hizo a la canonización del Ilustrísimo Señor Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia* (1660) cuando se refiere a la población hambrienta de Cartagena. En medio del lujo y despilfarro festivo vive una población de indios, negros y mestizos en la miseria más absoluta:

El fin del sermón fue promulgar en nombre de nuestro muy reverendo padre prior para el siguiente día limosna general a quantos

naturaleza es lo que se conoce en la tradición española como *bodegón* y *florero*. La palabra "bodegón" que durante tanto tiempo ha sido definitoria del género se ha usado desde muy antiguo. Según Covarrubias (1611) bodegón es "el sótano o portal vaxo, dentro del qual está la bodega, a donde no tiene quien le guise la comida la halla allí adreçada y juntamente la bebida, de manera que se dixo de bodega". Sin embargo, en el testamento de Pantoja de la Cruz, en 1599, ya se habla de "pinturas grandes de tres bodegones de Italia que le hice" (véase Pérez Sánchez, 1984, 18).

⁴ B. Valda, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada concepción de la Virgen María...* Valencia, por Jerónimo Villagrasa, año 1663. El ejemplo citado procede de Pedraza (1982).

pobres tiene Cartagena, que son innumerables, *porque las Indias nacen para unos y mueren para otros*⁵.

Además de las limosnas se ofrecían banquetes donde la masa hambrienta podía saciar sus necesidades más primarias. También asisten las diferentes órdenes religiosas y los altos dignatarios de la administración colonial:

Este día dió su Paternidad muy Reverenda banquete general a todas las Religiones, a muchos cavalleros y a casi infinidad de pobres⁶.

En este sentido, existe una evidente conexión entre la fiesta y algunas manifestaciones literarias que, aunque se remitan al estricto marco de las *Relaciones*, los *Triunfos* y demás relatos de solemnidades, en cierto modo desdeñados, constituyen —justo es recordarlo— a los ojos de las nuevas tendencias de la crítica un excelente *corpus* de investigación. No nos ocuparemos aquí, en sentido estricto, de dichos textos que significaron en su momento un estímulo para la literatura y un medio de difusión equivalente en muchos casos a la actual función de los *mass media*. Me refiero, entre otras, a las posibilidades textuales presentes en la celebración de las fiestas *durante* y *después* de su celebración: sermones, poesías en los altares de las calles, poesías y jeroglíficos en pirámides, pórticos y columnas, tarjetas con versos, romances y villancicos dentro del templo.

Todas estas manifestaciones literarias presentan, mediante una ingeniosa selección de vocablos, tal colorido descriptivo y tanta plasticidad que nos producen la ilusión de estar frente al cuadro mismo que retrata el acontecimiento descrito. Es decir, producen en el espectador un efecto parecido al de la pintura.

A nadie debe extrañar, pues, que de esta manera se entre de lleno en el confuso maridaje entre poesía y pintura —*ut pictura poesis* horaciano— donde en la frase que Plutarco

⁵ Cueto y Mena, 1952, pág. 241. El subrayado es mío.

⁶ *Ibid.*, pág. 240.

atribuía a Simónides de Ceos (la pintura es poesía muda — *muta poesis* — y la poesía, pintura que habla — *pictura loquens* —)⁷ se cumpliría la ansiada hermandad entre las artes a la que habían aspirado numerosos tratados sobre arte y literatura escritos desde mediados del siglo xvii hasta mediados del xviii. Incluso hubo una larga lista de poetas pintores y pintores poetas (“artista ambidiestro” diría Orozco Díaz, 1989, 55) como Jáuregui, Quevedo, Bocángel, Pacheco, Palomino o Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. El tópico de la poesía muda y la pintura que habla lo desarrolla Lope en el *Laurel de Apolo*: “Marino, gran pintor de los oídos, / Rubens, gran poeta de los ojos”; Bocángel (1985, 206) matiza en unas décimas a Van der Hamen: “Vivas voces y aun sentidos/ dan tus pinceles veloces/ porque no todas las voces/ se escuchan con los oídos”. Cuando Góngora tuvo noticia de la afición de Quevedo por la pintura le dedicó un soneto burlesco, dejando de paso bien claro que hay diferencias entre poesía y pintura:

Poesía y Pintura son distintas,
y ambas cosas en ti son poco gratas.

Imita el mismo Ovidio a el mismo Apeles;
tu pintura será, qual tu poesía,
bajos los versos, tristes los colores.

Veremos en tus tablas y papeles
ser igual el poder y la osadía
de los malos poetas y pintores⁸.

Aunque esta afición de Quevedo hacia la pintura no fue compartida por Góngora sí se observa en este último una clara tendencia en su poesía hacia lo plástico y pictórico. Ya algunos contemporáneos suyos como Carducho se entusiasmaron con la capacidad descriptiva que demuestra Góngora en el *Polifemo*

⁷ Para la relación entre poesía y pintura véase Lee, 1982, García Berrio, 1971 y 1988, Egido, 1990 y Díez Borque, 1993, con amplia bibliografía.

⁸ Cito indirectamente por Orozco Díaz, II, 1988, pág. 130.

y en las *Soledades* y los estudiosos de la obra gongorina coincide en señalar la "sugestión colorista" de sus versos. Queremos anotar aquí, aunque de pasada, el claro conocimiento que tenía Góngora de la técnica pictórica de su tiempo y que claramente se expresa en su poesía, sobre todo aquella en que describe bodegones. En ella puede observarse, como tendré ocasión de señalar más adelante, el cuidado con que el poeta cordobés elige y define los elementos del reino animal y vegetal llevado por el prurito de una búsqueda estética que lo distingue de sus contemporáneos o de sus émulos más ingeniosos.

Por otro lado, y pese al componente religioso, hay en las fiestas una especie de ingrediente pagano que consiste en satisfacer los apetitos y necesidades fisiológicas más primarias en grado superior a la satisfacción de las necesidades espirituales. De allí se desprende la importancia que siempre han tenido las comilonas y francachelas cuyos ecos nos llegan desde Grecia y Roma⁹. Muestra de ello son también los magníficos bodegones flamencos y holandeses¹⁰ y más aún los espléndidos banquetes que ofrecen algunos pintores europeos del siglo xvii como Sánchez Cotán o Van der Hamen, Brueghel o Paolo Porpora. Su correlato literario en España puede verse en algunos poemas de Góngora, Lope, Valdivielso y Soto de Rojas, entre otros¹¹. En Hispanoamérica algunas muestras significativas las encontramos en Juan de Castellanos, Eugenio de Salazar y Alarcón, Juan de la Cueva, Juan de Espinosa Medrano y, especialmente, en Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) en la Nueva Granada.

Este último, al entretener la trama de su creación literaria, esperaba hallar en su culto lector a alguien capaz de descifrar

⁹ Véase el estudio de Espejo Muriel, 1990, con abundante bibliografía.

¹⁰ Véase el estudio de Orozco Díaz, II, 1988, págs. 7-28 sobre el concepto, orígenes y evolución de la "Naturaleza muerta", en Holanda, Italia, Alemania y España.

¹¹ Para otros ejemplos de bodegones literarios en el barroco español véase Osuna, 1968.

— esto es, compartir — los goces estéticos que les estaba brindando a través del virtuosismo e ingenio con que realiza múltiples variaciones sobre temas de Góngora. Si ya en la Península Góngora era calificado de “oscuro” e “ininteligible” y “poeta de minorías selectas”, imaginemos por un instante cuánta aristocracia intelectual se necesitaba para pertenecer a la jerarquía que propugnaba Domínguez Camargo: entender las claves del estilo manierista y barroco; comprender cabalmente la poesía gongorina (y las fuentes de Góngora); y, por último, ser capaz de desentrañar la particular y peculiarísima interpretación que él mismo hace del caudal léxico, sintáctico, mitológico y simbólico del poeta cordobés. Además del pronunciado gongorismo del jesuita santafereño, existe en él una declarada voluntad de diferenciarse, de competir con su maestro, de forjar una especie de “etiqueta poética” sólo reconocible por unos cuantos lectores, de la misma manera que los comensales de los banquetes manieristas y barrocos utilizan sus propias convenciones para diferenciarse de aquéllos que desconocen la exclusividad de sus códigos cifrados. Los malabares retóricos de Domínguez Camargo, su encrespada “cordillera de metáforas”, constituirán una jerga inteligible sólo para una élite de letrados. Evidentemente el punto de partida es Góngora, pero no cabe duda de que ambos son extraordinarios poetas de bodegones. En las líneas que siguen intentaré ilustrar la idea de Gerardo Diego (1961, 305 y 307) según la cual “el maestro queda superado por el alumno”.

