

FUROR, MECENAZGO Y *ENÁRGEIA* EN LA *ARCADIA* (1598):
LOPE DE VEGA Y LOS FRESCOS DE CRISTOFORO PASSINI
PARA EL PALACIO DEL GRAN DUQUE DE ALBA*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío.
Levántase al fin della una ladera
con proporción graciosa en el altura,
que sojuzga la vega y la ribera.
Allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura.
No tanto por la fábrica estimadas,
aunque estraña labor allí se vea,
cuando por sus señores ensalzadas.

(Garcilaso de la Vega, *Égloga II*, vv. 1041-55)

La “verde y deleitosa” ribera del Tormes que canta Garcilaso vería arribar en 1591 o 1592 a Lope de Vega. Recalaba en Alba de Tormes tras la experiencia de la Jornada de Inglaterra, supuesta o no, tras los meses de destierro en Valencia y, finalmente, tras una breve estancia en Toledo, a escasas jornadas de la añorada corte madrileña. En Alba permanecería el Fénix hasta 1595, y allí daría su carrera un importante vuelco, como ha encarecido Jesús Cañas Murillo, para quien “los años de Alba de Tormes fueron esenciales para la biografía y la producción literaria del Fénix. Es una época de auténtico sosiego, de alejamiento de

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto PHEBO, «Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)», FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo investigador principal es Pedro Ruiz Pérez. Nació en el contexto del congreso *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, organizado por José Manuel Rico García. Una versión reducida de este artículo aparecerá en las actas del dicho congreso.

las tentaciones y las intrigas de la corte”¹. Sin embargo, el desarrollo o consolidación de la fórmula de la comedia nueva que ha estudiado Cañas Murillo² no fue en absoluto el hito más importante del periodo de Alba, pues de hecho no son estos los años en que más produjo Lope para el teatro. Aunque no dejó de remitirles comedias a los autores madrileños, el ritmo de escritura no es comparable al de otras épocas, debido a que el Fénix tenía ingresos fijos al servicio del Duque y, sobre todo, a que se estaba abriendo camino por otras vías literarias. Los años de Alba los dedicó Lope a formarse en la biblioteca ducal y en la compañía de la corte de intelectuales que el V duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, se llevó consigo al exilio³. Además, el Fénix dedicó esta época a escribir, pero no solo comedias, sino obras bastante más ambiciosas, como la *Arcadia*, que combinaba intereses sociales —el mecenazgo de los Álvarez de Toledo— y estéticos.

El presente trabajo estudia esa intersección de mecenazgo y estilo centrándose en la presencia en el libro V de la *Arcadia* de una imitación de la Égloga II de Garcilaso empedrada con referencias a objetos artísticos del palacio ducal de Alba. Concretamente, nos referimos a la écfrasis de los frescos de los Passini en la Torre de la Armería que aparece en el vaticinio de 153 tercetos “Altos deseos de cantar me encienden” (645-670), elogio de la Casa de Alba que Lope pone en boca del protagonista de la *Arcadia*, Anfriso. Se trata de un pasaje bastante ignorado de los estudiosos, al que solo Rafael Osuna ha dedicado algunas líneas que oscilan entre lo descriptivo y peyorativo: Osuna denuncia en el poema “una intención extraestética” de “franca adulación” a don Antonio, concluyendo que este “elogio descarnado” es sumamente inferior al texto que identifica como su modelo, la Égloga II de Garcilaso⁴. Sin tratar de evaluar si el vaticinio de Anfriso tiene o no “aliento”⁵, nosotros examinaremos la propuesta estética de Lope en su doble circunstancia social y estética, comenzando para ello con un repaso de las circunstancias

¹ Jesús Cañas Murillo, “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega* 6 (2000), pp. 75-92 (p. 82).

² Cañas Murillo, *ibíd.*, pp. 77 y 84.

³ Lope de Vega, *Arcadia. Prosas y versos*, “Introducción”, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 19-21.

⁴ Rafael Osuna, *La “Arcadia” de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1973, p. 149.

⁵ Osuna, *ibíd.*, p. 149. Por otra parte, el propio Osuna reconoce con sorpresa que, “aunque parezca extraño” (*ibíd.*, p. 149), Juan José López de Sedano escogió el vaticinio para publicarlo en el III volumen del *Parnaso español* (1770) (Osuna, *ibíd.*, 65-81).

en que se produjo el texto, y singularmente los años de Alba. Al hacerlo, rechazaremos una de las teorías que se ha avanzado sobre la inspiración del texto: la que propone leer ciertas partes de la *Arcadia* como descripciones de los jardines y palacio ducal de Sotofermoso, en La Abadía. Alejándonos de estas hipótesis, sostenemos la nuestra contrastando el texto del vaticinio con la descripción de la Torre de la Armería, que contextualizaremos en el ambiente de la pintura al fresco en la España del Renacimiento y del mecenazgo de don Fernando Álvarez de Toledo, el gran duque de Alba. Concretamente, esta comparación de texto y decoración artística nos servirá para reflexionar sobre el uso que hace Lope de uno de los recursos que más caracterizan su poesía, la hipotiposis, *descriptio* o *evidentia*. De este modo, mostraremos cómo el uso de los frescos de los Passini sirve para alcanzar la ansiada *enárgeia* o viveza visual de la descripción con que emular el modelo garcilasiano.

LOPE EN ALBA DE TORMES

Fue necesaria la conjunción de dos grandes escándalos y sus subsiguientes destierros para que el joven Lope recalara en la ilustre villa de Alba de Tormes, a siete escasas leguas de Salamanca: por una parte, la bigamia accidental en que incurrió en 1590 el quinto duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo (1568-1639), al negociar su casamiento (y enviar poderes para ejecutarlo) con dos damas de la alta nobleza castellana, Catalina Enríquez de Rivera, hija del duque de Alcalá, y Mencía de Mendoza, hija del duque del Infantado; por otra, los libelos difamatorios que Lope difundió contra Elena Osorio y los Velázquez en 1587, así como su rapto de Isabel de Urbina al año siguiente⁶. Si don Antonio fue desterrado al castillo de la Mota y a sus dominios, Lope lo fue del reino de Castilla (dos años) y de la Corte (ocho años)⁷. El primero, grande de España, que difícilmente podía acudir al incógnito, debió de cumplir a rajatabla las condiciones del destierro, pero el segundo, tras la posible peripecia de la Armada Invencible y una fructífera estancia en Valencia⁸, debió de infringir de vez en cuando las del suyo, acudiendo a escondidas a Madrid desde su residencia toledana⁹. Pero fue Toledo lo que

⁶ Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 59-61.

⁷ Anastasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1901, p. 79.

⁸ Tomillo y Pérez Pastor, *ibid.*, pp. 7 y 9; Rennert y Castro, op. cit., p. 88.

⁹ Julián Moreiro Prieto, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*. Salamanca: Sociedad Amigos de Alba, 1978, p. 16.

unió sus destinos, pues Lope acudió a Novés, pueblo toledano de los dominios del Duque, para saludar al ilustre desterrado. Allí, en 1590¹⁰ o 1591¹¹, entró a su servicio, como demuestra su aparición en los libros de contabilidad de la casa de Alba desde 1591¹², y el hecho de que un testigo afirmara en 1595 haber visto a Lope “en Toledo y otras partes en el servicio del duque de Alba”¹³. Estos viajes le debieron de llevar pronto al valle del Tormes, pero Lope no se mudaría definitivamente a Alba hasta abril de 1592¹⁴, aunque algunos autores hayan especulado con la indemostrable posibilidad de que el poeta se hubiera instalado ya en Alba a final del verano de 1591¹⁵.

Exactamente cuál era el cargo de Lope al servicio del Duque ha sido objeto de cierta polémica. Aunque la mayoría de los estudiosos afirma que el Fénix ejerció de secretario de don Antonio¹⁶, lo cierto es que la Casa de Alba contaba ya con alguien en este puesto, Jerónimo de Arceo, y que, además, Lope nunca aparece con ese título en los documentos conservados, y sí con el más ambiguo de “gentilhombre” o “gentilhombre de cámara”¹⁷. Más que secretario, el Fénix era, pues, acompañante del Duque en calidad de “poeta y animador literario”, como ha indicado Julián Moreno Prieto, aunque no “poeta oficial de la Casa de Alba”, como aventura el mismo estudioso¹⁸. Concretamente, Lope desempeñaría funciones de propaganda de los Álvarez de Toledo, poetizando por ejemplo el azaroso casamiento del Duque en la *Arcadia*, pero, sobre todo, el Fénix sería la joya de la refinada corte de Alba, que parecía girar más en torno a don Diego, hermano bastardo del titular, que de don Antonio,

¹⁰ Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 82; Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 21; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 89.

¹¹ José López Navío, “Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez”, *Revista de historia Jerónimo Zurita* 10-11 (1960), pp. 179-226 (p. 210 aquí); Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 10; Osuna, *op. cit.*, p. 49.

¹² Lope de Vega Carpio, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Krzysztof Sliwa, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, vol. 1, pp. 52-53.

¹³ Tomillo y Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 18-22; Osuna, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵ Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁶ Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 77; Joaquín de Entrambasaguas, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, vol. 1, p. 145; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸ Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 34 y 30.

menos interesado en las artes¹⁹. Fuera como fuere, los Álvarez de Toledo lograron rodearse de varios brillantes intelectuales: Juan Blas de Castro, el Brasildo de la *Arcadia*, vihuelista y gran amigo del Fénix, Pedro de Medina, “Medinilla”, simpático hidalgo poeta e igualmente amigo de Lope²⁰, los poetas Luis de Vargas²¹ y Diego de Mendoza²², y el ya mencionado secretario ducal Jerónimo de Arceo. Además, Rafael Osuna también menciona como miembros de esta corte a Luis de Vargas y Liñán de Rianza²³, y Moreiro Prieto a los pintores Pedro de Guzmán “el Cojo” y Felipe de Liaño²⁴.

