

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola

Frederick De Armas
(University of Chicago, USA)

Abstract Renaissance rediscoveries of the material culture of the ancients, contrasted with their inability to recover antique paintings since these were frail works and most often perished over time. It is for this reason that the Renaissance turned to the 35th book of Pliny's *Natural History* to view that, which no longer existed. This essay focuses on one of them, Timanthes' *Sacrifice of Iphigenia*. This work aroused curiosity due to Agamemnon's startling veil. His figure, in many of the writings seems to have displaced that of Iphigenia, the doomed maiden about to be sacrificed. This essay first discusses Timanthes' impact on the Italian Renaissance, centering on Alberti, Marcantonio Raimondi, and Vasari. The latter painted a canvas where Timanthes draws the *Sacrifice of Iphigenia*. We then turn to four Spanish poets, Boscán, Garcilaso, Lope de Vega and Argensola in order to analyze the strikingly different ways in which Timanthes was incorporated in the works of these poets, from an allegorical reading to an attempt to recover the brilliance of the ancient; and from a poem that transfers the veil to a woman to one that places it on a courtesan.

Sumario 1 Introducción. – 2 De los tratadistas clásicos al Renacimiento. – 3 Boscán y la emulación de los clásicos. – 4 Garcilaso y el brillo de la tristeza. – 5 Lope de Vega y el nuevo arte de la épica humilde. – 6 Argensola y el fallo ingenioso.

Keywords Timanthes. Painting. Spanish Poetry. Italian Renaissance.

1 Introducción

Esa imagen de una Italia renacentista que intentaba recuperar el pasado clásico y se conmovía con nuevos descubrimientos: palacios enterrados que se accedían a través de cuevas y lucían sus imágenes no vistas en más de un milenio; estatuas que surgían de la tierra como si fueran cuerpos revividos por nigromantes; y monumentos olvidados, cubiertos de yedra y polvo que relucían aunque en ruinas; deja fuera un aspecto importante. Casi no se hallaban pinturas del mundo clásico.¹ Lo que tenemos en vez es

1 Thomas M. Greene relaciona este término con la imitación de los clásicos durante el Renacimiento. Se pregunta Greene si el nuevo texto se convierte en un cuerpo bien formado o si se percibe lo informe o deforme de unos restos que han yacido en el olvido por más de

una necromancia fallida, ya que no existían restos físicos de este corpus artístico. La pintura, de calidad tan frágil, sucumbió, se hizo polvo, a no ser que se tenga en cuenta algunos de los decorados grotescos en palacios enterrados.² Lo que se preservaba de la pintura clásica no era su cuerpo, el cuadro en sí, sino algunas descripciones en textos de la antigüedad acerca de estas pinturas: la imagen se había vaciado en un contenido escrito. De allí, que los escritores y pintores de la Italia renacentista y del Siglo de Oro español, recurriesen a una serie de tratados y principalmente a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (23-79 d.C.) para encontrar vestigios verbales del arte antiguo.³ En el libro 35 de su monumental estudio describe los materiales necesarios en la creación de diferentes colores;⁴ lo que le permite presentar una detallada historia de la pintura greco-latina. De esa inmensa colección de pinturas descritas por Plinio, he escogido una de ellas, debido a su misterioso artificio y su extraña y compleja difusión en el Siglo de Oro: el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes, pintor del siglo cuarto a.C.

Aunque la pintura había desaparecido mucho antes del Renacimiento, con las excavaciones en Pompeya se ha hallado un fresco que parece ser una imitación de la obra de Timantes.⁵ Pompeya irónicamente fue el sitio de la muerte de Plinio. Falleció tratando de rescatar algunos de sus amigos que huían de la erupción del volcán Vesuvio. La imagen se encontró en la llama-

un milenio: «the necromantic disinterment is brought off, whether the Latin text emerges mummified from the tomb, or shrunken and thin, or merely ornamented, or whether an authentic resurrection has occurred» (1982, pp. 37-38).

2 Según Fray José de Sigüenza: «El modo como se tornó a usar esta pintura fue que Rafael de Urbino y Juan de Audene, grandes maestros de pintura, entraron una vez entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los subterráneos o grutas de San Pedro en Víncula, donde dicen fue el palacio de Tito» (Calvo Serraller 1991, p. 123).

3 Jerónimo Gómez de Huerta tradujo la *Historia Natural* al español, comenzando en 1599 y terminando en 1629. Como explica Theodore S. Beardsley (1970), los dos primeros tomos están dedicados a Felipe III quién impulsó esta labor, mientras que el tercero está dedicado a Felipe IV que no estaba tan interesado en esta traducción, y el cuarto al Conde Duque de Olivares. Mucho antes, Juan de Jarava había publicado selecciones de la obra de Plinio en 1546 (pp. 37-38).

4 Toda cita de los libros 34-36 de Plinio provienen de la traducción de Esperanza Torrego, que se circunscribe solo a estas tres partes. Las citas otros libros de la *Historia Natural* provienen de la edición y traducción al inglés de Rackham. Sobre los colores, por ejemplo, Sinopis proviene de Pontus y es un color rojizo. Después de mencionar otros de este tipo pasa al blanco como el Paraetonio en Egipto y de Creta y el Melonio de Melos. De allí pasamos a pigmentos negros, a la púrpura de Pozzuoli or Tiria; de allí pasa a los azules, etc. (Rackham 1952, pp. 13-31). De allí pasa a enumerar los cuatro colores utilizados por Apeles: blanco, amarillo, rojizo y negro. Contrasta esto con el excesivo uso de la púrpura en su tiempo (p. 32).

5 El fresco no concuerda totalmente con la descripción de Plinio. En la pintura, Ifigenia es llevada hacia el altar, reclinada sobre unas telas. Plinio afirma que Ifigenia está «de pie, esperando la muerte junto al altar» (Torrego 1987, p. 96).

da «Casa del poeta trágico»⁶. El *Sacrificio de Ifigenia* tiene como contexto el momento en que la flota griega se reúne en Aulis/Áulide para zarpar hacia Troya, pero no puede hacerlo a causa de los vientos. El sacerdote Calcas vaticina que, para apaciguar a la diosa Artemisa/Diana, cuya furia se manifiesta debido a que Agamenón se preci6 como mejor cazador que Artemisa, o mat6 a una liebre preñada o caz6 a un ciervo (ambos animales consagrados a la diosa), se requiere un sacrificio humano (cfr. Álvarez, Iglesias 1983, p. 691). Es la hija de Agamenón y Clitemnestra la escogida, sea por su parentesco o sea por una elección dejada a la suerte. La imagen de Pompeya presenta a Ifigenia en el mismo centro, siendo llevada al altar. Está rodeada por cuatro hombres, todos tristes y afligidos ante lo que va a ocurrir. Se muestran los afectos y reacciones de cada uno. Calcas, tiene una mano en la boca; Menelao ni mira a Ifigenia a quien arrastra hacia el altar; y Ulises, asombrado, con los ojos bien abiertos, no deja de mirar el dolor de Agamenón. Tal es el dolor de éste, o sea del padre de Ifigenia, que el pintor esconde la faz de Agamenón tras un velo. A diferencia de la pintura de Timantes, el fresco de Pompeya presenta a Agamenón con la faz parcialmente cubierta con su vestimenta y con la mano, así como lo hace el Agamenón en la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*.