A lo largo de su *Poema heroico* Camargo desarrolla cuatro bodegones donde plantea un aristocratismo muy en consonancia con el arte de élites que propugnaba el Manierismo¹². A lo largo de este estudio compararé esta particular

¹² La bibliografía reciente sobre los conceptos de *Manierismo* y *Barroco* no pone excesivo énfasis en los problemas derivados de la periodización. Pese al abismo terminológico y a las vagas fronteras entre ambos conceptos, el *Barroco* se ha ido consolidando como parcela de la historia literaria, en detrimento del *Manierismo* que se reduce a mera tendencia estética. Para bibliografía actualizada véase Egado, 1992.

visión camargueña con la de otros autores coetáneos o no al poeta, así como con la de aquéllos que pudieron servirle de modelo, como es el caso de Góngora. En estas “series cornucópicas” de Domínguez Camargo existe una profusión enumerativa de flores, plantas, animales y peces que dan vida poética a las “naturalezas muertas” de sus poemas.

Veamos cómo describe Domínguez Camargo las “solemnidades del convite” con ocasión del bautismo del infante Ignacio:

Paradas mesas la opulencia tuvo
 al número de huéspedes lustroso,
 que en lo mucho exquisito se entretuvo
 si mucho se admiró de lo precioso;
 tela donde un estómago mantuvo
 de los cuatro elementos victorioso,
 pues ni la tierra piel, la mar escama,
 ni el aire pluma le negó a la llama.
 (Lib. 1, LI) ¹³.

Se anuncia, pues, el comienzo de una descripción opulenta donde se integran metonímicamente las descripciones de animales procedentes de tierra, mar y aire¹⁴ que, de manera analítica se desarrollarán, como veremos, en las octavas siguientes. El último de los cuatro elementos tradicionales (el fuego) sirve para preparar los alimentos que luego serán ingeridos. Ahora bien, no se trata del beber y comer cotidianos de un grupo cualquiera, ni tampoco de la gran comida típica de una fiesta popular donde se exalta el placer pantagruélico de la deglución, casi siempre acompañado de música, baile y desenfreno sexual. Las imágenes del banquete, con su profusa ornamentación y enumeración selectiva del “menú”, apuntan

¹³ Citamos por Domínguez Camargo, 1960. Salvo indicación contraria, el primer número corresponde al libro, el segundo a la estrofa (en romanos) y el tercero a los versos de la octava correspondiente (en arábigos) del *Poema heroico*.

¹⁴ Cfr. el estudio de Mora Valcárcel, 1983, sobre “Naturaleza y Barroco en Domínguez Camargo”.

hacia un aristocratismo de las formas que está más cerca de la complejidad manierística y pluritemática de los llamados "bodegones con figuras" a lo Paolo Porpora (1617-1673)¹⁵, pongo por caso, que de las imágenes derivadas de cualquier banquete popular.

Se trata en este caso de la descripción del banquete que aparece en el *Poema heroico* y que comprende las octavas LI-LXVIII del libro 1, donde Domínguez Camargo desarrolla el primero de los famosos banquetes (con larga y conocida tradición desde Homero, Aristóteles, Platón, Matrn, Plutarco, Petronio, Rabelais¹⁶, entre otros). Como telón de fondo el poeta pinta una lujosa escenografía: adornos preciosos, damascos, sabrosos manjares que se ofrecen a los huéspedes, cristalería y arañas importadas de Venecia (no olvidemos las connotaciones que estos elementos tienen para la óptica manierista-barroca de la época). Siguiendo la técnica de la enumeración, Domínguez Camargo hace desfilar ante los ojos del curioso lector deliciosos platos engalanados de connotaciones y sugerencias originales: carne de gallo: "Gran turco de las aves arrogante" (1, LVII, 1); de conejo: "Alma de las arterias de la sierra" (1, LVII, 3); de sábalo "(garzón del mar) el sábalo presume" (1, LX, 6); fruta en almíbar: "El cadáver augusto de la fruta/ que en bálsamo de almíbar se preserva" (1, LXV, 1-2); todo ello acompañado de vino añejo: "Dora el antiguo Baco, aún más precioso / Que el cristal puro y oro luminoso" (1, LXVII, 7-8) y servido en: "Hijas del soplo, nietas de la yerba/ Las tazas débilmente cristalinas" (1, LXVII, 1-2).

Destacamos la descripción de la granada, elemento constante en los bodegones de la época, descrito para esta ocasión con base en la legendaria leyenda del Pelicano, según la cual,

¹⁵ Véase la descripción que de estos bodegones hace Orozco Díaz, II, 1988, pág. 16.

¹⁶ Véase, a manera de ejemplo, el estudio de Batjin, 1987, págs. 250-272 sobre "El banquete de Rabelais".

esta ave acuática, amaba tanto a sus crías que les proporcionaba el alimento con su propia sangre abriéndose el pecho a picotazos:

Pelícano de frutas, la granada,
herida en sus purpúreos corazones,
su leche les propina colorada,
en muchos que el rubí rompió pezones.
(Lib. 1, LXVI, 1-4).

Esta decidida voluntad del poeta para impresionar apelando constantemente a la imaginación —“gastronomía mental”, diría Meo Zilio (1967, 81)—, merece ser analizada más detenidamente para ver en toda su intensidad las virtualidades múltiples con que Camargo designa los objetos al tiempo que podemos apreciar su riqueza polisémica, si comparamos algunos de sus versos con los de Góngora, su modelo más inmediato.

En primer lugar, Domínguez Camargo presenta una mantelería de damasco que cubre todas las “orillas” de la mesa. El poeta “hace ver” el brillo y la pompa de la tapicería digna de la propia Aracne “flamenca” a través de la exquisita sugerencia de los elementos escogidos:

Damascada pensión de los telares,
flamenca Aracnes descogió, arrogante,
entre hilados jazmines y azahares,
no menos blanco lienzo que fragante.
Muró de crespas garzas, no vulgares,
sus orillas la mesa, en que arrogante,
crestado un lienzo sobre el otro, hacía
entallada de nieve cetrería.
(Lib. 1, LII).

Góngora en la *Soledad primera* (vv. 852-862) ofrece una variación sobre el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea al describirnos una rústica mesa. Véanse los contrastes entre el lujo camargueño y la aldeana sencillez de las imágenes gongorinas:

Llegaron todos pues, y con gallarda
civil magnificencia el suegro anciano,
cuantos la sierra dió, cuantos dió el llano,
labradores convida
a la prolija rústica comida,
que sin rumor previno en mesas grandes.
Ostente crespas, blancas esculturas
artífice gentil de dobladuras
en las que Damascó manteles Flandes,
mientras casero lino Ceres tanta
ofrece ahora, cuantos guardó el heno...

En el banquete camargueño se ofrece primero el salero;
en segundo término, las flores y los frutos opulentos y jugosos
que dan forma a una composición naturalista. Todo ello
descansa sobre una mesa de cedro donde Amaltea ha volcado
el cuerno de la Abundancia:

Sol un salero, confusión de estrellas,
desmembrado en sus piezas, derramaba;
y, rayo de oro la menor, centellas
en las nubes de lino fulminaba.
De opimos frutos y de flores bellas,
Amaltea sus cuernos trastornaba
sobre los cedros que cansados gimen
de las grandezas con que los oprimen.
(Lib. 1, LIII).

Góngora, por el contrario, muestra en su *Soledad primera*
una rústica mesa de “cuadrado pino”. Contrapone una tela
rústica (limpio sayal) al “blanco lino” que, como el “blanco
lienzo” del santaferreño, es adorno de las mesas aristocráticas.
Nótese la diferente actitud de ambos poetas a los aparejos, el
deleite de los sentidos y las sinestesias:

Limpio sayal, en vez de blanco lino,
cubrió el cuadrado pino,
y en boj, aunque rebelde, a quien el torno,
forma elegante dió sin culto adorno,
leche que exprimir vió la Alba aquel día,
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su Frente bella,

gruesa le dan y fría,
 impenetrable casi a la cuchara,
 del sabio Alcimedón invención rara.
 (vv. 143-152) ¹⁷.

Sin embargo, en otro banquete (el segundo, que abordaremos más adelante), Domínguez Camargo utiliza, al igual que Góngora, similares elementos descriptivos. En esta ocasión se trata de un banquete rústico donde la hija del anciano labrador extiende el blanco mantel sobre una mesa de “agreste” pino. Véanse los matices y variedades del color blanco (“cándido”, “lino”, “nieve”, “hielo hilado”, “espuma”, “cisne”) que utiliza el poeta para realzar la “blancura” del mantel:

Cándido lino, y por su mano bella
 ya oprimido en tela, ya lavado,
 agrestes pinos en la mesa sella:
 donde el virgíneo descogio cuidado,
 si de cardada nieve no una pella,
 crespo volumen sí de hielo hilado;
 tendiólo, y menos cándido en la espuma
 el blanco cisne desplegó su pluma.
 (Lib. 4, CXV).