EL CICLO DEL DESTIERRO: LOS TEXTOS Y LA ABADÍA

Y escribir, Lope escribió en Alba. Pese a que su dedicación al teatro no fue exclusiva, produjo diversas comedias que presentan los catálogos de varios estudiosos²⁵, por lo que podemos citar el ofrecido por Moreiro Prieto, que incluye *El favor agradecido* (19/12/1593), *El maestro de danzar* (invierno, 1594), *El leal criado* (24/6/1594), *San Segundo de Ávila* (12/8/1594), *Laura perseguida* (12/10/1594), *El hijo venturoso* (¿1588-1595?), *La infanta desesperada* (¿1588-1595?), *Los amores de Albanio e Ismenia* (¿1591-1595?), *El domine Lucas* (¿1591-1595?) y *La serrana del Tormes* (¿1590-1595?)²⁶. Estas comedias, muy influidas por la práctica escénica cortesana, no parecen sin embargo haberse escenificado en Alba, como aventuran algunos estudiosos²⁷, o al menos no tenemos ni

¹⁹ Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, p. 212.

²¹ Montesinos, *op. cit.*, p. 167.

²² Morby, *op. cit.*, p. 12.

²³ Osuna, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 25-28; “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro”, *Anuario de Estudios Filológicos* 14 (1991): 75-95 (aquí pp. 76-77); Osuna, *op. cit.*, pp. 81-115.

²⁶ Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 53.

²⁷ Dominick Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona State University, 2008, p. 180; Joan Oleza, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335 (aquí pp. 334-335).

documentos que lo muestren ni un espacio destinado a ellas en el palacio ducal²⁸.

Pese a ello los estudiosos han notado acertadamente que las comedias de Alba muestran la influencia del ambiente en que se movía Lope en ese periodo de su destierro:

Los textos dramáticos de estos años muestran el gran influjo que ejerce sobre Lope el ambiente cortesano. Reflejan juegos de corte, como el famoso del a, b, c. Se escriben en complicidad con el público cortesano, respetando —y pensando mucho en ello—, el ambiente, las preferencias y gustos propios de ese tipo de espectadores²⁹.

Por supuesto, todos estos rasgos son incluso más potentes en la *Arcadia* que en las obras dramáticas. Y es que la producción de estas comedias no fue la principal dedicación del Fénix en el valle del Tormes, pues destaca más bien otra serie de textos en prosa y verso que Osuna ha englobado bajo el nombre de “ciclo del duque de Alba” y entre los que destaca la *Arcadia*, escrita entre 1592 y 1595, con posibles retoques posteriores³⁰. Su protagonista, Anfriso, es un claro y explícito trasunto del V duque de Alba, con la consabida literaturización por parte de Lope³¹. Además, las conexiones de la *Arcadia* con la Casa de Alba se traducen en elogios del Gran Duque don Fernando en diversos pasajes de la obra, entre los que destaca el que nos ocupa en este trabajo: el vaticinio de Anfriso.

Dejando por el momento este episodio, lo cierto es que en la *Arcadia* aparecen como en las comedias abundantes juegos cortesanos y que en el libro se percibe claramente la influencia del público de palacio. Es lo que ha resaltado uno de los mayores expertos en la obra al comentar que

existen en *La Arcadia* reflejos de lo que debió de ser aquella compañía que rodeaba al duque don Antonio en su corte de Alba, el cual trataría de hacer más pasable la ausencia de la esposa con tertulias literarias, músicas y fiestas galantes, como ya había hecho su abuelo en la finca de La Abadía³².

²⁸ Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ Cañas Murillo, “Lope”, *op. cit.*, p. 83.

³⁰ Donald McGrady, “Introducción”, *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. ix-xxiv.

³¹ Osuna, *op. cit.*, pp. 54-77.

³² Osuna, *op. cit.*, p. 62.

De hecho, el palacio de Sotofermoso, en la dicha propiedad de La Abadía, que don Fernando había hecho labrar en el cacereño valle de Ambroz, ha sido propuesto en dos ocasiones como inspiración o incluso modelo concreto de diversos pasajes de la *Arcadia*. Así, Alexander Samson opina que “La Abadía was also the inspiration for the descriptions of landscape in his ‘pastoral-monster’ the *Arcadia* (1598)”³³. Sin duda, los jardines, topiaria, grutescos y juegos de agua³⁴, así como los conjuntos de estatuaria de La Abadía eran impresionantes, como igualmente lo es el paisaje del valle de Ambroz. Sin embargo, afirmar que inspirara los paisajes de la *Arcadia* resulta cuanto menos difícil de demostrar: los detalles paisajísticos —notablemente en el criticado exordio floral del libro primero (174-178)— resultan demasiado generales como para poder discernir si Lope los observó en algún valle del norte de Extremadura, en la propia vega del Tormes junto a Alba, o simplemente en algún catálogo de plantas de alguno de sus libros de cabecera.

Pese a ello, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes lleva la conexión más adelante, insistiendo en la supuesta correspondencia entre el texto de Lope y los jardines de La Abadía:

Hay pasajes en el relato que inevitablemente nos obligan a la comparación y a la identificación de la ficción con la realidad. La visita al templo de Palas es un paseo por los jardines de La Abadía; el torneo del agua es una evidente exageración de algún otro acontecimiento cortesano en el que Lope pudo haber participado y que podemos relacionar con toda la maquinaria hidráulica que existía en La Abadía y de la que dan cuenta todos sus visitantes; la cueva de Dardanío, en una de cuyas cuadras enseña a Anfriso, el duque, los mármoles que retratan a personas ilustres de Grecia, Italia y España, desde Rómulo y Remo hasta el emperador Carlos V, son muy semejantes a las esculturas dispuestas ordenadamente en diferentes tabernáculos que adornan con sus veinticuatro bustos de emperadores, cónsules y generales romanos las calles de los jardines del Palacio...³⁵.

³³ Alexander Samson, “Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega’s *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Renaissance Studies* 25 (2011), p. 142.

³⁴ John H. Harvey, “Spanish Gardens in Their Historical Background”, *Garden History* 3 (1974), p. 9.

³⁵ Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños* 59 (2003), p. 586.

De nuevo, las conexiones señaladas resultan demasiado generales como para poder demostrar que tal o cual pasaje de la *Arcadia* “es” La Abadía. De hecho, la naumaquia a la que se refiere Teijeiro Fuentes³⁶ tiene mucho más de Gil Polo (302-305) o de Luis Gálvez de Montalvo³⁷ que de la “maquinaria hidráulica” de La Abadía, por otra parte destinada a la irrigación, fuentes y a juegos de agua —como el del cenador de la Capilla de las Uvas o los de la fuente de la Plaza de Nápoles³⁸—, y no desde luego a la celebración de torneos acuáticos. De modo semejante, la galería de mármoles de Dardanio (pp. 386-411) tampoco podría retratar la decoración de Sotofermoso, pues la galería de personajes ilustres es un elemento tópico para el que Lope no necesitaba, ni mucho menos, acudir al valle de Ambroz, y en todo caso los personajes retratados en ella no se corresponden con los romanos que hay en La Abadía. En suma, Lope no describió La Abadía en la *Arcadia*, sino en otro texto claramente marcado como tal, la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” de las *Rimas* (II, 202-233). Sin embargo, lo que sí que es cierto es que el contexto de escritura de la *Arcadia* en Alba de Tormes bajo el auspicio del Duque marcó la obra. Esto se percibe, entre otros rasgos ya notados por estudiosos como los citados arriba, en la presencia de una descripción detallada de otro palacio de los Álvarez de Toledo, el de Alba de Tormes, en el libro V de la obra.

EL VATICINIO DE ANFRISO

El vaticinio poético de Anfriso aparece en el dicho libro como culminación del proceso de curación del protagonista, que adolece de arrebatos de locura consecuencia de los celos. La maga Polinesta consigue eliminarlos, y cambiar el carácter de Anfriso, sometiéndole a una elaborada y simbólica cura que contiene una apología de las artes liberales y la poesía. Concretamente, la sabia recibe a Anfriso en “su escondido estudio” (616), una cueva en la espesura de la sierra donde, tras someterle a unos ritos de purificación, le conduce por una pequeña puerta a un *locus amoenus*:

un verde llano donde la maestra naturaleza parece que quiso
mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa

³⁶ Teijeiro Fuentes, *ibíd.*, pp. 558-573.

³⁷ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ Pedro Navascués Palacio, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 5 (1993), pp. 71-90 (aquí pp. 77 y 83).

variedad de sus esmaltes. Corrían por la menuda hierba arroyos libres que en la capa verde de aquel campo servían de guarniciones de plata y entre alhelies, retamas, junquillos, maravillas y jaramagos resplandecían. (616-617)

Allí le muestra al joven un palacio o templo cuyas salas están habitadas por las siete Artes Liberales (Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astrología), figuras alegóricas que en ese orden se dirigirán a Anfriso. Las alegorías le explican al joven su función con sendas alocuciones en verso y mostrándole una serie de pinturas —no se especifica si murales, en tabla o en lienzo— en las que aparecen retratados los más ilustres representantes o “profesores” de cada una de las artes. De estas siete salas pasa Anfriso al bello palacio de la Poesía, donde escucha embelesado una nueva alocución de la consabida alegoría y contempla parecidos retratos, esta vez de célebres poetas (633-636). Además, el joven encuentra allí a la Fama, que en una sala oculta por una cortina guarda “algunos retratos que para tiempos futuros estaban puestos” (637), artificio que sirve para que Anfriso contemple una galería que constituye un catálogo de poetas españoles del Siglo de Oro (637-643). Es la última etapa de la curación de Anfriso, que se muestra totalmente abrumado por la virtud contemplada, lo que le hace sentir vergüenza y arrepentimiento por haber sentido tanto sus amores con Belisarda (644).