Es este velo o manto lo que fascina al Renacimiento y al Siglo de Oro. Se trata de la representación de lo irrepresentable, del vacío dentro de un cuadro ya vaciado en el lenguaje porque no existe. Desde la antigüedad clásica, los varios tratadistas y retóricos que describen la pintura se apartan de su centro, del sacrificio de Ifigenia, para prestarle atención al velo de Agamenón. Comenzaremos pues con un muy breve resumen de las aportaciones clásicas y de tratados renacentistas italianos para pasar entonces a cuatro momentos en que se exhibe este cuadro en la poesía aurisecular: (1) la versión clasicista de Juan Boscán; (2) la tercera égloga de Garcilaso; (3) la hagiografía épica en *El Isidro* de Lope de Vega; y (4) la transformación de Timantes en pintor satírico en *La Flora* de Lupercio Leonardo de Argensola. Como veremos, cada uno de estos poemas se aparta o desvía más y más de la pintura original, casi creando un nuevo vacío donde se hallaba la obra perdida. Dejamos para otro momento a dos poetas del círculo de Cervantes y su impacto en el Quijote; una revisión de las obras teatrales en que Lope hace uso del pintor; la misteriosa presencia del Timantes en una comedia tragedizante de Tirso de Molina y otra de Ruiz de Alarcón; el uso del pintor como personaje en Calderón y hasta la presencia del velo en la picaresca. Lo que nos interesa aquí es cómo estos cuatro poetas intentan recuperar o transformar el pasado clásico.

6 Esta casa se llama así pues exhibe un mosaico en el que los actores aprenden su arte. La casa está elegantemente decorada con frescos mitológicos con las historias de Ariadna, Narciso y Teseo, entre otras.

2 De los tratadistas clásicos al Renacimiento

Una revisión de los tratados clásicos muestra siete maneras muy diferentes de interpretar el velo de Timantes: Para Cicerón implica un cambio de estilo, del estilo apropiado para un momento específico, así encarnando el decoro; para Quintiliano indica el *dissimulatio* o el silencio; Para Valerio Máximo se trata de una técnica que representa un intento fallido, pero al mismo tiempo puede ser un momento que aviva la imaginación del espectador. Por último, para Plinio no se trata de la imposibilidad de pintar la tristeza ya que: «habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente» (Torrego 1987, p. 96). No sabemos exactamente lo que implica. ¿Es un fallo ingenioso? ¿Está haciendo eco de Cicerón en que los rasgos de Agamenón no son apropiados o van más allá del decoro? ¿O esconde el *dissimulatio* de Quintiliano tras su discusión del velo? ¿Podría Agamenón no querer ver el sacrificio de su hija? ¿Se siente avergonzado al no enfrentarse a la diosa y a su sacerdote? Es Plinio, entonces, quien plasma la escena de misterio y silencio al no explicar qué es lo que esconde Agamenón.

Plinio fue uno de los autores clásicos que se leían constantemente durante la edad media.⁷ Y ya para el Renacimiento, muchas de sus anécdotas circulaban independientemente de su texto.⁸ Más allá del simple velo, el cuadro de Timantes es una *istoria* donde se narra un episodio en que cada uno de los cuatro principales personajes masculinos lamenta, llora, o está de luto por la inminente muerte de Ifigenia. Y es así, mostrando las emociones y afectos de cada personaje masculino que lo entiende Leon Battista Alberti en su *De Pictura* (1435).⁹ Varios tratadistas italianos van

7 Lo que se ha llamado el *voltus velatus*, como ingeniosa manera de esconder la *tristitia* no es necesariamente una invención de Timantes, aunque sí en la pintura. Para John F. Moffitt (2005), tiene como modelo la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, donde Agamemnon esconde su faz y sus lágrimas tras su vestimenta (cfr. Moffitt 2005, p. 79). De allí, piensa este crítico, el motivo pasa a varias imágenes en el medievo donde la tristeza causada por la muerte se representa con caras veladas y da como ejemplo principal las treinta y siete figuras de monjes cuya faz no se puede ver talladas en la tumba de Felipe de Borgoña.

8 Leonard Barkan afirma que «As for individual excerpts - typically, narrative anecdotes - their presence is to be noted from the days of Boccaccio and Petrarch to the age of the learned academies and treatises upon art that close the sixteenth century» (1999, p. 91).

9 Spencer, en su traducción al inglés del tratado de Alberti, explica: «For Alberti the term *istoria* was of greatest consequence - he puts it at the pinnacle of artistic development. Painting was not to impress by its size but rather by its monumentality and dramatic content... The themes he urges are primarily derived from ancient literature, yet this is not to be merely an art of illustration. The figures are to be so ordered that their emotion will be projected to the observer» (1970, pp. 23-24).

a desarrollar el concepto de cómo presentar las emociones citando a Timantes y hay algunas extrañas propuestas.¹⁰

Tres de ellos hasta afirman que este velo debe de pasar a la Virgen María o a todas las mujeres presentes en la crucifixión para así esconder el dolor tan profundo ante la muerte de Cristo.¹¹ Ya en Giotto, considerado por Giorgio Vasari como el primer pintor que se desvía del arte medieval, encontramos una virgen con la faz parcialmente escondida por su mano. Pero el velo, no parece utilizarse.

La pintura de la época muestra claramente que el velo no se utiliza en obras que tratan de Ifigenia.¹² Se preserva, por ejemplo, una estampa de Marcantonio Raimondi (1480-ca. 1534) sobre el *Sacrificio de Ifigenia* donde todo es fuego, estruendo, y no hay nada velado ni escondido. Casi nos olvidamos de Ifigenia, abajo del altar, cuyo fuego es de gran dramatismo. El sacerdote Calcas, lee de un libro sostenido por un cupidillo al que apunta con la mano izquierda, mientras que con la derecha derrama libaciones de vino antes del sacrificio. Un águila le trae un inmenso cuchillo para el sacrificio. Un grupo de personas se lanza hacia el sacrificio con ojos abiertos y curiosos - sin velo.

