

LA PINTURA DE TIMANTES EN EL CÍRCULO
CERVANTINO:
PEDRO DE PADILLA, LOBO LASSO DE LA
VEGA Y EL QUIJOTE

FREDERICK A. DE ARMAS
UNIVERSITY OF CHICAGO (EE.UU.)
fdearmas@uchicago.edu

Enviado: 20/8/2015
Aceptado: 24/11/2015
<https://doi.org/10.14603/3D2016>



RESUMEN: La mayoría de las pinturas de la antigüedad clásica, sobre todo las de Grecia, ya no existen. Lo que tenemos, en vez, son descripciones de muchas de ellas, sobre todo en el libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Este ensayo estudia cómo dos de las pinturas de Timantes descritas por Plinio aparecieron en forma de écfrasis en la poesía del Siglo de Oro. Aunque ya encontramos écfrasis de Timantes en Garcilaso y en Boscán, este ensayo le dedica más atención a dos poetas del círculo cervantino: Pedro de Padilla y Lobo Lasso de la Vega. Mientras que Pedro de Padilla incluye una écfrasis de *El sacrificio de Ifigenia* de Timantes en sus églogas, Lobo Lasso de la Vega es el autor de tres poemas que tratan de la pintura griega, incluyendo a Apeles, Parrasio y Timantes. Al tratar de este último, en vez de utilizar el famoso *Sacrificio de Ifigenia*, describe una de sus pinturas menos conocidas, el *Cíclope durmiendo*. Tras una discusión de estos dos poetas, el estudio termina con un análisis de la presencia de Timantes en el *Quijote* de Cervantes. Todos estos textos nos ayudan a vislumbrar la importancia de Timantes y los

vínculos literarios creados por su pintura en la literatura auri-secular.

PALABRAS CLAVE: Timantes, Plinio, Lobo Lasso de la Vega, Francisco de Padilla, Miguel de Cervantes, écfrasis, Ifigenia, cíclope.

ABSTRACT: Most paintings from Antiquity, especially Greek ones, have disappeared. Nevertheless, we have descriptions of many of them, mostly in book 35 of Pliny the Elder's *Natural History*. This article studies how two paintings by Timanthes described by Pliny appeared as *ekphrases* in Golden Age poetry. Although there are *ekphrases* of Timanthes in Garcilaso and Boscán, this article focuses on two poets of the circle of Cervantes: Pedro de Padilla and Lobo Lasso de la Vega. While Padilla includes an *ekphrasis* of Timanthes' *The Sacrifice of Iphigenia* in his eclogues, Lobo Lasso de la Vega penned three poems on Greek painting, including works by Apelles, Parrhasius and Timanthes. Of the latter, he focuses on a lesser-known painting, instead of on *The Sacrifice of Iphigenia: The Sleeping Cyclops*. After examining these two poets, our article analyses the presence of Timanthes in Cervantes' *Don Quixote*. All these texts help us gather the importance of Timanthes and the literary connections his painting created in Golden Age literature.

KEYWORDS: Timanthes, Pliny, Lobo Lasso de la Vega, Francisco de Padilla, Miguel de Cervantes, ekphrasis, Iphigenia, Cyclops.

Durante su visita a Italia Cervantes se asombraría ante el brillo y esplendor de la pintura renacentista, visitando las *stanze* de Rafael en el Vaticano y la Capilla Sixtina decorada por Miguel Ángel. Todo esto existía junto con las ruinas

de la arquitectura de la Roma clásica, con sus templos y esculturas que se recobraban poco a poco durante el Renacimiento. Intentado recordar al lector las maravillas de Roma, que entrelazaba lo clásico con lo renacentista, Cervantes escribe en el último libro de *Persiles y Sigismunda*: «Parrasio, Polignoto, Apeles Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles... acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Ángel» (IV, 14, pág. 445). Pero Cervantes, al intentar unir dos mundos, desvía al lector de la realidad de ese momento. Aunque cada día en Roma y otras ciudades de Italia se descubrían nuevos monumentos y esculturas, casi nunca aparecía la pintura clásica. Lo que tenemos en vez es una necromancia fallida, ya que casi no existían restos físicos de este *corpus* artístico¹. La pintura, de calidad tan frágil, sucumbió totalmente, a no ser que se tenga en cuenta algunos de los decorados grotescos en palacios enterrados². Lo que se preservaba de la pintura clásica no era su cuerpo, el cuadro en sí, sino algunas descripciones en

¹ Thomas M. Greene relaciona la necromancia 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 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: 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: 123).