Este es el momento en que el joven enuncia su propio vaticinio, para lo cual recibe primero inspiración poética de manos de la maga:

Condenó la vida ociosa, el loco amor y los deseos solícitos y, deseoso de mostrar lo que de paso en tan famosas escuelas había visto, dándole primero la sabia del agua versífera de la cabalina corriente, escogiendo por sujeto las alabanzas del famoso duque de Alba don Fernando y el nacimiento de su heroico nieto, como en vaticinio y arrebatado de un furor poético [. . .] cantó así (644).

Es decir, Anfriso ha usado el ejemplo proporcionado por las Artes Liberales y la Poesía para trocar su furor amoroso por el poético y poder cantar en 153 tercetos un modelo de virtud semejante a los contemplados, el doble ejemplo proporcionado por las hazañas del Gran Duque de Alba y por las futuras de su nieto, don Antonio Álvarez de Toledo. El mecanismo que usa Anfriso para estructurar su canto es uno muy querido de Lope, pues se basa en contradecir las intrigas y quejas de la Envidia³⁹: esta

³⁹ La envidia era una de las particulares obsesiones de Lope, que se consideraba perseguido por omnipresentes envidiosos. Véase al respecto el trabajo de Javier

figura sube a la esfera de Marte y, al contemplar a don Fernando Álvarez de Toledo en la galería de talentos militares que allí se conservan, se queja. Ante ello Marte encarga a la Fortaleza que corrija a la Envidia mostrándole, primero, las hazañas del Gran Duque y, luego, el nacimiento de don Antonio, en forma de una serie de pinturas y bustos que se hallan en el Palacio de los Altos Hechos, al que hace conducir a la Envidia para que contemple las imágenes. De este modo, el canto de Anfriso (645-670) se constituye en dos partes paralelas⁴⁰, enmarcadas por una introducción e invocación (vv. 1-9) y una conclusión (vv. 451-459). Cada una de ellas contiene unas quejas u objeciones de la Envidia (vv. 100-138 y 253-264) y la descripción detallada de las imágenes que la Fortaleza hace contemplar a la Envidia para refutarla (vv. 139-252 y 265-460). Además, la primera de ellas viene precedida de una descripción de la esfera de Marte, con el consabido catálogo de guerreros esforzados que contiene, y que culmina en la descripción de una imagen del duque de Alba.

Por supuesto, la inspiración principal de este vaticinio es la Égloga II de Garcilaso, y concretamente el impresionante discurso de Nemoroso (vv. 1038-1828), que en tercetos encadenados y, sobre todo, endecasílabos de rima interna, le relata a Salicio lo que le muestra el río Tormes en una urna mágica a fray Severo Varini, preceptor de don Fernando: allí ve el nacimiento del magnate (vv. 1276-1300), con un aparato mitológico-profético que imita Lope en el de don Antonio; allí contempla la educación de don Fernando (vv. 1301-1351) y su edad adulta, en la que destacan sus hechos de guerra, con el sitio de Viena en primer término. Allí aparece también la figura alegórica de la Envidia, que “con sus artes / busca por todas partes daño y mengua” (1562-1563) para don Fernando. Es un texto que Lope conocía bien, y que despertó en él una admiración extraordinaria incluso comparada con el resto de la obra del toledano. No en vano la citó en otro texto relacionado con Alba de Tormes, *El bobo del colegio* (c. 1606)⁴¹:

Yace en el sitio que veis,
mirándose, Salamanca,
en los cristales del Tormes,

Portús “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), p. 139, aplicado a Lope, y el de David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 8, sobre su extensión en la época en general.

⁴⁰ Osuna, *op. cit.*, p. 149.

⁴¹ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 293.

cuyas celebradas aguas
 Garcilaso pinta bien
 en aquella égloga rara
 que ha eternizado en el mundo
 el nombre del duque de Alba. (522)

En la *Arcadia* esta admiración llegaría a la imitación, pues Lope usó en el vaticinio de Anfriso varios recursos y escenas presentes en la “rara” Égloga II de Garcilaso —la *vaticinatio ex eventu*, las figuras alegóricas, la descripción del nacimiento del héroe— y las desdobló en una peculiar versión que utilizó para elogiar tanto al entonces Duque (don Antonio) como al más ilustre representante de la Casa de Alba, don Fernando.

EL CASTILLO DE ALBA DE TORMES

Para entender el sentido de la imitación lopesca de Garcilaso, es decir, de su actualización de la alabanza de la Casa de Alba, conviene contextualizar el vaticinio de Anfriso en el ambiente del palacio ducal de Alba de Tormes, y en concreto de los frescos de la Torre de la Armería, que sirven de indudable trasfondo al poema. Estos frescos son una de las numerosas manifestaciones culturales que fomentó o directamente patrocinó la Casa de Alba durante el Siglo de Oro, y que engloban actividades literarias como la de Garcilaso o Lope y empresas artísticas. Entre ellas destacan las construcciones del palacio y jardines de Sotofermoso (La Abadía), donde los Álvarez de Toledo organizarían una notable academia⁴², y, sobre todo, del castillo de la sede ducal de Alba de Tormes.

El dicho castillo fue heredado a mediados del siglo XV por el primer teniente de Alba que tuvo la familia Álvarez de Toledo, don Gutierre. Con él y sus sucesores, el castillo experimentó varias mejoras durante la segunda mitad del siglo XV, especialmente por la iniciativa del II duque de Alba, don Fadrique, que llamó a Alba a artífices tan famosos como los arquitectos Enrique Egas —que trabajó allí en 1491— y Juan Guas —que dirigió las obras del palacio entre 1493 y 1494—⁴³. Sin embargo, las

⁴² Juan Luis González García, “Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano”, en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 45; José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 295-298; Teijeiro Fuentes, *op. cit.*

⁴³ Manuel Retuerce Velasco, “El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos”, *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca* 2 (1992), p. 20.

principales modificaciones datan de tiempos del III duque de Alba, don Fernando, que adaptó el palacio a los modelos renacentistas que había conocido en sus viajes. Don Fernando hizo venir a diversos artífices italianos —el arquitecto Benvenuto Tortello⁴⁴, los Passini, de quienes hablaremos más abajo— y numerosas obras de arte. Así, carretas de mármoles, estatuas, cornisas, pilares y demás elementos decorativos viajarían desde Italia por mar y alcanzarían su destino en el valle del Tormes, en plena meseta castellana⁴⁵. Las antiguas descripciones del palacio destacan, entre otras maravillas, la hoy desaparecida Torre Dorada, decorada con frescos de Tomás de Florencia⁴⁶, así como la decoración plateresca de la portada principal del edificio y de las columnas del patio. El palacio tenía incluso una premuseística *Wunderkabinet*, “un camarín decorado con grutescos y guarnecido con ‘infinitos géneros de vidrios y barro y muchas cosas’, una barahúnda dispuesta de tal manera que se veían todos los objetos a la vez, y que dejó pasmada a Santa Teresa durante una visita”⁴⁷. Estos detalles impresionaron, ya en el siglo XVIII, a Antonio Ponz, que alabó tanto la situación como la factura del palacio:

Me parece que tenían buen gusto los antiguos señores de este territorio de vivir en la referida habitación, porque ciertamente es muy apreciable, atendiendo al sitio elevado, que domina la vega por donde corre el inmediato Tormes hacia Salamanca. Es también prueba del gusto que tuvieron en las artes por lo que aquí hicieron, y en el célebre sitio de la Abadía, cerca de Baños, no muy distante de aquí⁴⁸.

Concretamente, en la carta que estamos citando Ponz resaltó el excelente estado de conservación del palacio, sus pinturas murales (más sobre ellas abajo) y la arquitectura del patio y portada:

En el patio principal hay galería alta y baja, con catorce arcos en cada una, y columnas caprichosas en la alta, figurando como cuerdas retorcidas entre istrias [sic] espirales desde la basa al capitel. Las columnas de la galería baja son regulares, pero con

⁴⁴ González García, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20. González García, *op. cit.*, p. 45, cita entre estos objetos artísticos las pinturas y bronce que les encargó “a Tiziano y a Antonio Moro, [...] a Leone Leoni y Jacques Jonghelinc”.

⁴⁶ Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ González García, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸ Antonio Ponz, *Viaje de España*, vol. XII, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, p. 292.

capiteles también caprichosos. A este modo es el trepado de la coronación, el antepecho, los arcos de la escalera, el pasamano hasta la galería alta, etc. La portada del palacio tiene también infinitas de estas labores, con similitud a las de la portada principal de la Universidad de Salamanca⁴⁹.

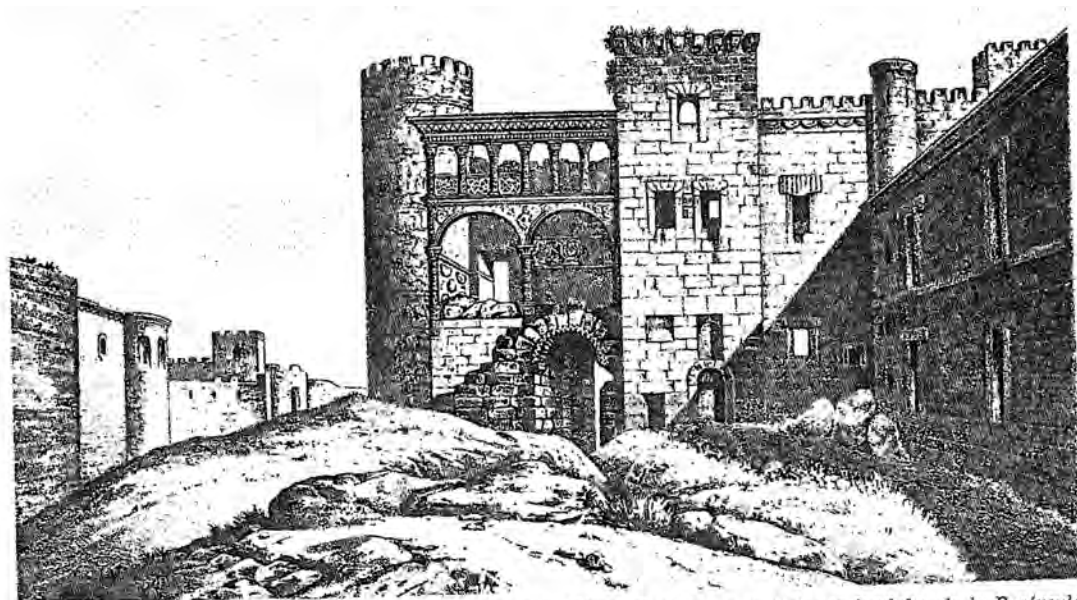
Por desgracia, la Guerra de la Independencia acabaría con este notable edificio: ambos bandos lo usaron para acantonar tropas, y en estas vicisitudes Julián Sánchez “el Charro” lo destruyó finalmente tras haberlo evacuado los franceses, volándolo y dejándolo en tal estado que, aunque el general Castaños ordenó repararlo, fue imposible, y quedó en ruinas.