O sea que el velo de Timantes permaneció velado, ausente en la pintura y los grabados; y escondido en los tratados hasta que Giorgio Vasari, el gran historiador del arte durante el Renacimiento, decide pintar en sus dos hogares, el de Florencia y el de Arezzo, momentos importantes en el

10 En 1604, Karel van Mander (citado en Montagu 1994) recomienda que el *Juicio de Paris* se dibuje desde atrás para que los espectadores puedan imaginar la belleza de las diosas así siguiendo a Timantes que deja que imaginemos el dolor de Agamenón. André Felibien (1619-1695) (citado en Montagu 1994) alude repetidamente a Timantes en sus *Entretiens*. Por ejemplo, propone que en La última cena de Poussin, Judas está de espaldas porque sería casi imposible dibujar en su faz la traición.

11 Entre los muchos tratadistas italianos podemos mencionar a Benedetto Varchi, *Lezzione* (1547); Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura* (1557); Andrea Gilio de Fabriano, *Due Dialoghi* (1564). Gian Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'arte* (1584), en su sección sobre el duelo, afirma que tal velo es la mejor manera de expresar el dolor por la muerte de Cristo y que debe distribuirse entre varios de los presentes tales como María, Magdalena, Marta, etc. (cfr. Montagu 1994; Moffitt 2005). También Gabriele Paleotti (citado en Montagu 1994), cardenal y gran proponente de la visión contrarreformista del arte, afirma en su capítulo sobre «el arte imperfecto» en su *Discorso intorno alle imagine sacri et profane* (1582) que en escenas de la crucifixión se debe de pintar a las mujeres con la faz cubierta por las manos o por sus propios mantos. Reconoce que Timantes utiliza la aposiopesis, o sea el arte que es disminuir aumentando, o sea, cuando se deja algún detalle fuera de la pintura o se alude a algo de manera velada (cfr. Göttler 2013, p. 417). Por ello y por toda una serie de razones, Paleotti defiende al olvidado pintor Gaudenzio Ferrari quien no sólo usa este recurso en sus cortinas sino que crea sutil movimiento en sus figuras de ángeles o santos (pp. 416 y 420).

12 Barkan (2009) apunta a un mármol de la antigüedad, descubierto en el siglo quince, que presenta el sacrificio de Ifigenia y muestra a Agamenón velado.

arte antiguo.¹³ En su casa de Arezzo, Vasari pinta, el salón de la Fortuna. En la parte baja de las paredes incluye imágenes de cinco pintores de la antigüedad terminando cuadros famosos (Apeles, Parrasio, Protogenes, Timantes y Zeuxis). Timantes está dándole los últimos toques al *Sacrificio de Ifigenia*. En los cielos, se percibe a la diosa Diana observando el sacrificio. La figura velada de Agamenón está en el mismo centro de la pintura, mientras que hombres y mujeres, rodean a Ifigenia, sentada sobre el altar, con los ojos vendados.¹⁴

3 Boscán y la emulación de los clásicos

Justamente por los años en que Vasari ideaba su pintura de Timantes, aparece en España el volumen más destacado de poesía en su siglo, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros* (1543). Aunque fue Boscán, después de su conversación con el embajador Veneciano Andrea Navagero, el que se decidió a experimentar con el endecasílabo italiano; y aunque fue él quien dividió su obra (publicada póstumamente) en cuatro libros, incluyendo a Garcilaso en el cuarto, la popularidad del poeta catalán fue poco a poco apagándose. Como explica Javier Lorenzo: «Este esfuerzo sistemático de postergación crítica está estrechamente relacionado [...] con el modelo imperial, aristocrático y castellanista de nación que instaura en España la dinastía Habsburgo y con la diseminación y aplicación selectiva del *clasicismo* como práctica editorial e interpretativa en los círculos humanistas y filológicos de la época» (2007, p. 9). O sea que mientras se alaba a Garcilaso siguiendo estas coordenadas, «la imagen tradicional de Boscán como poeta extranjero, incompetente, aburguesado y desconocedor de los clásicos» (p. 9) impide que su obra sea tan aclamada. Aunque toda una serie de críticos, incluyendo a Anne J. Cruz (1988) e Ignacio Navarrete (1994), han intentado reevaluar al poeta, siempre queda subordinado a Garcilaso. Lo que interesa aquí, es que ambos, con pinceles clasicistas, aluden a Timantes. Mientras que Boscán imita muy de cerca a Plinio y los retóricos para darle nueva vida a un poema amoroso y cancioneril, Garcilaso, intentará una verdadera

13 Vasari utiliza el texto de Plinio para ilustrar la historia de la pintura clásica en pinturas en sus dos casas, la de Florencia y la de Arezzo. En Arezzo, por ejemplo, hallamos una imagen de Protógenes quien le tira una esponja a su cuadro de *Ialyus* (cfr. Rubin 1995, p. 36). También allí encontramos una obra en la que Zeuxis escoge las más bellas mujeres de Crotona para pintar a Diana. Un cuadro similar se halla en su casa de Florencia (p. 240).

14 Liana de Girolami Cheney afirma que «The picture depicts Diana in the clouds observing the sacrifice. Blindfolded, Iphigenia sits on the altar awaiting her fate. Among the lamenting figures surrounding her is her father, who is veiled because his grief is beyond expression» (2006, p. 152).

desviación o *clinamen*, para, paradójicamente, acercarse aún más a la antigüedad clásica.¹⁵

Carlos Clavería, editor de Boscán asegura que «el lector de hoy, si paciente llega hasta el Libro III de sus obras, encontrará encantos nada despreciables» incluyendo el *Leandro*, imitación de Museo con elementos de Virgilio y Hesíodo (1999, p. 20).¹⁶ Añade que: «El segundo placer que encontrará quien llegue al Libro III será el ‘Capítulo’, un poema de reflexión amorosa al estilo de Petrarca y que además incorpora un fragmento de literatura clásica: el sacrificio de Ifigenia, en otro gesto relevante de información que obliga al crítico a la rebusca de fuentes» (p. 21). Amar, servir, obedecer, doler, el petrarquista fuego y hielo, todo parece algo convencional en este «Capítulo» hasta que hacia el final de este poema, el amante, sintiendo celos, se recuerda «de aquel pintor» (p. 336, v. 290). Como ya hace un siglo afirmó muy acertadamente Menéndez Pelayo: «Parece que una brisa venida de las playas de la antigüedad refresca nuestra mente cansada [...] del escolasticismo amoroso» (1919, p. 311); y Arnold Reichenberger (1951) nos recuerda que ya en otro poema Boscán se había referido muy acertadamente a Zeuxis, otro pintor de la antigüedad clásica.¹⁷

Lo curioso es que, en medio de su narración de los eventos que ocasionaron el sacrificio, Boscán inserta una écfrasis, claramente una descripción de la pintura de Timantes: «Entre otras, hubo desto una pintura» (v. 340)¹⁸. En realidad, se trata de una écfrasis transformativa o metamórfica donde va a buscar una mejor manera de representar la escena. No sólo eso, sino que Boscán con gran astucia y tiento se aparta de Plinio y los retóricos en algunos detalles claves. Mientras ellos se centraban en el dolor y tristeza de los cuatro hombres que presenciaban el sacrificio, Boscán comienza