Los elementos de estos bodegones han sido elegidos con fino cuidado. Pero ambos han sido elaborados sobre una base diferencial que resulta evidente. La definición gongorina se efectúa a través de las formas más simples, casi arquetípicas (limpio sayal, mesa cuadrada), y haciendo referencia a materiales sencillos como el pino, el boj o la leche. Domínguez Camargo fatiga las perífrasis y convierte su aristocratismo en un espectáculo de los sentidos. Continuemos con las octavas del primer bodegón que aparece en el *Poema heroico* para apreciar mejor las imágenes y metáforas, como en esta descripción del queso que hace el poeta:

El que el arroyo cristalino muerde
 bruñido junco, ya oficioso cubre

¹⁷ Beverley, ed., 1982, págs. 81-82.

panal de leche, en su colmena verde,
de la oveja labrado en ubre y ubre,
con quien, helada, por morena pierde
la que ordeñó a las nubes nieve octubre;
canas ésta peinó siempre vulgares,
porque es la leche Adán de los manjares.
(Lib. 1, LXIII).

O esta otra octava donde describe el manjar blanco hecho a base de pechugas, azúcar o miel y leche:

Peinóse hebras de nieve la pechuga
sobre la leche, que templo süave
electro, que la abeja que madruga
a libarlo a la flor, cuajarlo sabe;
o se densa en las llamas, o se enjuga
éste, que, medio leche, medio ave,
Centauro es de la gula, en el convite,
del griego el metamórfosis repite.
(Lib. 1, LXIV).

Si tenemos en cuenta el contexto del poema donde se inserta este tipo de imágenes (nacimiento de San Ignacio en un establo, solemnidades del convite con motivo de su bautismo) y la condición de jesuita del autor, se pueden establecer relaciones con la literatura eclesiástica, que abunda en este tipo de imágenes o en otras de carácter análogo. Tomemos como ejemplo la imagen camargueña de la leche: "porque es la leche Adán de los manjares". La leche se ha visto a menudo como alimento imprescindible para paganos y cristianos y, con frecuencia, la Biblia se ha convertido en fuente principal de este tipo de "metáforas de alimentos", como las llamó Curtius (1955, I, 198-201), quien cita el hecho de que la doctrina sagrada era comparada "elegantemente" con la leche. El primer alimento al que alude la metáfora anterior se descompone, a su vez, en tres elementos (suero, queso y mantequilla), que alude al triple sentido de la Escritura: el histórico, "elegantemente" el alegórico y el tropológico¹⁸. Sin embargo,

¹⁸ "El suero significa la historia, porque la sustancia de ambos es baja, y escaso el placer que proporcionan, el queso (la alegoría) es alimento

Domínguez Camargo está lejos de esta desintegración teológica de la leche (que a menudo emplearon los hermanos Solís y Valenzuela o Álvarez de Velasco y Zorrilla)¹⁹ dada su concupiscente y exquisita propensión por los halagos materiales. El lector podrá observar en la siguiente octava, donde la madre amorosa ofrece al bebé el alimento directamente de su pecho, una apenas reprimida sensualidad²⁰.

Con blanco alterno pecho le flechaba
 Madre amorosa, tanto como bella,
 de la una y otra ebúrnea blanda aljaba
 de blanco néctar una y otra estrella;
 y su labio al pezón solicitaba,
 si en blanca nube no, dulce centella,
 en aquel Potosí de la hermosura,
 venas, de plata no, de ambrosía pura.
 (Lib. 1, XVI).

Domínguez Camargo describe otro banquete donde llama a la leche “dulcemente alabastro fugitivo”, verso éste que gozó, como hemos comentado anteriormente, de los penetrantes comentarios de Gerardo Diego (1961, 291 y ss.). Se trata del canto tercero del libro 4, cuando San Ignacio se dirige de Salamanca a París y se detiene fatigado en un rudo albergue. Allí es acogido gratamente por el anciano labrador y su hija quien, diligente, prepara todos y cada uno de los alimentos. La blancura de su piel es como la de la leche convertida en queso:

[...] la leche, que en su mano transparente,
 dulcemente alabastro fugitivo,

 consistente y nutritivo; y la mantequilla de la tropología es la más dulce al “paladar del espíritu”. Cfr. Curtius, I, 1955, págs. 200-201.

¹⁹ De Álvarez de Velasco son los siguientes versos: “Qual los higos maduros/ y qual la mantequilla,/ qual los patillos tiernos/ y qual entre hojas la quaxada fría...” *Rhythmica*, pág. 396.

²⁰ En este sentido, Fernando Arbeláez, 1957?, pág. 30, dice que en Domínguez Camargo existe la “admirable hibridación de lo religioso con las formas un tanto sensuales de la vida”.

por imitarla suavemente dura,
 flüida densó al fuego su blancura.
 (Lib. 4, CXIV, 5-8).

Pero volvamos una vez más al banquete inicial ofrecido con motivo del bautismo del infante Ignacio. Como hemos dicho, existe en él una ordenada y analítica descripción de los alimentos, como los procedentes de la tierra y el aire, a los que nos hemos referido en las líneas precedentes. Los relativos al mar siguen análogamente un orden de superior (el sábal) a inferior (el atún y los peces en general). El primero es designado metafóricamente con el italianismo "garzón" equivalente a "mancebo": "(garzón del mar) el sábal presume" (Lib. 1, LX, 6). Los segundos son presentados a través de la sobreabundante exposición de peces en general, pescados para la ocasión, que dan lugar a metáforas nada desdeñables: "nudoso muro al mar, la red se tiende;/ provincias mil de escollos encadena/ y ciudadanos mil del agua prende" (Lib. 1, LXII, 1-3), o pescados específicos como el atún que el poeta compara a un toro que sale del coso: "Del coso sale, que muró una roca,/ a la plaza del piélag) espumoso,/ toro el atún marino, que convoca" (Lib. 1, LXI, 1-3)²¹.

Todo ello se suma a los elementos anteriormente descritos: carnes de conejo, de ciervo, de gallo; fruta en almíbar y aceitunas que, evidentemente, se acompañan con vino añejo, donde una vez más se percibe el palpitante sensualismo del poeta: "Baco, que la admiró desabrochada,/ apiñados le ofrece los botones/ en el racimo que cató respeto/ al vino de quien

²¹ Los paralelismos que ofrecen las metáforas anteriores de Camargo con las de la *Soledad segunda* (vv. 415-416 y 425-428) de Góngora son evidentes: entre una multitud de peces, apenas dignos de sus escamas, se erige el atún como aristócrata marino: "(entre un vulgo nadante, digno apenas/ de escama, cuanto más de nombre) atunes". Según la tradición, Proteo, dios marino, tiene a su cargo las focas que Góngora ha convertido en "marinos toros": "harpón vibrante, supo mal Proteo/ en globos de agua redimir sus Focas./ Torpe la más veloz, marino toro,/ torpe, más toro al fin, que el mar violado..." (GÓNGORA, 1982, 140).

es diez veces nieta" (Lib. 1, LXVI, 5-8); el vino es escanciado en copas cristalinas: "partos de Ofir en sus primeras minas,/ dora el antiguo Baco, aún más precioso/ que el cristal puro y oro luminoso" (Lib. 1, LXVII, 5-8). Todo ello conforma una mesa guarnecida y dispuesta para el buen comer, donde parece que se libera el apetito a duras penas contenido:

[...] en los platos es ya tan rara suma,
que al paladar su copia nunca vista
nuevas Indias de gula le conquista.
(Lib. 1, LVIII, 6-8).

¿Tendría Domínguez Camargo predilección por la buena mesa? ¿Cómo explicar si no su asedio excepcional a las imágenes del banquete? Meo Zilio (1967-53-55 y 81) llevó a cabo una verdadera pesquisa, muy instructiva por cierto, de los bienes materiales del poeta santafereño incluidos en su testamento. En el apartado de "Varios" encontramos: "tres asadores, un mortero, dos ollas de cobre y una sartén". Ciertamente poca batería de cocina para estos "episodios sabrosos" como los llamó Gerardo Diego (1927, 41). Su diseño metafórico ¿corresponde a una "fuga de la realidad" como han insistido algunos críticos? Según la opinión de Pedro Salinas (1958, 193-204), en sus *Ensayos de literatura hispánica*, en la base del concepto poético de Góngora existe lo que él llama "insuficiencia poética de la realidad"²². ¿Ocurre igual "exaltación de la realidad" en Domínguez Camargo? Estamos persuadidos de que la simple emulación de Góngora por parte del santafereño no satisfaría una respuesta definitiva, como se puede comprobar si comparamos el número y riqueza de los elementos poéticos referidos al banquete de ambos poetas.