Fachada oeste del castillo de Alba de Tormes hacia 1850. Villaamil

El Castillo hacia 1850

⁴⁹ Ponz, *op. cit.*, pp. 289-290.



Castillo de Alba de Tormes. (Salcedo dib.º y lit.º; J. Bisso. *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica*, t. I. Madrid, 1870)

El Castillo hacia 1870

Antes de que comenzaran los trabajos de restauración a mediados del siglo XX quedaban en pie unos lienzos de muralla y la Torre o Torreón de la Armería⁵⁰, que es la que nos interesa en este momento.

⁵⁰ Luis Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas murales del castillo del Gran Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes”, *Goya: revista de arte* 53 (1954), p. 275; Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 21.



*El torreón de la Armería en la actualidad***LA TORRE DE LA ARMERÍA Y LOS FRESCOS DE LOS PASSINI**

Esta construcción cilíndrica de tres plantas, típica de la arquitectura militar de mediados del siglo XV, fue mejorada por el Gran Duque de Alba, que hizo ampliar un vano septentrional para iluminar la planta principal y poder así decorarla con frescos. Las pinturas son excepcionales por su calidad, pero también porque los ciclos de pintura histórica escasean en los palacios españoles del siglo XVI. Sin embargo, aunque pocos, no faltaron los nobles que realizaron programas decorativos semejantes a la posterior Sala de Batallas de El Escorial, que Felipe II hizo decorar con frescos de las batallas de La Higuera, San Quintín y Terceira⁵¹. Se trata de proyectos pioneros en España, que adoptaban la nueva moda clasicista de sustituir los tapices flamencos —muchos de ellos con famosas escenas históricas, como la toma de Túnez por Carlos V o de la batalla de Mühlberg⁵²— por decoración pictórica al fresco⁵³. De estos otros programas históricos españoles destacan dos perdidos y cuatro que se conservan. Los perdidos son el que hizo pintar el cronista Luis de Ávila y Zúñiga en su palacio de Plasencia, que dedicó a la batalla de Mühlberg⁵⁴ y, ya en la segunda mitad del XVI, los del palacio virreinal de México, que supusieron la desgracia de su patrono, don Gastón de Peralta, marqués de Falces⁵⁵. De los conservados, destacan en la primera mitad del siglo los frescos sobre la toma de Orán que el cardenal Cisneros le encargó a Juan de Borgoña en 1516 para la Capilla Mozárabe de la

⁵¹ Henry Kamen, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 176-199.

⁵² Juan Luis González García, “‘Pinturas tejidas’. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)”, *Reales Sitios* 44 (2007), pp. 43-44.

⁵³ González García, “Historias”, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁵⁴ González García, “Historias”, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁵⁵ Montes González, *op. cit.*, p. 154. Fray Juan de Torquemada relata cómo «fue el caso, que luego que vino, como hombre curioso (que debía de ser) mandó pintar las salas de Palacio, y en una de ellas puso una guerra y batalla de las antiguas, en que pintaron los pintores a su gusto, como el campo de la sala les dio espacio y lugar, treinta mil hombres combatientes, de donde tomaron motivo para decir que los tenía contra el reino, equivocando la razón de lo pintado a lo vivo» (624). Francisco Montes González, *op. cit.*, p. 154, señala que “el sobresalto que estos rumores originaron en el rey desencadenaría la inmediata destitución del gobernante”.

Catedral de Toledo⁵⁶. A continuación, encontramos las grisallas del palacio de Óriz sobre la batalla de Mühlberg⁵⁷, los magníficos frescos del palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso, pintados en los años ochenta por los Perolli y dedicados a la conquista de Portugal⁵⁸ y, finalmente, las mencionadas pinturas murales de la Torre de la Armería en Alba de Tormes, también relativas a Mühlberg⁵⁹.

Los frescos de Alba fueron descubiertos a mediados del siglo XX cuando el entonces duque de Alba, Luis Martínez de Irujo, distinguió en la bóveda de la Torre grupos de figuras que le movieron a consolidar la torre y limpiar los muros, lo que hizo aparecer las pinturas⁶⁰. El propio Martínez de Irujo estudió los frescos y descubrió en los archivos de la casa ducal que el Gran Duque hizo ensanchar en 1567⁶¹ la ventana norte de la sala de la Torre de la Armería, una de sus preferidas en el palacio, y trajo maestros para decorarla⁶². Basándose en esos archivos, Martínez de Irujo precisa que

Realizó la obra pictórica un maestro italiano desconocido hasta ahora, Cristóbal Passin o Cristophoro Passini (enviado, probablemente, por los duques de Mantua, muy relacionados con los de Alba, pues hay constancia documental de que el maestro procedía de Sabbioneta), el cual hizo varios retratos de personas de la familia del Duque. Entre los años de 1567 y 1571 Passin tiene a

⁵⁶ Olga Marín Cruzado, “Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio”, *Archivo español de arte* 292 (2000), p. 336; Francisco Montes González, “Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México”, *Laboratorio de Arte* 18 (2005), p. 159.

⁵⁷ Fernando Checa Cremades, “(Plus) ultra omnis solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de arte e iconografía* 1 (1988); Montes González, *op. cit.*, p. 163; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Las pinturas de Óriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944.

⁵⁸ Rosa López Torrijos, “Imágenes contemporáneas del duque de Alba y la campaña de Portugal”, en *Fernando Álvarez de Toledo : Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba. Actas: Piedrahita, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007)*, ed. Gregorio del Ser Quijano, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2008, pp. 557-571 (aquí 557).

⁵⁹ Luis Martínez de Irujo y Artázcoz, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

⁶⁰ Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, p. 275.

⁶¹ Manuel Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20, se inclina por una fecha anterior, 1560, aunque sin indicar su fuente.

⁶² Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, pp. 276-277.

su cargo la decoración de esta torre, en la que le ayuda el pintor Miguel Ruiz de Carvajal, y acaso también su propio hermano, Juan Bautista Passin, que figura con los dos anteriores en las nóminas del castillo (“Pinturas” 277)⁶³.

Los frescos de la Torre constan de ilusiones arquitectónicas en *trompe-l’oeil* (de casetones, columnas, suelos, mármoles, etc.), probablemente pintadas por el citado Ruiz de Carvajal⁶⁴, y de figuras históricas y alegóricas que debieron de pintar los Passini, discípulos de Giulio Romano⁶⁵.

Las históricas se concentran en tres grandes frescos que narran diversas escenas de la batalla de Mühlberg en las que participaron de modo destacado don Fernando y sus familiares —su hijo natural, don Fernando, y su cuñado, don Antonio de Toledo, priores de la Orden de Malta—⁶⁶. El primero de los frescos, en el noroeste de la sala, narra el decisivo momento del paso del Elba por parte del ejército imperial, ayudado por un campesino que les muestra un vado y precedido de la visión de una cruz que aporta un toque milagroso al hecho bélico⁶⁷.

⁶³ Los autores de los frescos no fueron, pues, los mencionados por Ponz en su descripción de la sala:

“También es cosa digna de verse la Armería, así por sus armas y armaduras como por las pinturas que adornan las paredes, ejecutadas por los mencionados Fabricio y Graneli. Se representan tres batallas en que fue general y vencedor el duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo: una de ellas es en la que quedó prisionero el duque Mauricio de Sajonia, de quien se guarda allí mismo un busto de mármol” (*op. cit.*, 291)

⁶⁴ González García, “Historias”, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ Selina Blasco Castiñeyra, “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en *Il barocco romano e l’Europa*. Eds. Marcello Faggiolo y María Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, vol. 1, pp. 462-464; David García Cueto, *Seisciento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 217-218.

⁶⁶ Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁷ Checa Cremades, *op. cit.*



Christophoro Passini. El paso del Elba. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

A continuación, el segundo fresco, en el este, ilustra el combate de caballería en el bosque de Lochau, acompañado de un nuevo elemento sobrenatural, la permanencia del sol en el cielo hasta que acabó la batalla, detalle que, como los demás presentes en los frescos, aparece en el *Comentario* de Ávila y Zúñiga⁶⁸.

⁶⁸ Checa Cremades, *ibid.*



*Christophoro Passini. El combate en el bosque de Lochau. Alba de Tormes.
Palacio Ducal.*

Por último, el tercer fresco, en el sur, muestra el episodio final de la campaña, con la entrega del magnate rebelde, el elector Juan Federico de Sajonia, al Emperador.



Christophoro Passini. Rendición del elector. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

En todos ellos destaca el papel de los Álvarez de Toledo, siempre en primer plano: en el primer fresco don Fernando y sus familiares acompañan a Carlos V a caballo, ya en la orilla enemiga, a la izquierda de la composición; en el segundo se enfrentan a caballo a los protestantes en un plano central, mientras Carlos V aparece tan solo en un segundo plano; en el tercero, conducen al duque de Sajonia y se lo entregan al Emperador, que los recibe a la izquierda del fresco. Los frescos se encuentran en un excelente estado de conservación, con excepción del tercero, en el que un boquete abierto en el muro durante la Guerra de la Independencia ha hecho desaparecer el grupo de personajes que acompañaba a Carlos V pero, afortunadamente, no el resto de la composición⁶⁹.