15 Me refiero aquí a la impredecible desviación de los átomos descrita por Lucrecio y luego utilizada en la teoría moderna, ya sea por Harold Bloom para explicar tipos de ansiedad de influencia en la poesía (aunque no me rijo por su definición) (cfr. Bloom 1980, pp. 70-72); o por Stephen Greenblatt para explicar cómo el descubrimiento y utilización de una copia de la obra de Lucrecio en el siglo XV por Maquiavelo cuando Florencia estaba bajo la influencia de Savonarola (cfr. Greenblatt 2011, p. 221). Fue un desvío que nos llevó más rápidamente hacia la modernidad: «an unforeseen deviation from the direct trajectory - in this case, toward oblivion - on which that poem and its philosophy seemed to be travelling» (p. 14).

16 Al mismo tiempo, explica Clavería: «Será preferible el magnífico soneto de Garcilaso sobre Leandro para quien quiera la perfección, pero para quien desee comprobar un ejercicio de integración literaria sin precedentes en la literatura española, el mal versificado ‘Leandro’ de Boscán no dejará de tener interés» (1999, p. 21).

17 «Como aquella que Zeuxis trasladó | de las cinco doncellas de Crotó» (vv. 232-233). Es muy posible que el modelo sea *De Inventione* de Cicerón. Ángel García Galiano (2010) muestra cómo el concepto de una imitación ecléctica o imitación compuesta pasa a Petrarca quien lo compara con las abejas que sacan miel de las varias flores y no sólo de una y que también se encuentra en Rafael, en una respuesta a Castiglioni. Y Rafael sabía perfectamente que Castiglioni había incluido la anécdota de las cinco doncellas de Crotona en su *Cortegiano* (p. 257).

18 Las citas de Boscán provienen de la edición de Carlos Clavería (1999).

con lo que debería de ser el centro de la obra, la joven que va a ser sacrificada, y utiliza su dolor para comentar sobre el mismo acto: «Pintó primero, en este sacrificio, | la muerte y el dolor desta doncella | y más la fealdad del maleficio» (vv. 343-345). O sea, se distancia de un acto pagano. Boscán también transforma a los espectadores que se mostraban en la pintura de Timantes. En vez de explicar, como en Plinio, que después de la inmensa tristeza del tío (Menelao) no se podía pintar la de Agamenón, aquí se describe en vez el dolor de Clitemnestra, la madre de Ifigenia «no llorando, la triste, mas muriendo» (v. 349). Al añadir a la madre, la cual no se hallaba en el cuadro de Timantes, muestra de manera más acertada cómo el pintor pudo agotar su fantasía.

Imitando a los retóricos, que imaginan el velo como un cambio de estilo, Boscán pasa de un estilo algo descolorido a una vívida representación del sacrificio de Ifigenia. Y utiliza los sentimientos evocados por el sacrificio para personifica sus sentimientos:

En el proceso desta mi pintura
yo he pintado los tristes accidentes
d'aquel dolor que mi alma se figura.
Y helos puesto así bien como parientes
con sus rostros a su color conformes. (vv. 364-367)

El dolor abstracto adquiere una nueva corporalidad, asimilándose al dolor de los parientes de Ifigenia. Así como los retóricos invocan el decoro y la imposibilidad de mostrar tal emoción al no dibujar la faz de Agamenón, Boscán deja de pintar los celos «callándole y dexándole cubierto» (v. 383).¹⁹ De todas las tristes emociones, son los celos los que más le afligen y así se convierten en «rey de desconsuelos» (vv. 375). Agamenón como rey adquiere así una nueva función en el poema. Se trata de una necromancia alegorizada en la que los espectadores del sacrificio son cuerpos que le dan vida a las tristezas del amante, mientras que Agamenón surge de Áulide, ahora revestido con el manto de los celos, rey de las peores tristezas.

4 Garcilaso y el brillo de la tristeza

Mientras que Boscán se aparta de la antigüedad en la crítica de sus maleficios y en su personificación de las pasiones, Garcilaso intenta acercarse mucho más a través del desvío. El soneto XXIV incluye esta noción para promover el nuevo arte italianizante. Explica García Galiano:

19 Recalca Boscán: «Las mis penas he'scrito tan inormes [...] | que queriendo después pintar los celos, | como el mayor tormento en los amores [...] | faltó el pincel» (vv. 370, 373-374, 376).

«Como Orfeo, a quien tácitamente invoca, va a intentar torcer el curso del patrio y celebrado río Tajo, que hasta ahora llevaba un camino en exceso enjuto y áspero» (2010, p. 262). A esa primera desviación, debemos añadir un segundo *clinamen* que lo aparta de una visión casi alegorizante de los clásicos como es el caso de Boscán; y un tercer viraje que lo lleva a apartarse de Timantes. Parece como si el misterioso velo va a permitir de aquí en adelante que la poesía busque no sólo enlaces ingeniosos, sino visiones quiméricas, desvíos inusitados y un exceso de imaginación que parece enfrentarse al vacío y a la incógnita.

La tercera égloga, como ya demostró Leo Spitzer (1952), contiene toda una serie de alusiones a técnicas pictóricas tales como el claroscuro descrito por Plinio y Alberti. Por ello, no debe sorprender la alusión a Timantes, la cual ocurre en el momento en que, ya descubierto un sitio apartado y fresco por una de las ninfas del río Tajo, salen del agua cuatro de ellas. Traen consigo los hilos para sus telas. Los diferentes colores y su origen preceden la descripción de sus tejidos, de igual manera que en Plinio, es la ciencia de cómo crear diferentes pigmentos lo que lleva a un catálogo de pintores y pinturas de la antigüedad. Es como si Garcilaso tuviera en mente esta conexión. Al salir las ninfas al prado ameno para solazarse se dedica cada una a tejer un brillante tapiz:²⁰

Tanto artificio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes. (vv. 117-120)²¹

Apeles es el *locus classicus* del pintor de la antigüedad y nos alerta a la importancia de la pintura en el poema. Su nombre evoca toda una serie de obras bien conocidas, por lo cual Garcilaso se esfuerza por subrayar a cuál de ellas se refiere. Cuando las ninfas salen del río «escurrieron del agua sus cabellos» (v. 98). Este es justamente el gesto distintivo de la Venus de Apeles cuando sale del mar. La égloga tratará entonces de asuntos de Venus: amor y belleza. La alusión a Timantes es igualmente fugaz. A primera vista, parece ser muestra de juguetona erudición ya que Timantes se utiliza para rimar con «antes», o sea que se trata de un pintor de antes, de la antigüedad.²² En el poema, el nombre de Timantes crea una

20 Filódoce teje el mito de Euridice; Dinámene el de Apolo y Daphne; Climene, el de Adonis y Venus; y Nise prefiere regresar al presente, labrando a Elisa, ninfa muerta.