Lezama Lima (1969, 53-54) define la actitud del santafereño respecto al cordobés en relación con la riqueza de los materiales poéticos utilizados:

²² También Dámaso Alonso (1970, 112): "Hemos visto a Góngora en continua huida de la realidad".

Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina, en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo, que los de Don Luis, por destruir el contorno conque al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria.

Pocos textos como éste, con su “barroca” y espontánea elocuencia, dice tanto sobre la base real de la poesía de Don Hernando y Don Luis, en la reelaboración que hacen los poetas de una naturaleza deformada estéticamente. El primero, llevado por su “frenesí innovador” y por su “orgullo”, sobrepasa a los propios excesos del segundo. Tendríamos que añadir que, a diferencia de Góngora, que es “el último término de una poética: resume y acaba, no principia” (cfr. DÁMASO ALONSO, 1970, 72), Domínguez Camargo lleva los excesos del formalismo gongorino a los límites mismos del suicidio estético. Condenado por la grandeza incuestionable de su maestro a no ser más que el “continuador”, competirá con él para vindicar su autonomía, su propia “razón de ser”, su propia identidad. Y es justamente en el terreno de los bodegones donde algunos críticos como Gerardo Diego (1927, 41-42 y 1961, 307) y Meo Zilio (1967, 195), entre otros, subrayan que el santafereño “no se limita a imitar” al poeta cordobés, sino que aquél “recrea” a su manera el material que éste le ofrece. En este sentido, Domínguez Camargo asume la imitación como también sus diferencias respecto al modelo. Es lo que Hocke (1961, 13) llamó “el encanto del espejo” para referirse al efecto visual de imitador-deformador tan caro a los poetas manieristas.

En las siguientes descripciones veremos los bodegones a través de esta imagen espectacular donde Camargo se abre paso hacia lo extraordinario, hacia todo aquel mundo de halagos sensoriales, de esplendor vítreo que palpita por encima y por debajo de la realidad física y que, en ocasiones, va más allá de los designativos metafóricos utilizados por Góngora para escamotear la realidad.

El segundo banquete ocupa las octavas CLXXIV-CLXXXV del canto V y último del libro II. En él introduce Domínguez Camargo un episodio novedoso e irreal respecto a las biografías del santo, confeccionándolo “al estilo de las *Soledades*”, como dirá Meo Zilio (1967, 125). El humo, “espaciosamente mudo”, sirve de faro a San Ignacio para encontrar el albergue²³. Llega fatigado y el anciano labrador le ofrece hospitalidad. Inmediatamente la hija de éste sacrifica un cabritillo. La escena se ofrece en un primer plano expresivo y real:

[...] en un cuchillo vibra una saeta
a un cabritillo que, en sus manos, vierte
de espumoso rubí mucho cometa
en poca sangre, que perdió con ella
en labio y labio de su boca sella.
(Lib. 4, CXI, 5-8).

Acto seguido y a través de sucesivos encuadres estéticos (cada octava sería un “fotograma”) se describen los pichones y el jabalí en el marco de un succulento asado, condimentado con ajo. Cubre la mesa de pino un mantel blanquísimo sobre el que se ha dispuesto, igualmente, la leche y el queso. A los pichones se refiere cuando dice:

[...] implumes prendas degolló inclemente,
que ella a las prendas que abrigó Cupido
de columbinos pollos, en la frente
del olmo entre las chozas escondido.
(Lib. 4, CXII, 3-6).

²³ “... huyendo Ignacio, se conduce al rudo/ albergue que en un valle se escondía,/ cuyo humo, espaciosamente mudo,/ del peregrino fue conductor faro,/aun a pesar de las tinieblas claro” (Lib. 4, CVII, 3-8). La imagen camargueña del humo que sirve de faro a Ignacio y lo orienta para llegar al rudo albergue ha sido tomada, sin duda, de los siguientes versos de la *Soledad primera* de Góngora: “... breve esplendor de mal distinta lumbre,/ farol de una cabaña/ que sobre el ferro está en aquel incierto/ golfo de sombras anunciando el puerto” (vv. 53-61). El último verso de esta octava de Domínguez Camargo resumiría los versos 71-72 de Góngora: “(aun a pesar de las tinieblas bella,/ aun a pesar de las estrellas clara)”.

El jabalí, los pichones y el cabrito se doran al fuego. Las imágenes recuerdan, nuevamente, a Góngora:

De el jabalí que, en el vecino cerro,
de su venablo trágica ruina
y peste fue fatal del suelto perro,
en purpurados hilos la cecina
al fuego gira sobre agudo hierro,
al pichón y al cabrito convecina,
que lamidos del fuego, ya dorados,
embarazan los fresnos mal cavados.
(Lib. 4, CXIII).

El ajo que condimenta la carne es picante al paladar:

El can mordaz de huerto floreciente,
el ajo, que la carne mordió activo,
el uno quebró en ella y otro diente,
rabioso al paladar, más no nocivo...
(Lib. 4, CXIV, 1-4) (pág. 273).

Este jabalí camargueño cazado por el perro, luego condimentado con ajo y dorado al fuego (al igual que el "pichón" y el "cabrito"), y metafóricamente convertido en "purpurados hilos la cecina", recuerda el "macho cabrío" de la *Soledad primera* de Góngora, lleno de tal vigor y apetito que osó comerse los racimos que coronaban la frente de Baco:

El que de cabras fue dos veces ciento
esposo casi un lustro (cuyo diente
no perdonó a racimo, aun en la frente
de Baco, cuanto más en su sarmiento,
triunfador siempre de celosas lides,
lo coronó el Amor; más rival tierno,
breve de barba y duro no de cuerno,
redimió con su muerte tantas vides) ...²⁴.

²⁴ *Soledad primera* (vv. 153-159). Cfr. Beverley, ed. (1982, 82). Véase, además, la interpretación que hace Spitzer (1940, 151-176) en "La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso".

Góngora ha eludido el nombre vulgar (“cabrón”, “macho cabrío”) del goloso animal por medio de una perífrasis, y, a través de lo que Spitzer (1980, 268) llama “un juego puramente intelectual”, el poeta cordobés lo presenta convertido en manjar:

[...] servido ya en cecina,
 purpúreos hilos es de grana fina.
 (vv. 161-162).

Este pasaje del sacrificio de ambos animales, el jabalí (símbolo de la intrepidez, el arrojo irracional, el desenfreno, la sensualidad y la vulgaridad) y el macho cabrío (representante de la lascivia y la voluptuosidad) señala, ciertamente, la desproporción entre el aparato formal y técnico y el contenido expresado por ambos poetas. Para Spitzer (1980, 268, nota 5), Góngora ha realizado una “espiritualización que transfigura lo repugnante”, ya que el poeta se complace en los pormenores de una belleza ficticia al describirnos un espectáculo que desilusiona de por sí: el vigoroso animal convertido en carne salada y seca, pero apetitosa. El cambio de papeles operado en la satisfacción de los apetitos más primarios es manifiesta. Por un lado el viejo macho cabrío con su potencia sexual y apetito voraz es vencido por otro más joven (“rival tierno”) y más potente sexualmente (“breve de barba y duro no de cuerno”). Su derrota implica el castigo o venganza por haber ingestado los racimos de uvas de la misma frente de Baco (“cuyo diente/ no perdonó a racimo, aún en la frente/ de Baco...”). Por otro lado, el macho cabrío, juntamente con su simbología del cortejo de Baco, sirve de alimento al hombre. La muerte del jabalí, que Domínguez Camargo desarrolla posteriormente a la escena del banquete rústico, no tiene, como veremos a continuación, las connotaciones que se sugieren en Góngora:

[...] al que el monte oculto mora,
 acusa jabalí, rayos dentado;
 y corriendo espumoso, le colora
 el venablo del hierro coronado,

cuya muerte me avisa este arroyuelo
que viste granas a su undoso hielo.

(Lib. 4, CXXII, 3-8).