En cuanto a las pinturas alegóricas, aparecen decorando la bóveda y algunos de los espacios que se encuentran alrededor de los frescos. Así, los rodapiés (simulados en *trompe-l'oeil* sobre un suelo de losas igualmente simulado) presentan imágenes de vencidos con sus armas, mientras que las enjutas de los arcos que separan los frescos contienen victorias aladas.

⁶⁹ Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, p. 279.



Christophoro Passini. Detalle de rodapiés y suelo de losas en trampantojo. Alba de Tormes. Palacio Ducal.



Christophoro Passini. Detalle de las enjutas. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Sin embargo, las alegorías más destacadas son las que aparecen en la bóveda, la ventana abocinada que separa el fresco primero del segundo, y el pasaje que divide el tercero del primero, que debe de corresponder con el corredor que llevaba antiguamente a la galería meridional adornada con estatuas que describió Ponz⁷⁰. En cuanto a la bóveda, se trata de una cúpula de media naranja presidida, en el centro, por un escudo ducal que rodean tres grupos de figuras: dos cíclopes forjando la armadura del Duque, Marte y la Fama, y dos victorias con corona y palma, alrededor de las cuales revolotean angelotes con armas y estandartes⁷¹.

⁷⁰ “Se sale a una espaciosa galería al mediodía de este palacio, adornada de seis columnas de mármol y medallas con cabezas de la misma materia en las enjutas. Dentro la galería se ven algunos bustos de bronce sobre pedestales, y se lee debajo del primero: *Fer. Dux. Albae*. En el segundo: *Phi. Rex. Angliae etc.* En el tercero: *Imp. Caes. Car. V. Aug.* En otro se lee: *Ferdin. Albae Dux* y más abajo: *Lungelinus optimo Duci 1571*” (Ponz, *op. cit.*, 291). Los bustos deben de ser los que se conservan en la actualidad en la Torre de la Armería.

⁷¹ Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, pp. 277-279.





Christophoro Passini. Detalles de la bóveda. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

En cuanto a la ventana abocinada —la que, recuérdese, hizo ampliar don Fernando para iluminar la sala—, contiene cuatro figuras alegóricas acompañadas de amorcillos y pintadas en gama de verdes.



Christophoro Passini. Detalle de las Virtudes. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Martínez de Irujo las ha identificado como “las Virtudes” (Cardinales), aunque solo especifica cuál es la primera a la izquierda, que sería “la Prudencia, con los dos rostros (mujer joven y hombre viejo) prescritos por la iconografía renacentista”⁷². Si esta interpretación es, como parece, correcta —sobre todo teniendo en cuenta el dragón que acompaña a la dama—, no resulta demasiado difícil proponer 1) que la siguiente, tocada con un yelmo, sea la Fortaleza, 2) que la segunda de la derecha sea la Justicia —en virtud de la espada y balanza que sostiene— y 3) que, por eliminación, la primera de la derecha, en la que no se aprecia ningún atributo especial, salvo algo que pudiera ser un freno⁷³, fuera la Templanza.



⁷² Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, p. 278.

⁷³ Es uno de los atributos que recomienda Cesare Ripa para pintar la *Temperanza* (II, 201).

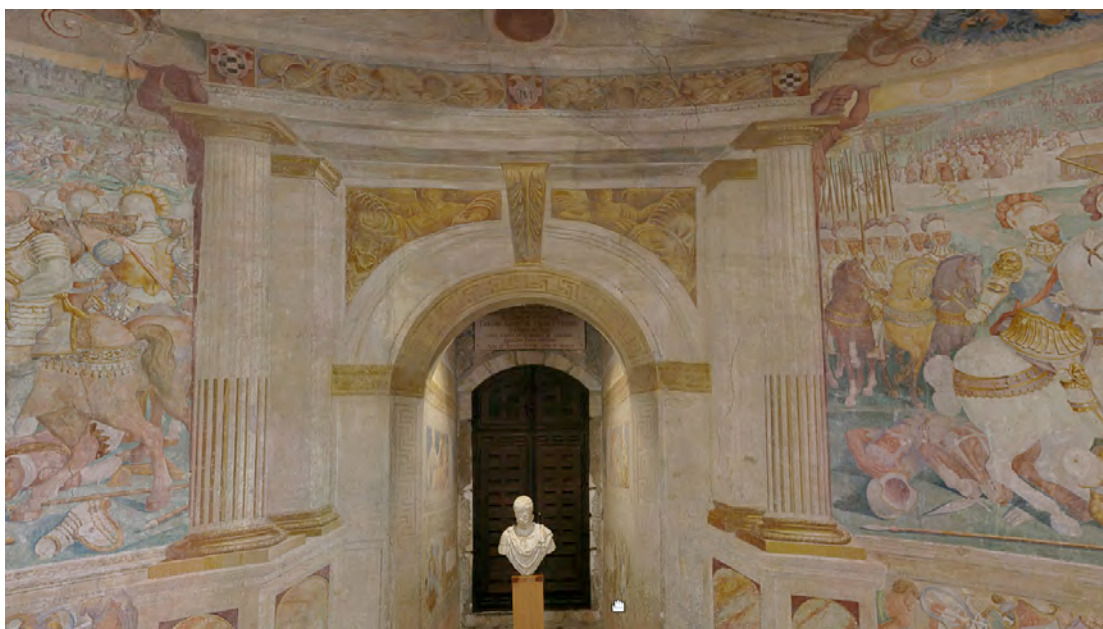






Christophoro Passini. Las Virtudes. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Eso en lo que respecta a la ventana abocinada, porque en el corredor se conservan otras dos figuras alegóricas y restos de dos más, de las que solo se perciben los amorcillos que las acompañaban. De nuevo ha sido Martínez de Irujo el que las identificado, esta vez como “las Artes liberales, que tanto deben a la magnificencia de los príncipes y prelados renacentistas.



Situación de las Artes liberales. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

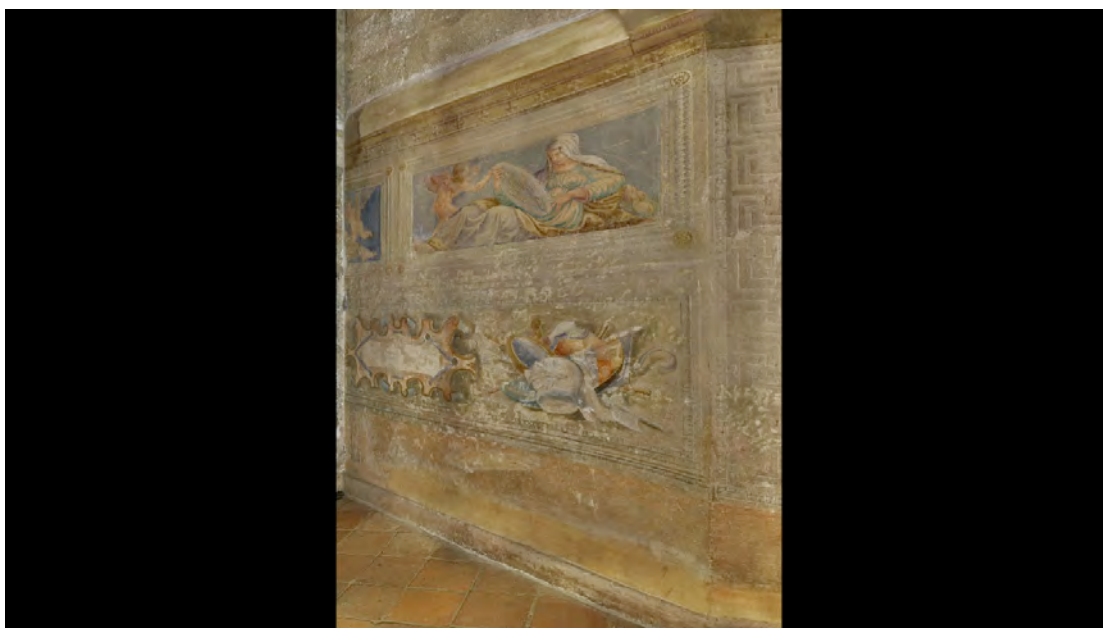
El mejor de los dos cuadros conservados representa a la Astronomía como hermosa joven yacente, provista del globo y la esfera armillar [sic]⁷⁴.

⁷⁴ Martínez de Irujo y Artázcoz, “Pinturas”, *op. cit.*, p. 279.



Christophoro Passini. Astronomía. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

La interpretación parece tan acertada como la de las Virtudes Cardinales, pues la otra imagen conservada corresponde con la Dialéctica, como sugiere el dragón velado que oculta, que simboliza la capacidad para destruir los argumentos del contrario y herir con los propios.



Christophoro Passini. Dialéctica. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Estas dos figuras, y el hecho de que haya restos de dos más, permiten suponer que la galería que conducía a la Torre de la Armería estaba adornada con representaciones de las siete Artes liberales, tal vez acompañadas de otra figura más que permitiera disponer las imágenes de modo simétrico, a uno y otro lado del corredor.

LOS FRESCOS Y EL TEXTO: LA ÉCFRASIS DE LOPE

No podemos demostrar que esta hipotética octava figura del corredor del palacio de Alba de Tormes fuera la Poesía, como en la lista lopesca, pero sí sugerir que las concomitancias entre el texto de Lope y la decoración de la Torre de la Armería son tantas y tales que el Fénix debió de componerlo inspirado por esas imágenes, y para glosarlas. Y es que desde un principio la escena se construye como una écfrasis, es decir un

tipo de *evidentia*⁷⁵ que se especializa en la descripción de *objets d'art*⁷⁶. Concretamente, se trata de las obras de arte (estatuas y cuadros o frescos) que contempla la Envidia en el Palacio de los Altos Hechos:

“Aqueste fiero mostro” —dijo— “encierra
en el Palacio de los Altos Hechos,
y en viéndole, a su centro la destierra”.