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 (23-79AD) para encontrar vestigios verbales del arte antiguo³. La obra de Plinio, como afirma Leonard Barkan, puede considerarse «the central grounding text of the rediscovery of ancient art» (1999: 66). Y muy recientemente Sarah Blake McHam ha publicado un importante libro en el que explica cómo los artistas y tratadistas del Renacimiento italiano utilizaron este libro de Plinio para crear nuevas teorías de arte y hasta intentar la recreación de algunas pinturas descritas por Plinio.

Ya que se trata de una historia natural, Plinio busca una manera de enlazarla con el arte en los libros 34 al 36 de su obra. En el 34, al discurrir sobre el bronce y el cobre, Plinio estudia la estatuaria producida con estos metales, incluyendo el Coloso de Rodas (*Historia Natural*, libro 34, secs. 40-41); en el 35, da una historia de la pintura en la que describe los minerales necesarios en la creación de diferentes colores⁴;

³ Jerónimo Gómez de Huerta la tradujo al español, comenzando en 1599 y terminando en 1629. Como explica Beardsley, los dos primeros tomos están dedicados a Felipe III quien 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 (1970: 81). Mucho antes, Juan de Jarava había publicado selecciones de la obra de Plinio en 1546 (1970: 37-38).

⁴ Toda cita de los libros 34-36 de Plinio provienen de la traducción de Esperanza Torrego. También he consultado la edición y traducción al inglés

mientras que en el 36, tratando del mármol y otras piedras provee una historia de la escultura, incluyendo las obras de Fidias y Prexísteles. En el libro 35 Plinio incluye descripciones o écfrasis de las pinturas grecorromanas que él considera las más importantes. De allí que no sólo artistas y tratadistas sino poetas a través de Europa, utilizarán su obra. De esa inmensa colección de pinturas descritas por Plinio, una de ellas es verdaderamente única, debido a su misterioso artificio y su extraña y compleja difusión en la España del Siglo de Oro: el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes, pintor del siglo cuarto A.C. En este ensayo, entonces, analizaremos la curiosa presencia de esta pintura clásica en un momento específico durante el Siglo de Oro. En otros estudios he analizado la presencia de Timantes en los más prominentes poetas del siglo XVI y hasta en Lope de Vega y en el teatro de Calderón de la Barca (De Armas, 2013; 2014). Aquí propongo investigar la obra de dos poetas casi desconocidos del círculo de Cervantes. Incluiré también la presencia de Timantes en el *Quijote*. ¿Conversarían Cervantes, Pedro de Padilla y Gabriel Lobo Lasso de la Vega sobre la extraña pintura de Timantes?

de Rachkam. Sobre los colores, por ejemplo, *Sinopsis* 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. (*Historia Natural*, libro 35, secs. 13-31). Plinio también enumera los cuatro colores utilizados por Apeles: blanco, amarillo, rojizo y negro. Contrasta esto con el excesivo uso de la púrpura en su tiempo (*Historia Natural*, libro 35, sec. 32).

¿Derivan sus alusiones en Plinio y otros escritores clásicos tales como Cicerón y Quintiliano? O, ¿utilizan como base la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega? Comenzaremos pues con la descripción de una pintura de Timantes en Plinio y de allí pasaremos muy brevemente a la poesía de Boscán y Garcilaso para así poder comprender más claramente la utilización de Timantes por Cervantes y sus dos amigos.

I. DE PLINIO A BOSCÁN Y GARCILASO

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 Timantes⁵. Pompeya irónicamente fue el sitio de la muerte de Plinio. Falleció tratando de rescatar a algunos de sus amigos que huían de la erupción del volcán Vesubio. La imagen se encontró en la llamada «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, se

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» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 73).

⁶ Esta casa se llama así porque 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.

requiere un sacrificio humano (Boccaccio, 1983: 691). Es Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra la escogida. 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; 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 o manto. 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. En 1543 aparece en España el volumen más destacado de la poesía de este siglo: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*. Los dos poetas aluden a Timantes en este volumen. Mientras que Boscán imita muy de cerca a Plinio y los retóricos (Cicerón y Quintiliano) para dar nueva vida a un poema amoroso y cancioneril, Garcilaso se vale de una desviación o *clinamen* para, paradójicamente, acercarse aún más a la an-

tigüedad clásica⁷. En el libro tercero, Boscán incluye un poema titulado «Capítulo» donde hallamos la historia clásica y referencias a la pintura de Timantes. Amar, servir, obedecer, doler, el petrarquista fuego y hielo, todo parece algo convencional en este «Capítulo» hasta que, hacia el final del poema, el amante, sintiendo celos, explica que tal sentimiento le recuerda el sacrificio de Ifigenia. 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: 311). En medio de su narración de los eventos que ocasionaron el sacrificio, Boscán inserta una écfrasis -- una descripción de la pintura de Timantes: «Entre otras, hubo desto una pintura» (*Las obras de Boscán*, pág. 338, v. 340). En realidad, se trata de una écfrasis transformativa o metamórfica utilizada en la búsqueda de una mejor manera de representar la escena. Mientras los clásicos se centraban en el dolor y tristeza de los cuatro hombres que presenciaban el sacrificio, Boscán comienza con lo que debería de ser el centro de la obra, la jo-