21 Las citas de Garcilaso provienen de la edición de Consuelo Burell (2011), pero también consulto la de Elias Rivers (1981).

22 Rafael Lapesa subraya «el sesgo juguetón con que el segundo verso recoge la consonancia exigida en el primero» (1968, p. 172) al final de varias octavas (Climene/tiene vv. 55-56; antes/Timantes vv. 119-120; gracia/Tracia vv. 127-128; derecho/hecho vv. 207-208).

segunda pausa para que se pondere su curiosa presencia. Si aceptamos las tipologías contemporáneas de la écfrasis, hallaríamos en el término «Timantes» una pausa en la narrativa que llevaría a recordar o investigar el nombre, el cual, en forma de metonimia, conduce a la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*. En Garcilaso, se trata de una écfrasis alusiva ya que según los retóricos, la palabra tiene su propia vida y puede tener impacto emocional e intelectual.²³

Esta conexión es evidente en las anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera. En las últimas dos décadas se ha analizado con mucha más profundidad la función de estas anotaciones, tal es el caso, por ejemplo de estudios por Begoña López Bueno, Juan Montero Delgado, José María Reyes-Cano y muchos otros. Conocemos la ‘proyección divulgativa’ de las anotaciones, la confluencia de diversas fuentes y sobre todo, la importancia de la retórica (cfr. Begoña López Bueno, p. 11). No debe de sorprendernos que Herrera, ante la mención de Timantes en Garcilaso, incluya una detallada descripción del *Sacrificio de Ifigenia*, ya que es lienzo tan discutido en la retórica clásica. Herrera subraya que la pintura de Timantes tiene como propósito mostrar cuatro semblantes del dolor, cada uno más agudo. O sea, los lectores de Herrera comprenderían perfectamente que Garcilaso, al mencionar a Timantes, está evocando a cuatro tristes.

La pausa onomástica en Garcilaso ocurre justamente cuando se apunta al artificio de los cuatro tapices de las ninfas o sea que se enlazan los pintores de la antigüedad con las ninfas del Tajo. Mientras que Apeles connota amor y belleza, Timantes sugiere el dolor. Recordemos que así como hay cuatro ninfas en Garcilaso, hay cuatro hombres que se lamentan en el cuadro de Timantes. Cada una de estas ninfas teje un momento doloroso o trágico, tres de ellos tomados de la mitología clásica. Es muy

23 Re recordemos que la definición de la écfrasis en esta década se ha convertido (en el mundo de la erudición clásica) en lo que Simon Goldhill (2009) llama *casus belli* o *swelling row* ya que algunos se atienen a la definición de los retóricos griegos donde, según Ruth Webb, se trata de: «a conception of the word as a force acting on the listener... words... to the ancient reader were alive with rich visual and emotional effects» (2009, p. 5). O sea, que para los retóricos la écfrasis es una descripción que tiene como propósito darle cuerpo a la palabra y avivar las emociones y pasiones a través de lo visual: «placed before the eyes» (p. 193). Esta visualización se produce a través de la *enargeia* o vitalidad visual en la palabra o escritura; lo que no quiere decir que la écfrasis no tenga nada que ver con la descripción de objetos de arte. Por otra parte, desde mediados del diecinueve hasta el presente hay toda una serie de pensadores y escritores que utilizan el término para referirse a la descripción de objetos de arte en la literatura. Ahora bien, los retóricos no negaban esta posibilidad y hasta incluían pinturas en sus écfrasis, pero incluía muchos otros modos de descripción para suscitar las emociones. Por otra parte, como explica Goldhill, el término utilizado por los retóricos para la enseñanza juvenil puede haberse ampliado en cualquier momento para abarcar la importancia de descripciones de arte. Comenzando con el escudo de Aquiles en la poesía homérica e incluyendo los *Eikones* de Filóstrato, existe toda una serie de obras donde se describe el arte y que pueden formar parte de un corpus ecfástico.

posible entonces que el poema de Garcilaso pueda comprenderse a través de esta intensificación de las emociones. Las tres primeras ninfas corresponden a Calcas, Ulises y Menelao, mientras que la cuarta se asemeja a Agamenón, la figura velada.²⁴ No podemos, en este estudio panorámico, ahondar en la relación entre cada doliente en Timantes y cada una de las ninfas. Recordemos solamente que el cuarto tapiz, labrado por Nise, nos lleva al dolor más profundo ya que en este caso no se trata de una tragedia de tiempos antiguos, sino del presente, de la muerte de Elisa, amada de Nemoroso.²⁵

En esta tercera égloga, llamada «la más perfecta», en vez del velo de Timantes tenemos una serie de expresiones de dolor (cfr. Porqueras-Mayo 1970, p. 715). Silvestres ninfas vienen al momento funerario con «semblantes tristes» y «cabello desparcido» (vv. 221 y 225). Una de las diosas, talla en un árbol su lamento en forma de epitafio, recogiendo el eco triste de Nemoroso que «a boca llena responde el Tajo» (vv. 245-256). De este modo, el nombre de Elisa fluye con la corriente hasta Lusitania y hasta el mismo mar.²⁶ Transformando el velo (lo escondido y lo vacío) en eco, algo también vacío como la figura mitológica que se desvanece, esta nueva forma de luto y tristeza recorre todo el mundo. La fama de Elisa ahonda la fama de Garcilaso.²⁷ Y el Tajo, como ya se ha dicho es precisamente una figura de desviación en Garcilaso. Es este nuevo eco poético el que va a traspasar los océanos. Al igual que en el Renacimiento se rescataban objetos de la antigüedad clásica y éstos luego revivían en nuevas esculturas y pinturas, Garcilaso refleja esta nigromancia en su texto, recordando a Apeles y Timantes, haciéndolos parte integral de su poema. El rescate de las telas de las ninfas de las profundidades del río a un lugar deleitoso en sus orillas,

24 Orfeo «se queja al monte solitario en vano» (v. 144); Apolo, al perder a Dafne metamorfoseada «llora el amante, y busca el ser primero, | besando y abrazando aquel madero» (vv. 167-168); mientras que Venus se muestra «casi amortecida» (v. 188) al ver la muerte de su amante Adonis.

25 Ignacio Navarrete nos recuerda que la descripción o écfasis del cuarto tapiz es mucho más extensa que las otras, y que aquí algunos elementos son del pasado mitológico y otros del presente «These features serve to locate the event is represented on the final tapestry in something like Garcilaso's own day, while the description of the place where Elisa's body lies, surrounded by nymphs, closely resembles that where the action is supposedly taking place. Thus once again Garcilaso mixes the classical mythological past with the present» (1994, p. 122).