La Fortaleza entonces por los pechos
asió la Envidia y dentro del Palacio
la puso a contemplar muros y techos. (vv. 149-153)

La tradición de la ékfrasis permitía desde su origen explícito en las Εἰκόνες o *Imagines* Filóstrato de Lemnos que las obras descritas fueran ficticias, como, en su caso, una imaginada galería de pinturas napolitana,⁷⁷ o como en las *éphraisein* por antonomasia⁷⁸, los famosos escudos de Aquiles y Eneas en la *Iliada* (libr. XVIII, vv. 470-615) y *Eneida* (libr. VIII, vv. 608-730), respectivamente. Con esa tradición jugaría Lope, que intercalaría en este vaticinio obras de arte imaginadas con otras presentes en la Torre de la Armería. La torre se convertiría de este modo en un reflejo del Palacio de los Altos Hechos de la *Arcadia*, obrándose el milagro propio de la ékfrasis de transformar al lector u oyente en espectador.

De hecho, las semejanzas del espacio arquitectónico con el textual comienzan ya en los preparativos para el vaticinio, pues el corredor que lleva a la Armería estaba decorado con las artes liberales que prepararían

⁷⁵ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983, pp. 179-80.

⁷⁶ Claire Preston, “Ekphrasis: Painting in Words”, en *Renaissance Figures of Speech*, ed. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 115; Leo Spitzer, “The ‘Ode to a Grecian Urn’; or, Content vs. Metagrammar”. *Essays on English and American Literature*, ed. Anne Hatcher, Princeton: Princeton University Press, 1962, p. 72; Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)”, en *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner, Berlín, Walter de Gruyter, 1996, p. 12.

⁷⁷ Lo mismo ocurre en otro ilustre precedente: la *Eneida*, en cuyo primer libro Virgilio describe las pinturas murales del palacio de Dido (Michael C. J. Putnam, “Dido’s Murals and Virgilian Ekphrasis”, *Harvard Studies in Classical Philology* 98 (1998), pp. 243-275).

⁷⁸ George Kurman, “Ecphrasis in Epic Poetry”, *Comparative Literature* 26 (1974), pp. 1-14; Preston, *op. cit.*, p. 116.

el espíritu para contemplar los modelos de virtud representados en la sala, del mismo modo que las alegorías de las siete artes y la poesía disponen a Anfriso para imaginar el Palacio de los Altos Hechos. Luego, en los citados frescos de la ventana abocinada de la Armería encontramos las alegorías de las cuatro virtudes cardinales, que no aparecen como tales en la *Arcadia*. Pese a ello, en el texto el narrador, Anfriso y sus compañeros señalan reiteradamente que lo que buscan con el tratamiento de Polinesta y el estudio de las artes liberales es la virtud en general, que al fin y al cabo es lo que representan las virtudes cardinales. Ese fin de la obra y de la curación de Anfriso lo indica ya en el primer libro el narrador

Y no penséis que sin ejemplo escribo, que presto conoceréis con qué fuerza la hermosa, cándida y resplandeciente virtud aparta los ánimos generosos del camino deleitoso de aquella antigua letra de Pitágoras, y cómo, después de tantos pensamientos, su ejercicio solo y el de las partes liberales fueron poderoso remedio (181).

Este anticipo se recoge en una disquisición sobre la virtud trufada de citas de escritores y filósofos de la Antigüedad al comienzo del libro V (585-586) y en numerosos comentarios de los personajes, entre los que podemos citar el siguiente de Frondoso a Anfriso, cuando vienen de ver por primera vez a Polinesta: “la virtud es tan hermosa que aun en la misma aspereza de sus principios se trasluce la dulzura de sus fines deleitosos” (599). Es decir, aunque las alegorías de las virtudes cardinales no aparezcan explícitamente en los aledaños del vaticinio, la virtud se halla aludida y explorada por doquier en ellos.

Otro caso dudoso es el de la estatua alegórica de don Fernando que ve la Envidia en la esfera de Marte y que provoca sus quejas y la visita al Palacio de los Altos Hechos:

Y entre estos belicosos y otros tales
que del olvido vivirán sin miedo
por edades y siglos inmortales,
vio al gran león del nombre de Toledo,
al gran Fernando vio, como solía
a sus ojos estar sereno y quedo;
y que a sus pies beligeros tenía
desenlazados ya del peso indino
que en la vida mortal los oprimía,
con despojos del belga y del latino,
mil cívicas coronas y triunfales
de mirto, roble y del laurel divino. (vv. 88-99)

Aunque existen tanto noticias de estatuas alegóricas del Duque como una de ellas, la conservada en el Palacio de Liria, que verosíblemente se encontraba en Alba de Tormes en tiempos de Lope, no parece que el Fénix las tuviera en mente al describir esta imagen.



Etiópicas Fig. 18. Estatua del duque de Alba luchando contra la Hydra. Madrid, Colección de los duques de Alba. 198-689X

La estatua perdida, de la que se conservan grabados que Lope pudo manejar en Alba, es la famosísima imagen de bronce que don Fernando se hizo erigir en Amberes durante su gobierno de esa ciudad⁷⁹, en la que se presentaba, como en el texto de la *Arcadia*, rodeado de símbolos de victoria y hollando “despojos del belga” (que no del “latino”), pero además derrotando a una Sedición bicéfala que no aparece en el texto.

⁷⁹ Sylvaine Hänsel, “Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba”, *Norba* 10 (1990), pp. 29-52.



Fig. 1. Philipp Galle, Estatua del Duque de Alba de Jaques Jongelinck, Amberes, Museum Plantin Moretus, Prentenkabinet.

Esta impresionante imagen reaparece en la estatua del Palacio de Liria, aunque esta vez la Sedición (o quizás Herejía) es una Hidra tricéfala a la que alancea el Duque. En cualquier caso, resulta improbable que, si el texto de Lope tratara de evocar estas imágenes o se inspirara en ellas, no incluyera un detalle tan significativo como el de la Sedición o Hidra, por lo que debemos concluir que la estatua que la Envidia contempla en la esfera de Marte no corresponde a ningún objeto real.

Lo que sí que es perfectamente real y además se encuentra en la Armería de Alba, y antes en la galería meridional del palacio, es un busto (dos, en realidad) del Gran Duque como el que observa la Envidia tras entrar en la sala y mirar a su alrededor:

Apenas dio la vuelta al grande espacio
cuando a Fernando vio del pie al cabello
armado de un finísimo topacio.
Viole el tusón [del] Quinto Carlo al cuello,
banda roja y bastón, y que tenía
crespa la barba y grave el rostro bello. (vv. 154-159)

El toque de color de la banda podría sugerir un lienzo como el que hoy se conserva en el Palacio de Liria, pero el texto lopesco señala claramente que tanto este retrato como el de doña María son estatuas, “bultos” (v. 166), y los contrasta con “una tabla” que la Envidia observa a continuación (v. 167).



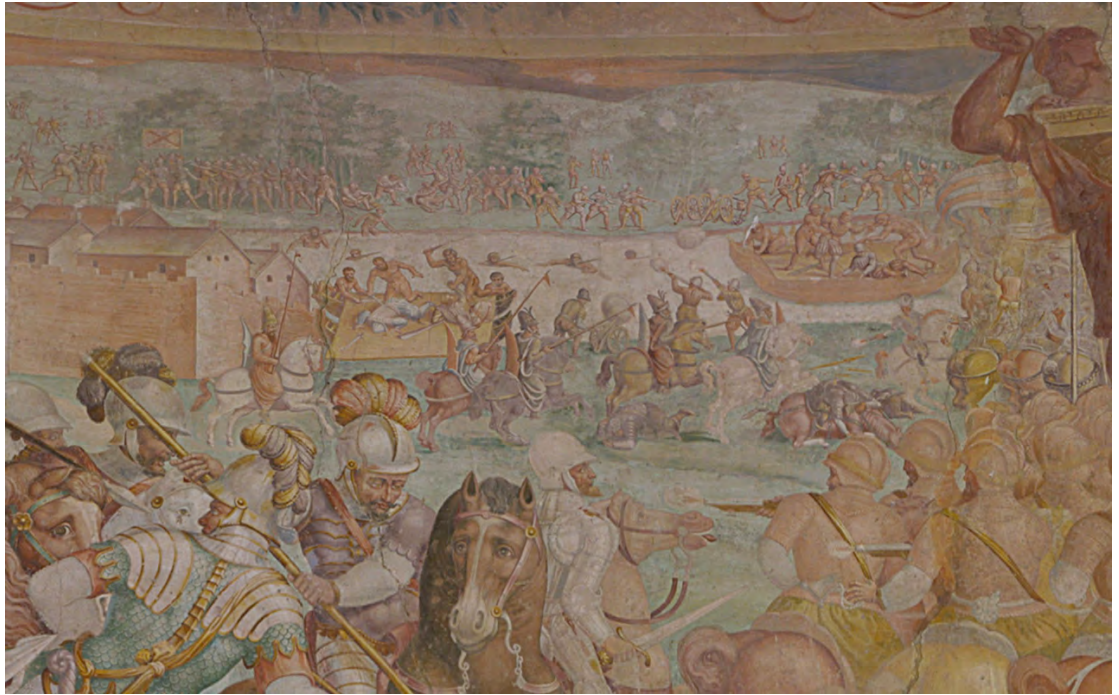
Don Fernando Álvarez de Toledo.

Por tanto, la referencia del texto sería el dicho busto de don Fernando, que tras las artes liberales sería el primer objeto de arte real que describe el vaticinio.