Sin embargo, tanto el macho cabrío²⁵ gongorino como el jabalí camargueño acaban siendo deglutidos por los comensales. El hombre (ya sea, en cualquier caso, santo o labrador) degusta el mundo a través del placer más primario de la ingestión de alimentos. El comer y el beber son manifestaciones básicas de su vida. A través de la acción del *comer*, en cierta manera, vence al mundo y lo transforma; engulle en vez de ser engullido por él. Al introducir los alimentos en su cuerpo, éstos pasan a ser parte del cuerpo mismo²⁶. Ahora bien, si ahora es el hombre el que disfruta comiéndose el animal que simboliza la voluptuosidad y la lascivia (en el arte renacentista la cabra se empleaba para distinguir a los justos de los pecadores), ¿debemos imaginar que hay en las anteriores descripciones de Góngora y Domínguez Camargo un significado oculto que apunta hacia un hedonismo mucho más profundo (sacrílego en el caso de San Ignacio) que el de la simple función meramente descriptiva y de juego intelectual con que se presenta el bodegón? Al consumir el alimento símbolo de la lascivia se hereda por ingestión ese mismo pecado. De estar en lo cierto entraríamos de lleno en el desciframiento del significado escondido (alegoría, jerglífico, enigma) que yace en el subsuelo de muchas obras manieristas o barrocas. En este caso, el hombre triunfa sobre la bestia vencida, sobre el símbolo que ella misma encarna y, se erige, pues, en un voluptuoso e insaciable consumidor de

²⁵ Para otras interpretaciones sobre las voces "cabra" y "macho cabrío", véanse los comentarios que hace Juan de Espinosa Medrano (1982, 23-31) criticando a Manuel Faría y Sousa, "labrador de Góngora", en su *Apolo-gético* (1662).

²⁶ Sigo de cerca las ideas desarrolladas en este sentido por Batjin (1987), especialmente los capítulos 3 y 4: "Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais" (págs. 177-249) y "El banquete de Rabelais" (págs. 250-272).

placeres. El desenfreno en el consumo lleva al exceso y de éste nace la fecundidad inherente a los banquetes y a las fiestas.

El marco escogido (el banquete) y el género (naturaleza muerta o bodegón) cobran nueva vida a la luz de estas perspectivas. No son supervivencias abstractas, espacios convencionales sin significado, sino que son el marco donde se muestra a menudo este triunfo de la vida sobre la muerte, la victoria y renovación del hombre juntamente con sus preferencias y convenciones.

En este sentido es significativo el auto sacramental *El Hijo pródigo* (1640?) de Juan de Espinosa Medrano, "El Lunarejo". Este drama religioso de acendrado sabor autóctono, con influencia de Góngora y de Calderón, y desarrollado en ambiente mestizo, presenta la exuberancia americana de los alimentos, unida al desenfreno y la voluptuosidad. Uno de los personajes, U'ku, que encarna el cuerpo (bufón) exalta el placer de comer y beber:

Diez veces beso,
 mil veces os beso,
 blancas mazorcas de Potosí,
 papas de Lakaikota y Pacus
 y hongos de Condorama.
 Sois la alegría de mi corazón,
 con vosotros se vive alegremente;
 con vosotros mi vientre
 no morirá de hambre.
 Sólo de teneros en las manos,
 la boca se me hace agua.
 En una mano oro rojo,
 en la otra plata acuñada.
 Así beberé, mientras que se mueva la tierra;
 y me emborracharé, hasta que el mundo se derrumbe²⁷.

Lo mismo hace Huaina 'Kari, un joven, que encarna la Juventud:

²⁷ Cfr. *El Hijo pródigo (Auto sacramental)*, primera parte, primera escena. En Espinosa Medrano (1982, 212).

Eres joven y para los jóvenes
son los placeres y el amor;
comida, bebida, baile y borrachera ²⁸.

Se puede observar en estos ejemplos, y en otros análogos, que tristeza y comida son incompatibles (a diferencia de la muerte y la comida, como hemos visto en las anteriores estrofas de Góngora y Domínguez Camargo). En este sentido apuntan las ideas de Roger Caillois (1939, 305) cuando define la fiesta: "Ya sea de otros tiempos o de hoy, la fiesta se define siempre por el baile, el canto, la agitación, la ingestión de alimento, la borrachera. Hay que entregarse a ella por completo, hasta agotarse, hasta ponerse enfermo. Es la ley misma de la fiesta".

Desde este punto de vista un banquete celebra siempre la victoria del hombre sobre la naturaleza y el triunfo de la vida sobre la muerte. Además, si retomamos una idea esbozada líneas atrás, cuando nos referíamos a la deglución del macho cabrío y del jabalí por parte de los comensales, se puede establecer una equivalencia entre el hombre y los alimentos que ingiere: el hombre resultante será, en cierta manera, igual que sus comidas. Permítasenos dos ejemplos tan sólo para abundar en lo anteriormente dicho: en primer lugar, la comida de Don Quijote, en su aldea de la Mancha, cuando respondía humildemente al nombre de Alonso Quijano, consistía en "... una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes y algún palomino, de añadidura, los domingos ²⁹".

En segundo lugar, el mismo Cervantes recoge, sin embargo, abundancia y prodigalidad de las grandes fiestas. Nos referimos a las comilonas recogidas en el episodio de las *Bodas de Camacho* en el *Quijote*:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo, y en el fuego

²⁸ Espinosa Medrano (1982, 212-213).

²⁹ Citado por Valbuena Prat (1943, 192).

donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban (...) así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo, y las gallinas sin pluma, que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas, no tenían número...³⁰.

En este aspecto social del *Quijote*, como en tantos otros de su obra, Cervantes presenta una España heterogénea y desigual, glotona y ayunadora, mísera y abundante. Los personajes están hechos a la medida de sus apetitos y, como decíamos, serán iguales a las comidas que ingieren, como la siguiente merienda rufianesca que describe Cervantes en el acto I de *El Rufián dichoso*. Habla "Lagartija" el criado, gracioso, de Cristóbal de Lugo:

Hay merienda
que las más famosas cenas
ante ella cogen la rienda:
cazuelas de berengenas
serán penúltima ofrenda.
Hay el conejo empanado,
por mil partes traspasado
con saetas de tocino;
blanco el pan a lo que el vino,
y hay turrón alicantado.
Cada cual para esto roba,
blancas, vistosas y nuevas,
una y otra rica coba:
dales limones Las Cuevas,
y naranjas el Alcoba.
(...)
El sábalo vivo, vivo,
colear en la caldera,
o saltar en fuego esquivo,
verás en mejor manera
que te lo pinto y describo.
El pintado camarón
con el partido limón

³⁰ Citado por Valbuena Prat (1943, 194). Hatzfeld (1966, 271-306) ha estudiado los pasajes gastronómicos de las "Bodas de Camacho" en el *Quijote*.

y bien molida pimienta,
verás como el gusto aumenta
y le saca de harón³¹.

Volviendo una vez más a la obra de “El Lunarejo” vemos cómo las voces de “El mundo” (personaje que representa al “hombre del mundo”) y U’ku proporcionan información sobre el apetito insaciable del cuerpo, punteado, eso sí, por la voz del “cristiano” que se erige en freno y censura de los deleites terrenales:

Mundo: ¿Quién eres tú, Panza?
U’Ku: Soy tu cuerpo.
Cristiano: Un hermano mío.
Mundo: Huaina ’Kari, distráelos.
 Pillankoi, Posoko traed corriendo
 de comer, de beber y flautas.
U’ku: Que venga primero el asado,
 con jugo picante, tengo hambre.
Cristiano: ¡Únicamente piensas en la comida!
U’ku: Y si pienso en ella ¿qué te importa?
 ¿Acaso no piensas tú en mandar
 en el mundo,
 en ser rico, y en hacer las veces del amo?
 ¿Te contradigo yo?³²

Acto seguido, U’ku proporciona una lista de alimentos para satisfacer las necesidades naturales. Nótese la sencillez expresiva del texto y la carencia de metáforas atribuibles sin duda al hecho de que el drama fue escrito primero en lengua quechua, traducido inicialmente al alemán y, posteriormente, al castellano³³.

Yo digo que vengan sopa y jugos,
charqui, conchas y gelatina,
maíz sancochado y ensalada,

³¹ Citado por Valbuena Prat (1943, 195).

³² En Espinosa Medrano (1982, 216).

³³ Sobre estas noticias véase la información que proporciona Augusto Tamayo Vargas en el estudio introductorio al *Apologético* de Espinosa Medrano (1982, págs. XLVIII-LIII).

estofado, maíz dulce y habas,
carne no nacida y legumbres,
mazorcas, frejoles cocidos, chicha dulce,
hongos, humitas y porotos,
paltas, ensalada de chicha, papas y frutas secas,
chicha de maní, amarilla y blanca³⁴.

¡Qué lejos está la descripción alimentaria de Espinosa Medrano de los exquisitos bodegones de Góngora y de Domínguez Camargo! La prioridad misma de los sustantivos y la ausencia de adjetivos para calificarlos nos ponen en el umbral de una naturaleza engendradora de alimentos. Parece que existiera un pacto secreto entre naturaleza y hombre: primero existieron los alimentos, después, el ser humano; posteriormente, el arte culinario, o poético, de su elaboración.