26 Mary E. Barnard analiza los muchos materiales en que aparece la memoria de Elisa: «the epitaph's words are carved on Wood and recorded by Nise on cloth, in the manner of a tapestry's cartouche, which the poet transcribes, on paper» (2010, p. 23).

27 Explica Arnulfo Herrera: «Hay aquí todo un ejemplo de espejos que en la literatura universal es muy abundante: el narrador saliéndose del texto para aludir a su Ego real (el autor) y conformar una historia paralela... pero el tópico en esta égloga garcilasiana debería afiliarse más a la écfasis» (1996, p. 11).

puede considerarse como un eco de cuerpos resucitados. Garcilaso compite con Apeles inundando su poema con amor y belleza y concluyendo el poema con la blanca espuma, signo del nacimiento de Venus. También compite con Timantes, transformando el velo de dolor en un eco, pero también en finas y brillantes telas de lamentables eventos. Al igual que Vasari, Garcilaso imagina que otros están pintando y labrando, convirtiéndose así en figura que resucita artistas antiguos para que de nuevo asombren al mundo. Finas telas, velo y eco esconden y revelan un mundo mítico e imperial, una tristeza dolorida pero brillante, situadas en un mundo numinoso junto a las riberas del Tajo en el mismo centro de España.

5 Lope de Vega y el nuevo arte de la épica humilde

En 1599, casi dos décadas después de las anotaciones de Herrera, Lope de Vega publica *El Isidro*. Lope siempre acierta, conoce a su público, y su devoción al futuro santo patrón de Madrid, es totalmente acertada. Casi trescientos años más tarde exclamará Pérez Galdós: «Arruínese España, enhorabuena [...] Siempre se gastará una peseta en honor del único santo madrileño» (Shoemaker 1972, p. 347). Lope se hace cargo de una recopilación de la justa poética que celebra su beatificación y escribe tres obras de teatro, una de 1617 titulada *San Isidro Labrador*, y dos en el año de su canonización: *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*. El poema *El Isidro*, alabado por muchos debido a su lengua popular, su expresión poética en la humilde quintilla castellana, en el que un labrador que se convertirá en santo, combina toda una serie de elementos populares con detalles eruditos. Se trata del tercero de tres contundentes textos en que Lope se aparta del teatro y que parecen formar una trilogía. En una de las cartas preliminares de la obra, Lope exclama: «Quisiera yo ser un Virgilio» (cfr. Sánchez Jiménez 2010). Diría yo que Lope entrelaza en su poema los tres elementos básicos de una carrera literaria, la égloga, la geórgica y la épica. No es este el momento de entrar en detalles, pero recordemos trazas de la égloga o pastoril en las quejas del amante pastor Silvano de la desdeñosa, fugitiva y esquiva Silvia;²⁸ Hay también toda una serie de ecos de la épica tales como la Casa de la Envidia (de corte ovidiano),²⁹ y el descenso a los infiernos, descrito a modo de los clásicos con los tormentos

28 Vega [1599] (2005), vv. 6.711-1000. Estos nombres que pueden provenir de las églogas pastoriles de Pedro de Padilla (donde también hallamos mención del velo de Timantes).

29 Lope de Vega [1599] (2005), vv. 2.370-445. El tema de la envidia era muy común entre los escritores y pintores del siglo de oro (cfr. Portús 2008, pp. 135-149).

de Ixión y Ticio imitando así el sexto libro de la *Eneida* de Virgilio.³⁰ El lamento de la Envidia clarifica el doble tono humilde y épico del poema:

¡Que ya ni armados Aquiles,
ni Cicerones sutiles
ni imperios que se engrandezcan
me deshagan y enflaquezcan
sino labradores viles! (Vega [1599] 2005, vv. 2.516-520)³¹

Isidro es ya más poderoso en su humildad que un héroe épico, que un gran retórico romano o hasta ese mismo imperio romano que se engrandece. No cabe duda de que Lope rescibe la épica para crear un nuevo héroe fundacional, en este caso, Isidro patrón de Madrid, capital de un nuevo imperio. Los nuevos héroes son santos que reconfiguran el imperio como centro del cristianismo. Escrito en su mayor parte bajo Felipe II, monarca que impulsaba la canonización de Isidro, es espejo de un rey que rige desde un monasterio.

Pero, ¿cómo se relacionan estos impulsos épicos con el cuadro de Timantes? El segundo canto del poema, comienza con una alabanza al matrimonio como prólogo al casamiento de Isidro con María de la Cabeza. Tras una minuciosa descripción del novio, la voz poética no sabe cómo describir a María:

Pues la novia, yo no se
cómo pintarla podré,
sino es que, como Timantes,
la cubra a los circunstantes,
porque la entiendan por fe. (vv. 2.156-160)

O sea, la novia llevaría metafóricamente el famoso velo inventado por Timantes ya que el poeta no haya las palabras para describirla. Tras este *recusatio*, tenemos una larga descripción o pintura de María. Explica Sánchez Jiménez: «Nótese este *recusatio*, que enumera los tópicos que la lírica petrarquista utilizaba para describir el rostro de una mujer bella y luego los rechaza a cambio de una belleza basada en la castidad» (2010, p. 225 n. 279). O sea que mientras el primer *recusatio* alude al velo como hipérbole, afirmando que es imposible la descripción de su belleza, este segundo *recusatio* vela a la novia para así mostrar su decorosa castidad.

³⁰ Vega [1599] (2005), vv. 2.446-800. Cervantes, para subrayar su Carrera literaria y su deuda a Virgilio, recurre a descripciones de Ticio e Ixión junto a Cerbero en la *Canción desesperada* de Grisóstomo en el *Quijote* (cfr. De Armas 2002, p. 276-277). Véase Vega [1599] (2005), vv. 2.445-460.

³¹ Las citas de Lope de Vega provienen de la edición de Antonio Sánchez Jiménez (2010).

Además de evocar diversos géneros literarios, Lope transforma el género de la persona con el velo – aquí es una mujer la que debería llevar el velo de Agamenón, lo que recuerda la importancia del velo para la mujer en la tradición cristiana desde San Pablo.³² En el poema, María lleva puesto un manto «que la cabeza descubre | aunque del cabello cubre» (vv. 2.188-189). Vemos su faz («con rostro celestial», v. 2.178), vemos su alegría y belleza. O sea que el velo se normaliza y cristianiza pasando de un hombre que presencia un sacrificio chocante a una mujer piadosa que va a casarse. Al transformarse el género de la persona velada, Lope pasa del reto de una antigüedad chocante a un contra-reformismo piadoso y casto, con pinceladas de alegría basadas en la virtud y la castidad.