⁷ 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) (1980: 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 (2011: 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 traveling» (2011: 14).

ven que va a ser sacrificada, y utiliza su dolor para comentar sobre el mismo acto: «la fealdad del maleficio» (*Las obras de Boscán*, pág. 338, v. 346). O sea, se distancia de un acto pagano.

Boscán también transforma el mito y la pintura de Timantes, al utilizarlas para personificar 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. (*Las obras de Boscán*, págs. 338-339, 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» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, v. 383)⁸. De todas las tristes emociones, son los celos los que más le afligen y así se convierten en «rey de desconsuelos» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, v. 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

⁸ 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» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, vv. 370, 373-374, 376).

Áulide, ahora revestido con el manto de los celos, rey de las peores tristezas.

Mientras que Boscán se aparta de la antigüedad en la crítica de sus maleficios y en su personificación de las pasiones, Garcilaso intenta acercarse con el desvío. Se trata de un *clinamen* que lo aparta de una visión casi alegorizante de Boscán; y un segundo viraje que lo lleva a apartarse de Timantes. En la tercera égloga, al salir las ninfas al prado ameno para solazarse se dedica cada una a tejer un brillante tapiz⁹:

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. (*Égloga tercera*, vv.
117-120)¹⁰

Apeles es el *locus classicus* del pintor de la antigüedad y nos alerta a la importancia de la pintura en el poema¹¹. 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» (*Égloga tercera*, v. 98). Este es justamente el gesto

⁹ Filódoce teje el mito de Eurídice; Dinámene el de Apolo y Daphne; Clime-ne, el de Adonis y Venus; y Nise prefiere regresar al presente, labrando a Elisa, ninfa muerta.

¹⁰ Las citas de Garcilaso provienen de la edición de Consuelo Burell, pero también consulto la de Elías Rivers.

¹¹ Sobre Apeles como *locus classicus* ver Sánchez Jiménez (2011: 175-274).

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. Herrera, en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso parece comprenderla. Incluye 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 agudo¹². Si aceptamos esta interpretación, deberíamos entonces dar un paso más. Los cuatro tristes de Timantes pueden muy bien servir de punto de partida para comprender la tristeza en la égloga de Garcilaso: cada una de estas ninfas teje un momento doloroso o trágico, tres de ellos tomados de la mitología clásica. Garcilaso compite con Apeles inundando su poema con la belleza y el amor de Venus y concluyendo el poema con la «blanca espuma» (*Égloga tercera*, v. 375), signo del nacimiento de Venus. También compite con Timantes transformando el velo de dolor en un eco del dolorido sacrificio, pero también en brillantes y finas telas de lamentables eventos.

¹² «Porque como pintase en el sacrificio de Ifigenia a Calcas triste, más triste a Ulises, y pusiese en Menelao toda la mayor tristeza que pudo alcanzar la fuerza de la arte, no hallando de qué modo debiese representar dignamente el vulto de su padre Agamenón, por haber ya gastado y consumido los afectos, le cubrió la cabeza con un velo, dejando en el ánimo de cada uno la consideración de aquella tristeza» (Gallego Morell, 1972: 572; Herrera, 2001: 952-953).

II. PEDRO DE PADILLA Y GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA

Dos poetas poco conocidos hoy día, casi de la misma edad, amigos de Cervantes y miembros de la misma academia literaria, se ocuparon de la pintura de Timantes: Pedro de Padilla y Gabriel Lobo Laso de la Vega. Lo curioso de estos dos poetas es que son al mismo tiempo italianistas y castellanistas, rompiendo así esta oposición tan clave a la poesía de esta época según Ignacio Navarrete (Fucilla, 1960: 11-26; Navarrete, 1994: 68; Weiner, 2005: 75). Se les considera parte de la tercera generación del petrarquismo español. Es muy posible que su interés por Timantes provenga de la primera generación liderada por Boscán y Garcilaso¹³.