Los siguientes, los más destacados, son los impresionantes frescos de la Armería. En el vaticinio aparecen tras la descripción de una serie de cuadros sobre la infancia y hazañas de don Fernando que, probablemente, no tuvieron nunca representación pictórica. Tras ellos la Envidia dirige su mirada al Elba y la batalla de Mühllberg:

Vio luego el Albis, con la sangre [fiero]
de innumerable gente degollada,
sobre las barcas, de español acero;
y cómo a nado la querida espada,
para valerse de la diestra mano,
pasaban en la boca atravesada;
y cómo por milagro de un villano,
el Duque y los priores valerosos
el vado incierto caminaron llano. (vv. 202-210)

Gracias al recurso a verbos de vista (“vio”) y enumeraciones (“y cómo”, “y cómo”), por otra parte típicos de la hipotiposis, los lectores nos convertimos en espectadores contemplando, con la Envidia, lo que en el primer fresco de la Armería (el paso del Elba) corresponde a la parte superior derecha: las luchas sobre las barcas y los soldados cruzando el río con la espada entre los dientes.



Christophoro Passini. Detalle del paso del Elba. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Si esta es la escena que aparece en los primeros dos tercetos citados, el siguiente describe la parte superior izquierda y centro izquierda del fresco: ahí se aprecia el villano que indica el vado, ahí vemos el elemento milagroso de la cruz, y ahí encontramos al Duque y sus familiares, los priores de Castilla de la Orden de San Juan de Malta don Fernando de Toledo (Fernández Conti) y don Antonio.



Christophoro Passini. Detalle del milagro. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

A continuación, Anfriso describe el fragor de la batalla centrándose en sus armas, lo que parece corresponder al enfrentamiento del centro del fresco:

y luego de instrumentos belicosos
toda la copia que el furor aplica
a los brazos de Marte sanguinosos. (vv. 211-213)

Este “furor” le sirve para conectar con la otra batalla narrada en la sala, la del bosque de Lochau, en la que se fija en la impresionante escena central del fresco, el furioso enfrentamiento entre don Fernando y un piquero:

y un flamenco en el bote de una pica
esperando a Fernando por matallo,
en que su fiero corazón publica. (vv. 214-216)



Christophoro Passini. Detalle del combate en el bosque de Lochau. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Anfriso completa la escena con un detalle que no aparece en el fresco, que es la herida recibida por el caballo y el túmulo con el que posteriormente el Duque honrará al bravo animal (vv. 217-219). Pero estas escenas, que no podrían presentarse coherentemente en una pintura sobre la batalla, parecen más bien una digresión que no responde a la obra de arte. En contraste, el siguiente terceto describe sucintamente el tercer fresco, con la entrega del derrotado Elector de Sajonia al Emperador:

En otra parte, al tiempo que derrama
la paz su oliva en la sangrienta tierra,
al de Sajonia vio, que al César llama,
que ya las armas y furor destierra, (vv. 220-223)

La locución adverbial “en otra parte” que abre el terceto indica ya un cambio de imagen, como en efecto ocurre en la Armería, en la que la escena esbozada en este terceto ocupa el tercer y último de los frescos de la sala.



Christophoro Passini. Detalle del elector. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Además, un detalle de estos últimos, la herida que el Elector tiene en el pómulo izquierdo, aparece también en el vaticinio:

bañado en sangre el rostro de una herida,
reliquias de prisión, que no de guerra. (vv. 224-225)

Con estas tres escenas, las elegidas por los frescos de Passini, acaba el relato de la esencial batalla de Mühlberg, y Anfriso sigue recordando las hazañas del Duque en otras latitudes. Se trata, pues, de una ékfrasis detallada de la Torre de la Armería y sus aledaños, comenzando por las artes liberales, las alusiones a la virtud, el busto de don Fernando y, sobre todo, los frescos sobre la batalla. No estamos, por supuesto, ante información a la que cualquier contemporáneo no pudiera haber tenido acceso sin visitar la Armería de Alba y ver los frescos, pues cualquier crónica de la batalla, como es el caso de la del citado Ávila y Zúñiga, la incluía. Sin embargo, una visión de los hechos tan centrada en la gloria de los Álvarez de Toledo, y obra de un escritor que vivió en Alba al servicio de la Casa y que compuso la obra en esa villa, no pudo ser escrita sin tener como punto de referencia los frescos de la torre.

LOS MOTIVOS DE LA ÉCFRISIS: EMULACIÓN Y ENÁRGEIA

Esta conexión muestra hasta qué punto influyó en la *Arcadia* el hecho de que se creara para el duque de Alba, contexto que nos sirve además para proponer algunas hipótesis acerca del por qué de la écfrosis de la Torre de la Armería en el libro V de la obra. La respuesta a esta pregunta se halla, como es habitual en Lope, en una intersección de sus intereses artísticos y de sus necesidades sociales. Estas últimas pasaban por conseguir un mecenazgo estable y acorde con sus expectativas, algo por lo que luchó durante toda su vida. En el momento de escribir la *Arcadia* ese apoyo procedía del duque de Alba, al que la Fortaleza reitera, al final del vaticinio de Anfriso, que existen poetas dispuestos a eternizar sus hazañas y a recibir por ello patrocinio:

que, aunque sea esta edad de premio avara,
cisnes hay en el Tajo que desean
hacer su fama con la tuya rara;
quieren cantar y que morir los vean
deshechos en el gusto y la dulzura,
tus altas obras, que mil siglos lean. (vv. 450-455)

El cisne aludido es, por supuesto, el propio Lope, cuya descripción de la Torre de la Armería sería evidente para el Duque y sus cortesanos, pero no para el resto de los lectores de la *Arcadia*. De este modo, el texto del vaticinio cumple una doble función que Lope pensó que debía de ser muy halagadora para don Antonio: difunde las hazañas de los Álvarez de Toledo entre todos los lectores de la obra y, además, haría un guiño particular a los cortesanos de Alba, que no solo se sabían aludidos en clave, sino que también podían reconocer en el texto detalles muy concretos de su entorno. Cabe incluso pensar que Lope concibiera el vaticinio no solo para ser incluido en la *Arcadia*, sino también para ser leído en la Torre de la Armería ante los frescos que describe, pues, en todo caso, el texto permite perfectamente este doble uso, pues funciona como poema independiente amén de como efecto del furor poético del curado Anfriso. El vaticinio sería, pues, una peculiar solución que habría encontrado Lope para adaptar una materia cortesana al desafío provocado por la aparición de la imprenta. Se trata de un problema que Pedro Ruiz Pérez ha documentado en el caso de la lírica del momento, cuya función concreta de poetización de los sucesos de la corte habría sido diluida al imprimirse los textos poéticos y alcanzar, por tanto, a un público que no

manejaba los códigos referenciales, las circunstancias del poema⁸⁰. Ante esta coyuntura, Lope habría dado con una solución especial, que supondría producir un texto de doble filo: por una parte, el vaticinio (y toda la *Arcadia*) estaría destinado a los receptores privilegiados de la corte ducal, a los que haría guiños tan concretos como esta descripción de La Armería; por otra, y para regocijo de los cortesanos, el texto alcanzaría también a una masa de lectores que intuirían la vida de la corte de Alba pero que no podrían nunca comprender todos los detalles del texto.

Además de a esta mezcla de intereses sociales (deseo de mecenazgo) y estéticos (adaptación a la imprenta), la écfrasis de los frescos de Passini responde a un factor que vuelve a combinar estos dos elementos, aunque tal vez privilegiando, en esta ocasión, los artísticos. Se trata de la emulación de “aquella égloga rara” de Garcilaso, príncipe de los poetas castellanos y obvio referente de la poesía de Lope, pero en particular de esta *Arcadia* y del vaticinio. El Fénix era perfectamente consciente de sus paralelos con el otro gran Vega, que se extremaron cuando, al recalar Lope en Alba, el madrileño se dio cuenta de que los dos habían sufrido exilio y habían acompañado (aunque en muy diferentes circunstancias) a los Álvarez de Toledo. El Fénix utilizó estas semejanzas para dignificar la imagen de su exilio, pero también para afrontar un proyecto más puramente estético: la emulación de los poemas del toledano con gran égloga en prosas y versos. De hecho, no conviene olvidar que la *Arcadia* escoge como interlocutores virtuales a los “pastores del dorado Tajo” (p. 180), apelación que se repite en diversas ocasiones y que resalta el hecho de que al escribir la obra Lope está pensando en los poetas toledanos, y singularmente en el más célebre de ellos, Garcilaso.

No es casual que el libro V comience recordando de nuevo a esos interlocutores toledanos, los “pastores amigos del dorado y cristalino Tajo”, en primer lugar, y luego los “de mi patrio Manzanares y del famoso Jarama” (p. 584), porque el capítulo contiene una imitación directa del gran poeta toledano precisamente en el vaticinio de Anfriso, que se construye sobre la admirada Égloga segunda de Garcilaso. Para emular este modelo, Lope blandió las mismas armas retóricas que el toledano, y singularmente el tipo particular de hipotiposis o *evidentia* que era la écfrasis. Este recurso, un clásico de los ejercicios de retórica *progymnasmata*⁸¹, conseguía la *demonstratio*⁸² o *evidentia*⁸³, es decir, un

⁸⁰ Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009p. 53.

⁸¹ González García, “Historias”, *op. cit.*, p. 38.

⁸² *Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, IV, liv, 68.

“poner las cosas delante de los ojos”⁸⁴ que transformaba al lector en espectador⁸⁵ produciendo para ellos imágenes (*fantasíai, visiones*) que les daban la impresión de que lo relatado ocurría *hic et nunc*⁸⁶. Cuando eran efectivas, se decía que estas descripciones poseían *enárgeia* o viveza⁸⁷, y se reconocía que podían provocar un enorme *pathos*⁸⁸. El orador o escritor que conseguía ese maravilloso efecto gozaba, según Quintiliano, de una capacidad especial para la imaginación visual y podía recibir el nombre de *euphantasiotos* (*Institutio oratoria*, VI, ii, 30). Según su amigo Vicencio Carducho (*Diálogos de la pintura*), Lope tenía las cualidades del *euphantasiotos*, y movía cuando describía (pintaba):

Nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que oyen [. . .]. Pues ¿qué si pinta un campo? Parece que las flores hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un invierno, hace erizar los cabellos y abrigarse; si un estío, se congoja y suda el auditorio (61v).