6 Argensola y el fallo ingenioso

Poeta, dramaturgo y cronista del reino de Aragón, Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), pasa a Nápoles en 1610 como secretario del nuevo virrey, el conde de Lemos. Su obra poética no fue publicada hasta mucho después de su repentina muerte en Nápoles, cuando su hijo decidió editarlas junto con las de su hermano Bartolomé en 1634. Su clasicismo es tan patente como el de Garcilaso ya que era un erudito que bebía profundamente de los textos de la antigüedad, aunque, al contrario de Garcilaso, expresa su despego de las costumbres paganas. Mientras que Garcilaso nos presenta un poema donde el dolor y la muerte se metamorfosean en brillantes tapices; y mientras Lope de Vega trata del triunfo humilde y épico del amor cristiano; Argensola en su poema «A Flora» prefiere una aguda pluma para elaborar una sátira contra una cortesana. Las mañas de esta dama no llegan a cautivarlo (me refiero a la voz poética) ya que es un nuevo Hipólito ante una Fedra napolitana (Argensola 1972).³³

Una vez pintada la cortesana («con esto le doy fin a tu retrato», v. 478), explica que a pesar de ser pintura satírica, el poema resulta en el crecimiento de la fama de ambos artista y sujeto.³⁴ Es cierto que pinturas de Flora, diosa de las flores y ramera, acrecentaron la gloria de un buen número de pintores del Renacimiento tales como Arcimboldo, Botticelli y Rembrandt (donde la diosa no siempre tiene atributos de cortesana). En

32 Covarrubias explica: «El que lleva la novia quando se casa, de donde se llamó aquel acto velambres y ella y él velado y velada» ([1611] 1987, p. 996, s.v. «velo»).

33 En su artículo sobre la mitología en Argensola, Nereida Muñoz Torrijos, cuando trata de estos versos, describe el mito de Hipólito y Fedra pero y concluye que «él, igual que Hipólito, rechazó contundentemente los favores de la cortesana» (2002, p. 330).

34 Así creció de Apeles y Lisipola fama, solos ellos retratando al hijo del venturoso Filipo (vv. 484-486).

España, las pocas pinturas de Flora, como las de Juan van der Hamen y de Claudio Coello son posteriores a la obra de Argensola (cfr. Rosa López Torrijos 1985, p. 432).

Parece que el poeta está determinado a no acrecentar la notoriedad de la ramera y así decide concluir el poema con un retrato de sí mismo. Esto a pesar de que ya al principio había mantenido que el propósito del poema era «un natural retrato | de nuestras diferentes condiciones» (vv. 19-20), algo que formula a través de sus tercetos. El afán pictórico se desborda mientras nuestro satírico pintor duda de sí mismo: «Alguno con razón me culparía | si me pintase mal» (vv. 508-509), en cuyo caso de dudaría también de la manera en que ha pintado a Flora. Se desvía, entonces, y termina con una pintura inesperada que a su vez refleja el arte de la antigüedad clásica. Se trata del *Juicio de Paris*, cuando éste debe de darle la manzana a la más hermosa:

ni sé bien si fue Zeusis o Timantes,
 (yo me fatigo poco destas cosas,
 por ser disputas de pedantes),
 este pintor, pintando las tres diosas
 delante del pastor troyano puestas,
 desnudas, y del oro codiciosas. (vv. 520-525)

Argensola sabría muy bien que en este caso no se trataba ni de Zeuxis ni de Timantes, pues ni Plinio ni los retóricos mencionan pintura con este tema.³⁵ Al mismo tiempo imita el juego ingenioso de Timantes, pues explica cómo el pintor había pintado tan perfectamente a Juno y Minerva «que no podía | para pintar a Venus mejorarse» (vv. 530-531). Es así que la pinta de espaldas. Mientras que Timantes le dibuja un velo a Agamenón, este nuevo poeta/artista pinta a Venus de espaldas. Esta nueva écfrasis dibuja un fallo ingenioso como lo calificaba Plinio.³⁶ Al estar de espaldas, el pintor no tiene que mostrar ni la inimitable belleza de Venus ni sus lascivas mañas. De las tres diosas, es Venus la que se acerca más a la cortesana y también por ello la incluye de espaldas. Argensola pudo tener como modelo un grabado de Marcantonio Raimondi sobre el tema (1510-1511) «hecho de acuerdo con un cuadro desaparecido de Rafael sobre el mismo tema» (Vosters 1990, p. 74). Como más adelante la pintará Rubens, Minerva aparece de

35 «Pliny in his account of Greek paintings in the thirty-fifth book of his Natural History does not happen to mention a representation of the Judgment of Paris, but, considering the popularity of the theme and the variety of representations in Roman times, there must have been several famous Greek compositions then extant» (Richter, Smith 1953, p. 184).

36 Argensola conocería bien lo dicho por Herrera en sus anotaciones: «Plinio en el lib. 35, cap. 10, que dice de él que en todas sus obras se entiende más que lo que se pinta; y siendo suma la arte se le aventaja el ingenio» (Pepe, Reyes 2001, p. 953).

espaldas, habiéndose desnudado para el juicio, y observa los cielos donde se hallan Apolo y Júpiter en sus sendos carros.

Raimondi y Rafael habían pintado el disgusto de Minerva, diosa de la sabiduría, al tener que desnudarse para el juicio. Argensola no sólo troca a Minerva por Venus, sino que la obra de Raimondi le permite al poeta crear otro retrato ingenioso.³⁷ Dándole las espaldas a Flora, hace un gesto de rechazo, y así se dibuja a sí mismo: «verás por las espaldas mi retrato» (v. 542). Así se dibuja Argensola como figura de sabiduría que puede resistir la belleza y las mañas de una cortesana. El velo de Timantes se transforma en sátira juguetona, muy lejos del dolor opaco de Timantes, del la brillante tristeza de Garcilaso y de la alegría humilde de Lope de Vega.