Pedro de Padilla (1549/1555-1600) fue poeta verdaderamente privilegiado en su época, como muestra Aurelio Valladares Reguero: «Pedro de Padilla fue uno de los pocos poetas de su tiempo que logró ver editada la mayor parte de su obra... Y, aparte de esto, nos encontramos con el hecho de la presencia de composiciones de Padilla, tanto impresas como inéditas, en numerosísimos cancioneros manuscritos de la época, lo que pone de manifiesto que era uno de los poetas más conocidos y celebrados del momento» (2011: 69). Conoció a varios de los insignes poetas de su tiempo en sus años de estudiante en Granada; y se ha afirmado que ya

¹³ La segunda generación incluye a Cetina y Acuña.

conocía a Cervantes en su juventud, tratándose en Mesina, camino a la batalla de Lepanto (Weiner, 2005: 81).¹⁴ La amistad entre ambos duró hasta el fallecimiento de Padilla, contando con una serie de intercambios literarios: «En el *Jardín espiritual* (1585) figuran tres poemas cervantinos: dos composiciones laudatorias en los preliminares y un soneto a San Francisco en el interior. Y otro soneto laudatorio aparece en las *Grandezas y excelencias de la Virgen* (1587). Además, contamos con sendas referencias del célebre novelista a su buen amigo en *La Galatea* y el *Quijote*» (Valladares Reguero, 2011, pág. 70). Cabe recordar el extenso escrutinio crítico de Padilla por parte del cura en el *Quijote*¹⁵.

No sabríamos quién escribió primero de la pintura de Timantes, si Lobo Laso o Padilla. Pedro Padilla publica las *Églogas Pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, en 1582 en la misma imprenta que las *Anotaciones* a Garcilaso de Fernando de Herrera, llamándola «segunda parte» aunque tiene poco que ver con su *Thesoro* de 1580. Antonio Rey Hazas afirma que el grupo de trece

¹⁴ Valladares Reguero considera que se conocieron mucho después, posiblemente en 1582 o principios de 1583, y contamos con un soneto laudatorio a en los preliminares del *Romancero* (1583) de Padilla (2011: 71).

¹⁵ El barbero encuentra entre los libros del caballero el *Tesoro de varias poesías*, obra publicada por Padilla en 1580 y reeditada en 1587. El cura replica: «Como ellas no fueran tantas... fueran más estimadas: menester es que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene; guárdese, porque su autor es amigo mío, y por respeto de otras más heroicas y levantadas obras que ha escrito» (*Don Quijote*, primera parte, cap. VI, pág. 68).

églogas «constituye una suerte de novela pastoril en verso, dado que *La Diana* de Montemayor era ya desde antes una de las obras más imitadas por Padilla» (2010: 49). Recalca también que Padilla menciona que utiliza los endecasílabos sueltos en lugar de la prosa, así recordando a Montemayor, pero con nueva fórmula (2010: 52-53). Aun así, solo la historia de Gila y Montano tiene conclusión (en la tercera égloga), lo que recuerda a Montemayor y a Cervantes, quienes tampoco concluyen la historia principal en sus pastoriles. Paloma Fanconi explica que las dos primeras églogas son como una introducción y que poco a poco adquieren una forma narrativa, comenzando con la IV y concluyendo con la XI, donde se narran los amores entre Silvano (nombre poético de Padilla) y Silvia, mientras que la número XII es un «epílogo a la historia de Silvano» (Fanconi, 1995: 140).

La égloga undécima, comienza como muchas otras con el momento del día descrito en términos mitológicos. Aquí se trata del arquero que dio muerte a la serpiente Pitón (*Églogas pastoriles*, pág. 288, vv. 1-3), quien llega «a punto de a media sphaera» (*Églogas pastoriles*, pág. 288, v. 4). O sea, Apolo/Sol llega a lo alto del cielo apuntando al mediodía. Con esto vuelven Silvano y Vandolino con sus manadas a descansar en la sombra, y aquel comienza a quejarse de nuevo de Silvia. Silvano rememora cómo una tarde junto al río Libia había escuchado sus lamentos, y le había pedido que

no se desesperara. Hay aquí un interesante uso de la espada de Damocles para mostrar cómo el amante siempre teme:

Siempre goza con miedo los fauores,
 como aquel combidado del tirano
 que vía contino sobre sí pendiente
 de un frágil hilo la tajante espada. (*Églogas pastoriles*,
 pág. 291, vv. 131-134)