Como sugiere Carducho al describir la primera de estas pinturas verbales, lo esencial de estas escenas son sus detalles (en la jerga retórica *circumstantiae* o, en palabras de Quintiliano, *accidentia* [VIII, iii, 70]) que hacían la imagen parecer presente, o “manifiesta”⁸⁹.

⁸³ Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. Harold Edgeworth Butler, Cambridge, Harvard University Press, 1920-1922, 3 vols. VI, ii, 32. En las retóricas renacentistas hay muchos sinónimos para expresar la *enárgeia* y *evidentia*: así, en el difundido *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum* de Joannes Susenbrotus (1562) se identifican con *hypotyposis* e *illustratio* (Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden, Brill, 2012, p. 12).

⁸⁴ Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española*, ed. Francisco J. Marín. Barcelona: Puvill, 1993, p. 203.

⁸⁵ Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 11; Graham Zanker, “*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry”, *Reinisches Museum* 124 (1981), pp. 297-311.

⁸⁶ Plett, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ González García, “Historias”, *op. cit.*, p. 38; Plett, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁸ Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994; “Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I”, *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), pp. 179-191; Plett, *op. cit.*, pp. 7 y 12; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

⁸⁹ González García, “Historias”, *op. cit.*, p. 38; Plett, *op. cit.*, pp. 11 y 13; Zanker, *op. cit.*, p. 298.

Un escritor *euphantasiotos* como Lope podía sin duda producir estas *circumstantiae* en su obra, pero debió de decidir que para emular a Garcilaso en el libro V de la *Arcadia* no le bastaba con recurrir a catálogos de flores, frutos o animales, como hiciera en muchas otras ocasiones. En el vaticinio, el Fénix mezcló numerosísimos detalles imaginados *à la* Filóstrato con *circumstantiae* reales, y esta mezcla le proporciona al texto de Lope una singular *enárgeia* que debieron de apreciar los lectores de la corte ducal, ya al serles recitado el poema en la Torre de la Armería y contemplar cómo los frescos cobraban vida en los versos, ya al leerlo en otro lugar y darse cuenta de que esas imágenes de los Passini poblaban los tercetos. El efecto debió de ser notable, algo digno del mismísimo Garcilaso, pensaría Lope.

Alcanzara o no la altura del poeta toledano, el vaticinio de Anfriso se revela un caso particularmente interesante y revelador del modo de trabajar de Lope. Concretamente, muestra cómo el Fénix trataba de añadir desafíos estéticos a sus evidentes deberes sociales, es decir, a la función epidíctica de muchos de sus textos. Servil, como piensa Osuna⁹⁰, o no, el vaticinio le sirvió a Lope para presentarse ante sus señores y lectores como un nuevo Garcilaso al servicio de los duques en Alba. De este modo, el poema funcionaba como un intento de dignificación del exilio del Fénix, cumpliendo así con la doble función social que le debió de dar Lope: alabar a su señor don Antonio y su linaje, por una parte, y colocarse como un poeta digno de él y en la línea de Garcilaso, por otra. Además, el vaticinio le sirve al Fénix para ensayar un nuevo tratamiento de la *descriptio* o hipotiposis. La hipotiposis es uno de los recursos que más dominan en la *Arcadia* y que más comúnmente sirve para conformar la amplificación, que Lope denominó “la más gallarda figura en la retórica y que más majestad causa a la oración suelta” precisamente en una defensa de la *Arcadia*, la del prólogo “A don Juan de Arguijo” de las *Rimas* (I, 137). Y es que, como hemos demostrado con nuestro contraste del texto con los frescos, Lope recurre a una mezcla de elementos reales y ficticios en la descripción del Palacio de los Altos Hechos, cuya correspondencia con el palacio ducal le otorgaría al texto una peculiar viveza o *enárgeia*, la virtud que más se apreciaba en la *descriptio*.

En suma, este temprano contacto de Lope con el mundo de la pintura, que tanto desarrollaría en años posteriores y que llegaría a caracterizar su carrera⁹¹, nos ha servido además para apreciar cómo el Fénix logró compaginar el mundo del lector anónimo de la obra impresa

⁹⁰ Osuna, *op. cit.*, p. 149.

⁹¹ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel del Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011

con el íntimo de la corte ducal. Este pasaje de la *Arcadia* podía ser leído por ambos públicos, pero guardaba para el segundo una sorpresa secreta, irreconocible para aquellos que no frecuentaban los privilegiados salones de Alba: la *enárgeia* de la écfrasis de la Torre de la Armería convertía el poema de Anfriso en un texto con un doble mensaje, dirigido tanto al multitudinario lector como al exclusivo miembro de la corte de Alba de Tormes.

OBRAS CITADAS

- Blasco Castiñeyra, Selina, “La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia”, en *Il barocco romano e l'Europa*. Eds. Marcello Faggiolo y María Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, vol. 1, pp. 457-483.
- Cañas Murillo, Jesús, “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”. *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), pp. 75-92.
- . *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1995.
- . “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 14 (1991), pp. 75-95.
- Carducho, Vicencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Carreño, Antonio, ed., *Laurel de Apolo*. 1630, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Cátedra, 2007.
- Cast, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- Checa Cremades, Fernando. “(Plus) ultra omnis solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1 (1988): www.fuesp.com/revistas.pag/cal0104.html.
- Entrambasaguas, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, vol. 1.
- Fernández Conti, Santiago, “El prior don Hernando de Toledo, capitán de Felipe II y de sus consejos de Estado y Guerra”, en *Il perfetto capitano, immagini e realtà (secoli XV-XVII): atti dei seminari di studi Georgetown University a Villa "Le Balze", Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997*, ed. Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 87-134.
- Filóstrato, *Imagines*, ed. A. Fairbanks, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
- Finello, Dominick, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona State University, 2008.
- García Cueto, David, *Seisciento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*. 1564, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

- González García, Juan Luis, “Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano”, en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 37-52.
- . “‘Pinturas tejidas’. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)”, *Reales Sitios*, 44 (2007), pp. 43-44.
- Hänsel, Sylvaine, “Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba”, *Norba*, 10 (1990), pp. 29-52.
- Harvey, John H., “Spanish Gardens in Their Historical Background”, *Garden History*, 3 (1974), pp. 7-14.
- Homero, *Iliada*. Ed. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 1989.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Elocuencia española*, ed. Francisco J. Marín. Barcelona: Puvill, 1993.
- Kamen, Henry, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- Kurman, George, “Ecphrasis in Epic Poetry”, *Comparative Literature*, 26 (1974), pp. 1-14.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983.
- López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- . “Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I”. *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 179-191.
- López Navío, José, “Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (1960), pp. 179-226.
- López de Sedano, Juan José, *Parnaso español*. Vol. III, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1770.
- Marín Cruzado, Olga. “Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio”. *Archivo español de arte* 292 (2000): 315-39.
- Martínez de Irujo y Artázcoz, Luis, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.
- . “Pinturas murales del castillo del Gran Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes”, *Goya: revista de arte*, 53 (1954), pp. 274-281.

- McGrady, Donald, "Introducción", *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.
- Montes González, Francisco, "Sobre la atribución a Simón Pereyñs de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México", *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 153-164.
- Montesinos, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.
- Morby, Edwin S., ed., *Arcadia*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Castalia, 1975.
- Moreiro Prieto, Julián, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Salamanca, Sociedad Amigos de Alba, 1978.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Navascués Palacio, Pedro, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5 (1993): 71-90.
- Oleza, Joan, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335.
- Osuna, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972.
- Preston, Claire. "Ekphrasis: Painting in Words", en *Renaissance Figures of Speech*, ed. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 115-129.
- Putnam, Michael C. J., "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis", *Harvard Studies in Classical Philology*, 98 (1998), pp. 243-275.
- Rennert, Hugo A. y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.
- Retuerce Velasco, Manuel, "El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos", *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2 (1992), pp. 19-22.
- Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden, Brill, 2012.
- Ponz, Antonio, *Viaje de España*. Vol. XII. Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.
- Portús Pérez, Javier. "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 135-149.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, ed. Harold Edgeworth Butler, Cambridge, Harvard University Press, 1920-1922, 3 vols.

- Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, Torino, Fògola, 1988, 2 vols.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- Samson, Alexander, "Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the Huerto and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*", *Renaissance Studies*, 25 (2011), pp. 124-150.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Las pinturas de Óriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944.
- Sánchez Jiménez, Antonio, "Introducción". *Arcadia. Prosas y versos*, de Lope de Vega Carpio, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-140.
- . *El pincel del Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Sliwa, Krzysztof, ed. *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 vols. Newark: Juan de la Cuesta, 2007.
- Spitzer, Leo, "The 'Ode to a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar", en *Essays on English and American Literature*, ed. Anne Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, "La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba", *Revista de Estudios Extremeños*, 59 (2003), pp. 569-587.
- Tomillo, Anastasio, y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1901.
- Torquemada, fray Juan de, *Monarquía Indiana*. 1615, ed. Miguel León Portilla, México, Porrúa, 1969.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega Carpio, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid, Cátedra, 2012.
- . *El bobo del colegio. Obras de Lope de Vega, 11*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Real Academia Española, 1929. 508-46.
- . *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, 2 vols.

- Virgilio Marón, Publio, *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.
- Wagner, Peter, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)”, en *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner. Berlín, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-40.
- Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- Zanker, Graham, “*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry”, *Reinisches Museum*, 124 (1981): 297-311.