Este tipo de “bodegón natural” también fue descrito por Castellanos (1522-1607) en sus *Elegías de varones ilustres*, adelantándose así a Góngora, Domínguez Camargo y a “El Lunarejo”. En sus descripciones a veces contrasta la opulencia de los manjares indígenas

Generosas despensas y cocinas
abundantísimas de sus manjares,
bodegas de bebidas peregrinas
de maíz y piñas singulares...³⁵.

con las privaciones de los primeros conquistadores:

No comían guisados con canela
ni confites ni dulces canelones;
su más cierto dormir era la vela,
las duras armas eran sus colchones;
el almohada blanda la rodela,
cojines los peñascos y terrones;
y los manjares dulces, regalados,
dos puños de maíces mal tostados³⁶.

³⁴ En Espinosa Medrano (1982, 216).

³⁵ “El muy magnífico Guaramental”, Elegía XI, canto V. Cito por Becco, ed. (1990, 6).

³⁶ Citado por Arango Ferrer (1965, 114).

En la Mansión XXI de *El desierto prodigioso* (vol. II, págs. 521-523), Pedro de Solís presenta un cuadro natural ambientado en el contexto de las ceremonias religiosas de carácter popular. Los habitantes autóctonos de la región del Ráquira (donde geográficamente se sitúa el relato de *El desierto*), después de confesarse y haber comulgado, desfilaron en procesión entre arcos triunfales, flores olorosas y una galería de alimentos tropicales:

Confessaron y comulgaron y assistieron a la missa nueva y sermón, que hubo muy erudito y docto, y luego asistieron a la procesión que se hizo por el claustro y patio de los naranjos, entre arcos triunfales de oroísimas flores, adornados de diversos animales, así vivos como muertos; que toda la gente de aquella comarca avía traydo para aquel día muchos pájaros, ánades y diversos razimos de frutas silvestres y de las cultivadas, como naranjas, limas, limones, cidras, mameyes, cahipaes, guanávanas, guamas, pitaayas, granadillas, chicosapotes, anones, plátanos, y otras mil diferencias que cría aquel ameno y fértil país.

Mucho más detallista fue Juan de la Cueva (1543-1610), sevillano que había pasado unos años en la Nueva España (entre 1574 y 1577), y que escribió en México una de sus más famosas composiciones: "Epístola dirigida al Licenciado Laurencio Sánchez de Obregón, primer corregidor de México". En esta obra presenta una descripción de los alimentos americanos empleando un vocabulario colorista. Lo importante de esta descripción radica en que ya no es un mestizo ("El Lunarejo") ni un criollo (Domínguez Camargo) sino en la mirada de un español que asedia (mucho más que Castellanos) la escenografía indígena con ojos tan americanos como los del propio U'ku del auto sacramental quechua:

Mirad aquellas frutas naturales,
el plátano, mamey, guayaba, anona,
si en gusto las de España son iguales.

Pues un chico zapote, a la persona
del Rey puede ser emprentado
por el fruto mejor que creía de Pomona,

El aguacate a Venus consagrado
por el efecto y trenas de colores,
el capulí y zapote colorado;

la variedad de hierbas y de flores,
de que hacen figuras estampadas
en lienzo, con matices y labores,

sin otras cien mil cosas regaladas
de que los indios y españoles usan,
que de los indios fueron inventadas...³⁷.

Por lo que respecta a España, Tirso (1571-1648) en *La villana de Vallecas* (estrenada en 1620) evoca su estancia en Santo Domingo (de 1616 a 1618). Por sus versos desfilan las frutas tropicales con sus nombres antillanos autóctonos: piña, pipotes, mameyes, cipizapotes, cacao, guayabo y tabaco, entre muchos otros.

En el acto I, escena 4 encontramos los siguientes:

Y si en postres asegundas,
en conserva hay piña indiana,
y en tres o cuatro pipotes
mameyes, cipizapotes;
y si de la castellana
gustas, hay melocotón
y perada; y al fin saco
un túbano de tabaco
para echar la bendición.

Igualmente acontece en el acto 2, escena 9:

¿Cómo se coge el cacao?
Guarapo ¿qué es entre esclavos?
¿Qué frutos dan los guayabos?
¿Qué es cazabe, y qué jaojao?³⁸.

³⁷ Cito por Becco, ed. (1990, 75-76). Sobre el tratamiento de la naturaleza americana por parte de Juan de la Cueva, véase Carilla (1982, 244-245).

³⁸ Citado por Henríquez Ureña (1960, 389-390, nota 3).

Este cortejo de frutas naturales tiene su correlato en Domínguez Camargo. Evidentemente su repertorio formal y retórico es mucho más complicado que el de sus predecesores Castellanos y Juan de la Cueva, a los que deberíamos añadir el madrileño, trasladado a América, Eugenio de Salazar y Alarcón (1530?-1605?). Éste, al igual que Juan de la Cueva, escribe una “Descripción de la Laguna de México” poblada por nombres de alimentos locales, designados con términos indígenas como “chile” o “aji”:

Allí el bermejo chile colorea
y el naranjado ají no muy maduro
allí el frío tomate verdeguea,
y flores de color claro y oscuro³⁹.

Como veremos a continuación, Domínguez Camargo se recrea en la presentación de un bodegón que podríamos calificar de “arcimboldesco”, porque los elementos aislados tienen vida propia, al tiempo que, individualmente, dan vida al conjunto. Se trata en este caso de un bodegón de verduras y de frutas donde tienen puntual cabida la pimienta, el ajo y la mostaza, el puerro y el berro, el pimiento y la escarola, la berenjena, la cebolla, la alcachofa y la castaña. Cierran el cuadro dos octavas dedicadas a la lima, el melón, la granada y la guinda. Veamos los primeros elementos:

Ladraba sobre el lienzo o lo mordía
un ajo y otro en dientes dividido,
y en su favor la mesa discurría
su deudo el puerro, en cólera encendido;
el motín de estos dos favorecía
el nastuerzo, a su nombre tan nacido,
que, consanguínea, dulcemente abraza
a su hermana gemela la mostaza.
(Lib. 2, CLXXVI).

Nótese el uso de algunos verbos como “ladrar” o “morder” para caracterizar el ajo y la cólera del puerro que lo “encien-

³⁹ Citamos por Becco, ed. (1990, 37).

de”, justificando así el poeta el uso que hace de las propiedades de los elementos del bodegón⁴⁰.

En otras ocasiones las verduras libran épicas batallas a vida o muerte, se enfrentan unos alimentos contra otros, se amotinan, desenvainan las espadas, arrugan la frente o se enfurecen:

Largo juega montante ensangrentado,
haciéndose temer por más valiente
el rábano de plumas coronado;
y oposición se fulminó impaciente
a su enojo, el pimiento colorado,
que la mostaza que se halló presente
se le subió; y el tufo que tributa,
dejó almadeada la sabrosa fruta.

(Lib. 2, CLXXVIII).

El juego de palabras impregna estas octavas de exquisitas imágenes. El poeta juega aquí con la expresión “subírsele la mostaza a las narices”, utilizada para indicar enojo y enfado. En este caso, el “enojo” que siente el pimiento es tal que se pone “colorado”, nota de estética y humor que no puede pasar desapercibida, como tampoco el juego de palabras de la siguiente octava, donde el “nastuerzo” o “garrucha del olfato” (es decir, el berro), se amotina por estar al lado de la mostaza, y la escarola se enfurece contra el ajo quien, a su vez, le gruñe y muestra los dientes:

El motín el nastuerzo favorece,
garrucha del olfato, que ha torcido,
cuando mellizo a la mostaza crece;
arrugada la frente y el vestido,
la escarola, aunque fría se enfurece
contra el ajo en cabezas dividido,

⁴⁰ En este sentido apunta Gerardo Diego (1961, 305): “Resulta curiosísimo notar cómo al cabo de los siglos una pelea como la de Don Carnal hobo con Doña Cuaresma viene a repetirse y probablemente sin conocimiento de Juan Ruiz por parte de Camargo”.

hidra del huerto, que a los más valientes
mostró gruñendo sus bruñidos dientes.

(Lib. 2, CLXXVIII).