En conclusión, el velo de Timantes, alabado por ingenioso y criticado como fallo artístico revela el clasicismo de toda una serie de poetas del dieciséis y principios del diecisiete quienes utilizan este recurso para competir con una pintura inexistente, cuyo vacío refleja el vacío del velo. Los doloridos de Timantes apuntan al deseo dolorido de recobrar un pasado perdido. Juan Boscán es el que más de cerca imita a Timantes, transformando el velo en silencio e imposibilidad de expresar su dolor y sus celos. En Garcilaso los cuatro varones clásicos se metamorfosean en cuatro ninfas que doran la tristeza con mitos y figuras de gran belleza, rescatando un pasado cuya lejanía hace de esta necromancia un nuevo cuerpo que encarna las melancólicas maravillas de un pasado dorado. Es este nuevo arte que va a retar a los poetas de la época. Herrera, en sus *Anotaciones*, casi compite con ambos Garcilaso y Timantes ya que crea su propia écfrasis de la pintura clásica, y emite su juicio: se trata de un fallo por parte del pintor, aunque es fallo que impele la imaginación del espectador. Lope, en una revisión radical de la obra, incluye el velo en un poema épico-hagiográfico donde el velo esconde a una labradora santa, cuya verdadera belleza es la castidad. Y es ese mismo velo el que recuerda a la mujer debe velarse al entrar en el templo. Del campo y del templo, pasamos a Nápoles donde Lupercio Leonardo de Argensola alude al velo en la pintura de una cortesana. Compitiendo con Garcilaso, ensaya una visión de la antigüedad pero de manera moralizante. Aquí el velo se convierte en la representación de Venus de espaldas. No esconde la tristeza sino su seductora belleza, y los procedimientos de una cortesana. Y para mostrar el total rechazo de la cortesana en esta sátira, el yo del poema se pinta a sí mismo de espaldas. El brillo de la antigüedad se preserva, pero incita a la crítica y la sátira. Es así que el ingenioso velo concebido por Timantes desata toda una serie de competencias que intentan cubrir el vacío de la pintura perdida con nuevas palabras y conceptos. Aunque al borde del olvido, un objeto de la

37 La Venus de espalda también puede recordar, *Venus y Adonis*, pintura de Tiziano que se hallaba en los palacios españoles de la época y donde Venus se mostraba de espaldas.

antigüedad clásica surge de la nada, de palabras fugaces que regresan al mundo como si fuesen conjuros olvidados. El misterioso objeto, como si fuera cuerpo recuperable, se muestra a su público para encarnar celos y sátira, brillo y tristeza, vacío y belleza, conceptos e imágenes que brotan de un encuentro imposible entre tiempos y civilizaciones.

Bibliografía

- Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.) (1983). *Giovanni Boccaccio: Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional.
- Barkan, Leonard (1999). *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Barnard, Mary E. (2013). «Gifts for the Vicereine of Naples: the Weavings of Garcilaso's Third Eclogue». In: Barnard, Mary E.; De Armas, Frederick A. (eds.), *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-30.
- Beardsley, Theodore S. (1970). *Hispano-classical Translations Printed Between 1482 and 1699*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Bloom, Harold (1980). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Boscán, Juan [1543] (1999). *Obra completa*. Edición de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Clavería, Carlos (1999). «Introducción». En: Clavería, Carlos (ed.), *Boscán, Juan: Obra completa*. Madrid: Cátedra, pp. 7-35.
- Covarrubias, Sebastián de [1611] (1987). *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- Cruz, Anne J. (1988). *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins; Purdue University. Monographs in Romance Languages.
- De Armas, Frederick A. (2002). «Cervantes and the Virgilian Wheel: the Portrayal of a Literary Career». In: Cheney, Patrick; De Armas, Frederick A. (eds.), *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 268-285.
- García Galiano, Ángel (2010). «Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo». *Escritura e imagen*, 6, pp. 241-266.
- Girolami Cheney, Liana de (2006). *The Homes of Giorgio Vasari*. New York: Peter Lang.
- Goldhill, Simon (2009). «Review of Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*» [online]. *Bryn Mawr Classical Review*. URL <http://bmc.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html> (2017-06-12).

- Göttler, Christine (2013). «The Temptation of the Senses at the Sacro Monte Di Varallo». In: Boer, Wietse de; Göttler, Christine (eds.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, pp. 393-452.
- Greenblatt, Stephen (2011). *The Swerve: How the World Became Modern*. New York: Norton & Company.
- Greene, Thomas M. (1982). *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Herrera, Arnulfo (1996). *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Zandoval Zapata*. México: UNAM.
- Lapesa, Rafael (1986). *La trayectoria poética de Garcilaso*. 2a ed. Madrid: Revista de Occidente.
- Leonardo de Argensola, Lupericio (1972). *Rimas*. Edición de José Manuel Bleca. Madrid: Espasa-Calpe.
- López Bueno, Begoña (1997). «Introducción». En: López Bueno, Begoña (ed.), *Las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera: Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Torrijos, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Lorenzo, Javier (2007). *Nuevos casos, nuevas artes: Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*. New York: Peter Lang. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures 158.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1919). *Juan Boscán*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Moffitt, John F. (2005). «Sluter's Pleurants and Timanthes' Tristitia Velata: Evolution Of, and Sources for a Humanist Topos on Mourning». *Artibus et Historiae*, 51, pp. 73-84.
- Montagu, Jennifer (1994). «Interpretations of Timanthes' Sacrifice of Iphigenia». In: Onians, John (ed.), *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. Oxford: Phaidon, pp. 305-325.
- Muñoz Torrijos, Nereida (2002). «La presencia de la mitología clásica en las Rimas de Lupericio Leonardo de Argensola». *Alazet: Revista de Filología*, 14, pp. 323-331.
- Navarrete, Ignacio (1994). *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press.
- Pepe, Inoria; Reyes, José María (eds.) (2001). *Herrera, Fernando de: Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra.
- Porqueras-Mayo, Alberto (1970). «La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232)». En: Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (Mexico D.F., 26-21 de agosto de 1968). Mexico: El Colegio de Mexico, pp. 73-92.
- Portús, Javier (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte*, núm. esp., pp. 135-149.

- Rackham, Harris (transl.) (1952). *Pliny: Natural History*, vol. 9, Books 33-35. Cambridge: Harvard University Press.
- Reichenberger, Arnold G. (1951). «Boscán and the Classics». *Comparative Literature*, 3, pp. 97-118.
- Richter, Gisela M. A.; Smith, Ray Windfield (1953). «A Glass Bowl with the Judgment of Paris». *The Burlington Magazine*, 95, pp. 184.
- Rubin, Patricia Lee (1995). *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven: Yale University Press.
- Sánchez-Jiménez, Antonio (2010). «La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: A propósito de la *rota Vergilii*». *Anuario Lope de Vega*, 16, pp. 143-153.
- Shoemaker, William H. (1972). *Los artículos de Galdós en 'La Nación' 1865-66, 1868*. Madrid: Ínsula.
- Spencer, John R. (transl.) (1970). *Alberti, Leon Battista: On Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Spitzer, Leo (1952). «Garcilaso, Third Eclogue Lines 265-271». *Hispanic Review*, 20 (3), pp. 243-248.
- Torrego, Esperanza (trad.) (1987). *Plinio: Historia natural*. Madrid: Visor.
- Vega, Garcilaso de la (1981). *Obras completas*. Edición de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de [1599] (2010). *El Isidro*. Edición de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- Vega, Garcilaso de la (2011). *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra.
- Vosters, Simon A. (1990). *Rubens y España: Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Webb, Rutth (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England; Burlington VT: Ashgate.