Como vemos, la opulencia vegetal de este bodegón está construida sobre la base de la caracterización antropomórfica y zoomórfica. En su mayor parte los vegetales mencionados tienen propiedades de seres animados y los atributos que los caracterizan están captados en su más secreta y esquivada esencia, como en la siguiente octava donde el pepino está “picado” (esto es, iracundo, troceado, despedazado) con la lechuga. Refuerza el sentido de la captación de la esencia en los elementos descritos la imagen de la berenjena que se retira con “pena” y “triste”. Recordemos que el color morado simboliza austeridad, penitencia y sufrimiento. Sin duda el poeta alude a este color y a las connotaciones de “luto” y “duelo” derivadas del mismo:

Sus hojas desenvaina la lechuga;
y el pepino, con ella muy picado,
cuando crudo su frente más arruga
en la mesa cayó despedezado;
en el lienzo sus lágrimas enjuga
cuando la sal su herida le ha curado;
y porque verlo herido le da pena,
triste se retiró la berenjena.

(Lib. 2, CLXXIX).

En este reino vegetal, las verduras y hortalizas están caracterizadas mediante la selección de dos aspectos básicos: en primer lugar, selección depurada de los atributos de cada una de ellas y, en segundo lugar, presencia constante de verbos de acción relacionados, en general, con vocabulario bélico o guerrero. Un recuento parcial de este tipo de léxico nos lo proporciona el siguiente listado: “ladra”, “mordía”, “cólera”, “encendido”, “motín”, “ensangrentado”, “valiente”; “oposición”, “fulminó”, “enfurece”, “gruñendo”, “desenvaina”... Las siguientes octavas son un ejemplo más de condensación de los anteriores elementos:

Un escudo ha embrazado y otro escudo,
 y de dobles paveses se ha ceñido
 la cebolla, que el golpe temió crudo
 de la que mallas muchas se ha vestido
 alcachofa, a quien ya el erizo rudo
 de la castaña audaz se le ha atrevido;
 y sin saberse cual a cual ofende,
 agria la lima hizo la contienda.
 (Lib. 2, CLXXX) (pág. 162).

Tierno el melón, calado de una herida,
 escrito su epitafio, cayó muerto,
 cuando lanzando su purpúrea vida,
 inerme la granada, el pecho abierto,
 la mesa del crüor dejó teñida;
 frío el cohombro, o temeroso o yerto,
 yace enterrado entre la roja guinda
 que, hecha una sangre, no escapó por linda.
 (Lib. 2, CLXXXI) (pág. 162).

Sólo el aceite escanciado sobre los alimentos procura la
 paz de los elementos en contienda.

cuando la paz en el aceite vino,
 en muchos claros ojos desatado...
 (Lib. 2, CLXXXI, 5-6).

Al aceite se suma el vinagre

sobre el que ya degeneró en la cuba
 bastardo hijo de la dulce uva.
 (Lib. 2, CLXXXII, 7-8).

Una vez aderezados los alimentos, los comensales se dis-
 ponen a saborearlos

El blanco pan, que blanca mano parte,
 no pocas gotas al aceite apura;
 y mientras ella a cada cual reparte...
 (Lib. 2, CLXXXIII, 1-3).

con apetito a duras penas contenido:

Con sauce y sauce en cóncava cuchara,
 agotaba en el fresno su fatiga

el embriagado pan, de quien avara,
cada serrano se afectaba hormiga.
(Lib. 2, CLXXXIII, 1-4).

Sin embargo, el famélico Ignacio no participa de este banquete que contempla a lo lejos:

[...] cuando a Ignacio famélico repara
el más anciano, y a escalar obliga
el risco a un joven, que piadoso lleve
cuanto Amaltea de su cuerno llueve.
(Lib. 2, CLXXXIV, 5-8).

Pero no solamente Domínguez Camargo recurre a motivos florales, frutales o de caza para ambientar el orden compositivo de sus cuadros descriptivos sino que, al igual que los pintores españoles o flamencos de la época, da amplia entrada a diversos elementos entre los que podemos destacar los provenientes del mundo marino. Estos últimos confirman una vez más el halago del buen gusto y de la gula, de lo rico y artificial en la poesía del santafereño, como podremos observar en otro de sus banquetes que ocupa las octavas LXIV-LXXI del libro 3.

Después de su retiro en la cueva de Manresa, San Ignacio llega a Barcelona para embarcar luego hacia Italia. Al tocar la orilla italiana topa nuevamente con una cabaña (“Esta barraca, a cuyo humilde hospicio”) de pescadores que lo convidan hospitalarios. La humilde mesa de éstos (“los que sin pompa de cortejo vano/ albergaron a Ignacio pobrementé”, Lib. 3, LXII, 3-4) y los alimentos del mar sobre ella dispuestos se convierten una vez más en banquete delicioso y estilizado por donde desfila una pescadería de imágenes concebidas como visiones independientes: naturaleza muerta donde los elementos tienen vida propia. La mesa está construida a partir de los despojos de algún naufragio. De la hundida nave se han aprovechado los maderos para conformar la mesa que ha sido cubierta por los restos de la antigua vela que sirve ahora de mantel:

Tabla que ya fue miembro de urca rota
 en el vecino escollo, y honda fiera
 que rocas hiere y mármoles azota
 la vomitó cascada en la ribera,
 poco lino vistió de vela ignota
 que en la arena enterró velera
 nao, que al Noto, de quien leve escapa,
 diáfano toro, le arrojó la capa.

(Lib. 3, LXIII).

Contrasta con esta austeridad de la mesa y del albergue en general de los pescadores la riqueza ornamental del estimulante y apetitoso desfile de mariscos, tortugas, caracoles, langostas, cangrejos, pulpos y sardinas; todo ello acompañado de buen vino.

Las sugerentes imágenes del ostión y del caracol (según la tradición está considerado como nacido del barro del cual se alimenta y tenido a menudo como símbolo del pecador y de la pereza) se nos presenta a través de su relación con Venus (que aquí se presenta en tanto que diosa de placeres) y con el laberinto (alejamiento de la fuente de la vida) para salir del cual el caracol está provisto no de uno, sino de “dos hilos de Ariadna”:

Nudo de nácar, cuando no cerrado
 botón de hueso, desató nocivo
 el ostión, cuyo seno regalado
 breve de Venus fue lecho lascivo;
 sinüoso capullo, el enterrado
 en la que pira es muerto, y casa vivo,
 caracol descogió, en cuyos internos
 laberintos, son hilos sus dos cuernos.
 (Lib. 3, LXV).

La tortuga y las langostas vuelven a describirse con base en el uso de vocabulario bélico y guerrero, tal y como habíamos visto anteriormente. La tortuga parece dispuesta para un combate vestida como va de “espaldar y peto”:

De la rompida cuna de su hueso,
 armado de espaldar y peto, apenas

el primer rayo saludó de Febo
 en las ardientes que ha surcado arenas,
 de la tarda tortuga el pollo nuevo...
 (Lib. 3, LXVI, 1-5).

Las langostas visten escudo, mallas doradas y esgrimen
 cuchillas en las colas; son en definitiva como Belona, por
 trasposición metafórica, las diosas de la guerra:

Coronadas morrión, vistiendo escudos,
 dorando mallas, argentando golas,
 dardos vibrando duramente crudos,
 esgrimiendo cuchillas en las colas,
 las murallas violando de los nudos,
 Belona de la espuma y de las olas,
 langostas, en la mesa dan, marinas
 al paladar suavísimas rüinas.
 (Lib. 3, LXVII).

El cangro (“que sinüoso al plato da tributo”, Lib. 3,
 LXVIII, 8), el pulpo carnoso (“que en la peña bruta/ se
 eslabona tenaz, nerviosa hiedra”, Lib. 3, LXIX, 3-4), el ca-
 marón y la sardina sellan una apetitosa cena donde

Estas, y muchas más turbas villanas
 que viven de las grutas las aldeas,
 al huésped se tributan en las venas
 conchas que se desnudan hicoteas.
 Sellan la cena, bellamente urbanas,
 con sus flores, marinas Amalteas,
 dando en el camarón y la sardina
 lilio veloz, nadante clavellina.
 (Lib. 3, LXX).

El cuadro se cierra con una nueva descripción del vino,
 “líquida mariposa desatada”, servido en esta ocasión en con-
 chas marinas:

Cenizas de cristal en la estriada
 concha, que es taza al huésped, y a ella pira,
 líquida mariposa desatada
 en una y otra cristalina espira,

fuentecilla propina; así arrojada,
que alas de vidrio en un escollo gira,
y en la hoguerra de un piélagos de espumas,
undosas da rüinas, si no plumas.

(Lib. 3, LXXI).

Como hemos podido observar, los bodegones aristocráticos, urbanos, rústicos y marítimos de Domínguez Camargo son un tributo al buen gusto y a los excesos derivados de la gula. En sus recargadas y ricas descripciones late exhuberante un deseo ostensible por impresionar. La acumulación de sus materiales poéticos (riqueza, variedad, intensidad) hace que ocupe un lugar preeminente dentro del género de bodegón literario. Pocos autores como él para “pintarnos” esta moda que, iniciada a finales del siglo XVI, hizo verdadero furor en pintura a mediados del XVII. Estamos convencidos de que un análisis mucho más pormenorizado de estos bodegones nos situarían directamente en las fronteras mismas entre pintura y poesía, a las que me refería en las líneas iniciales.

Domínguez Camargo ha representado unas veces la realidad del paisaje o del bodegón a través de la realidad misma, pero reelaborada constantemente y, otras, a través de un proceso de depuración mucho más estricto que huye de las evidencias gratuitas al tiempo que muestra el objeto quintaesenciado. Lo demasiado evidente ahoga la sensibilidad del poeta manierista; es mejor descubrir el objeto a través de múltiples escorzos y sutiles sugerencias. La proliferación de detalles con vida propia y los sucesivos encuadres que agotan el perfil de lo representado denotan una voluntad estilística muy parecida a la de Arcimboldo. La unidad de sus retratos está no sólo en el cuadro global de conjunto sino en las unidades autónomas parciales que lo integran. Domínguez Camargo construye un inmenso escenario cuasi-mítico donde cada elemento tiende a la autonomía, tiene vida en sí, pero en su interrelación con los demás, unas veces agresiva y guerrera, otras sensual, tiende a fundirse en la visión de conjunto. La vivificación de los elementos del banquete a través del uso de verbos de carácter bélico a que nos hemos referido anterior-

mente hace que a veces se tenga la impresión de que muchos de los elementos del bodegón — instantáneas inéditas que resucitan la naturaleza muerta — no conservan el valor plástico-estático tan propio de la pintura. Pensemos en la disposición ordenada y horizontal de los bodegones que hicieron famoso a Sánchez Cotán, o en los más lujosos y aristocráticos de Van der Hamen, por sólo poner los ejemplos más conocidos. El uso que de las formas verbales hace nuestro poeta no consiste tan sólo en la expresión de acciones o estados de ánimo sino en la acumulación reiterativa de tales acciones y de tales estados para conseguir un efecto de pintura de acción. Si los poetas todavía tienen presente el adagio horaciano *ut pictura poesis*, imaginemos por un instante la potencia sugestiva de cada elemento del bodegón camargueño cuando ofrece un cuadro vivo de la instantaneidad, de la realidad fugitiva que es captada por el pincel o la pluma, tal y como la imaginó La Motte:

Pero el cuadro, de efecto más rápido
Reúne en un sólo momento
Lo que el verso no dice sino despacio ⁴¹.

ZAMIR BECHARA

Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1982.
- ÁLVAREZ DE VELASCO Y ZORRILLA, F., *Rhythmica sacra moral y laudatoria*, Edición y estudios de Ernesto Porras Collantes, presentación de Rafael Torres Quintero, estudio preliminar de Jaime Tello, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, LXXXVI, 1989.

⁴¹ Citado por Starobinsky (1964, 11).

- ARANGO FERRER, J., "Raíz y desarrollo de la literatura colombiana. Poesía desde las culturas precolombinas hasta la *Gruta Simbólica*", en *Historia Extensa de Colombia*, Vol. XIX, Bogotá, Ediciones Lerner, 1965.
- ARBELÁEZ, F., Véase Domínguez Camargo, H., 1956.
- BATJIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BECCO, H. J., ed., *Poesía colonial hispanoamericana*, Selección, prólogo y bibliografía de Horacio Jorge Becco, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, pág. 154.
- BECHARA, Z., *Trayectoria de la poesía en la Nueva Granada durante la época colonial: de Domínguez Camargo a Vélez Ladrón de Guevara*. Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994.
- BEVERLEY, J., ed., Véase Góngora, L. de, 1982.
- BOCÁNGEL, G., DE, *La lira de las musas*, Edición de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- BULATKIN, E. W., "La Introducción al *Poema Heroico de Hernando Domínguez Camargo*", en *Thesaurus*, tomo XVII, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1962, págs. 51-109.
- CAILLOIS, R., "La fiesta" en Denis Hollier, ed., *El colegio de Sociología (1937-1939)*, Madrid, Taurus, 1939, págs. 303-332.
- CARILLA, E., "Lírica hispanoamericana colonial", en Luis Ñiño Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. I, Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 237-274.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, A., "Piélagos de voz: sobre la poesía de Domínguez Camargo", en *Revista de Filología Española*, tomo LXVI, Madrid, 1986, págs. 273-296.
- COSSÍO, J. M., *Notas y estudios de crítica literaria. Poesía española. Notas de Asedio*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.
- CUETO Y MENA, J., *Obras*, Edición crítica con introducción y notas de Archer Woodford y prólogo de José Manuel Rivas Sacconi, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1952.
- CURTIVS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols. (1ª ed., 1948), Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica (5ª reimp.), 1955.
- DIEGO, G., *Antología poética en honor de Góngora. Recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío* (1ª ed., 1927), 1979.

- , “La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas”, en *Thesaurus*, tomo XVI, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961, págs. 283-310.
- DÍEZ BORQUE, J. M., “Poesía visual”, en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, págs. 29-262.
- DOMÍNGUEZ CAMARGO, H., *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema Heroico. Síguenle las poesías del “Ramillete de varias flores poéticas” y la “Invectiva apologética”*. Prólogo de Fernando Arbeláez, Bogotá, Editorial ABC, 1956.
- , *Obras*, Edición a cargo de Rafael Torres Quintero con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XV, 1960.
- EGIDO, A., *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- , “Temas y problemas del barroco español”, en *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico, Primer Suplemento, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, págs. 1-48.
- ESPEJO MURIEL, C., *Grecia: Sobre los ritos y las fiestas*, Granada, Universidad de Granada, 1990.
- ESPINOSA MEDRANO, J., DE, *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pág. 98.
- GARCÍA BERRIO, A., “Historia de un abuso interpretativo. Ut pictura poesis”, en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1971, págs. 91-307.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, M. T., *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, E., “Apeles de la reinscripción: a propósito del *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, Pittsburg, núm. 140, 1987, págs. 569-579.
- , “En el espacio de la subversión barroca: el *Poema heroico* de H. Domínguez Camargo”, en *Thesaurus*, tomo XXXVII, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982.
- GÓNGORA, L. DE, *Soledades*. Edición de John Beverley, Madrid, Ediciones Cátedra (3ª ed.), 1982.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra (3ª ed.), 1987.

- HENRÍQUEZ UREÑA, P., «La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo», en *Obra crítica* de P. Henríquez Ureña, págs. 331-444 (1ª ed., 1936). Edición, bibliografía e índice onomástico de Emma Susana Speratti Piñero, Prólogo de Jorge Luis Borges. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- HATZFELD, H., *Estudios sobre el Barroco*. Traducción de Ángela Figuerra, Carlos Clavería y M. Miniati, Madrid, Gredos, 1966.
- HOCKE, G. R., *El mundo como laberinto. El Manierismo en el Arte* 1ª ed., (1959), tomo I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.
- LEE, R. W., "Ut pictura poesis". *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LEZAMA LIMA, J., *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- MEO ZILIO, G., *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su S. Ignacio de Loyola, Poema Heroico*, Firenze, Università degli di Firenze. Casa Editrice G. D'Anna, 1967.
- MORA VALCÁRCCEL, C. DE, "Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo", en *Thesaurus*, tomo XXXVIII, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*, 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 1988.
- , *Temas del Barroco. De poesía y pintura* (1ª ed., Granada, 1947), 1989.
- OSPINA, W., "Poesía de la colonia. Hernando Domínguez Camargo y el Poema heroico a San Ignacio de Loyola", en *Historia de la poesía en Colombia*, Bogotá, Casa de la Poesía Silva, 1991, págs. 55-72.
- OSUNA, R., *Bodegones literarios en el barroco español*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo (Separata de *Thesaurus*), 1968.
- , "La fuente de dos pasajes del *San Ignacio de Loyola* de Domínguez Camargo", en *Thesaurus*, tomo XXIV, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1969.
- PARKER, A. A., *Véase GÓNGORA, L. DE*, 1987.
- PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, Madrid, Museo del Prado, 1984.
- SOLÍS Y VALENZUELA, P. DE, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Tomo II, Edición de Rubén Páez Patiño, notas de Rubén Páez Patiño, Manuel Briceño Jáuregui y Jorge Páramo Pomareda, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XLVI, 1984.

SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

—, “*La Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso”, en *Revista de Filología Hispánica*, II, 1940, págs. 151-176.

STAROBINSKY, J., *La invención de la libertad, 1700-1789*, Traducción de F. Olmos García, Barcelona, Carroggio Ediciones, 1964.

VALBUENA PRAT, A., *La vida española en la Edad de Oro. Según sus fuentes literarias*, Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943.