Después de muchos vaivenes y lamentos sobre el amor, aparece Poncenio, un zagal de las orillas del Betis que había venido a la región del Tajo. Poncenio encuentra a Silvano «flaco y amarillo» (*Églogas pastoriles*, pág. 2010: 303, v. 581), o sea, enfermo de amor, ya que el amarillo muchas veces connota un exceso de melancolía en la literatura del Siglo de Oro (Soufas, 1990: 23; De Armas, 2006: 132). De nuevo Silvano recuenta sus amores y como pasó de la ventura y la bonanza al sufrimiento. Otra acertada alusión mitológica explica el conflicto interior de Silvano: «El hilo de Ariadna se me niega / para salir de aqueste labirintho» (*Églogas pastoriles*, pág. 306, vv. 696-697).¹⁶ Y como para terminar de manera artificiosa esta queja, Silvano compara su dolor con el que dibuja el «pintor griego» en el sacrificio de Ifigenia:

Porque hermanos y madre avía pintado
 con tanto extremo alcanza la tristura,
 y así pintar el padre fue escusado

¹⁶ La alusión mitológica es muy común en la poesía de Padilla, al igual que en la mayoría de los poetas de la época. Por ejemplo, Fanconi ha analizado su utilización del mito de Narciso en la égloga X (2002: 33-40).

pero suplió esta falta su cordura
y, cubriéndole el rostro con un manto.
dio vida y perfección a la pintura. (*Églogas pastoriles*,
pág. 308, vv. 753-758)

Se ha pensado que la cita se deriva principalmente de la égloga tercera de Garcilaso (Fanconi, 1995: 140), pero una relectura de Boscán nos muestra que parece seguir su manera y no la de Garcilaso. Al igual que Boscán, Padilla no menciona el nombre del pintor griego; al igual que Boscán, usa la palabra «manto» en vez de velo; y lo utiliza como el último elemento clásico de su poema. También como Boscán, se desvía de lo dicho por Plinio e incluye entre los doloridos a la madre y los hermanos. Aun así, faltan aquí las complejas interacciones que hayamos en el poeta de Barcelona. Padilla utiliza la pintura como un nuevo adorno clásico a su obra, esta vez utilizando una écfrasis. Así como Timantes pinta a Agamenón con un manto, Silvano recurre al silencio. Aunque ha «mostrado al vivo» (*Églogas pastoriles*, pág. 308, v. 762) mucho de su tormento, no puede descubrir en su totalidad un sentimiento tan intenso. Le dice a Poncenio que guarde consigo, que ampare esta nueva pintura «defectuosa» (*Églogas pastoriles*, pág. 308, v. 771). La égloga termina con el retorno a la conversación con Valdovino y describe cómo sacan de nuevo sus manadas al campo después de la siesta¹⁷. Padilla

¹⁷ La écfrasis como parte de la interrupción y digresión tiene aquí el efecto opuesto que en las novelas de Lope, donde según Sánchez Jiménez sirve «para paliar los efectos emocionales de la narración» (2013: 105). Por otra

entonces utiliza el velo o manto como uno de muchos recursos. Aunque se basa en Boscán, parece conocer bien las descripciones de esta pintura en la literatura clásica ya que recalca la noción que es imposible mostrar (en este caso expresar) un tormento o dolor tan profundo (Plinio). Al mismo tiempo juega con el concepto del fallo artístico ya que describe su pintura verbal como algo defectuoso (Valerio Máximo)¹⁸.

Mientras que los versos de Padilla no aportan mucho a la historia de este curioso velo masculino en el Siglo de Oro, la obra de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615) va a establecer un asombroso *clinamen*, al desviarse totalmente de los otros poetas, aun de los más originales. Lobo Laso fue autor muy cercano a la corte y parte de la guardia palatina de Felipe II y de Felipe III (Franco Carcedo, 1994: 89). Su obra dramática ya se desvía de las tragedias antiguas y se acerca al teatro cervantino, si no al de Lope. Fue poeta muy conocido en su época pero que hoy día se estudia poco, aunque

parte, al igual que en Lope, Padilla utiliza esta digresión efrástica «para ahorrarse el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad» (2013: 105). Así se desvía y describe la pintura de Timantes.

¹⁸ Una revisión de los tratados clásicos muestra siete maneras muy diferentes de interpretar el velo de Timantes: para Cicerón implica un cambio de estilo, o un estilo apropiado en un momento específico, así encarnando el decoro; para Quintiliano indica el *dissimulatio* o el silencio; para Valerio Máximo representa un intento fallido, pero al mismo tiempo puede ser un momento que aviva la imaginación del espectador. Por último, para Plinio se trata de cómo 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

puede haber sido el «poeta entreverado» de los versos preliminares de la primera parte del *Quijote*, y se ha supuesto que colaboró en escribir dichos poemas (Márquez Villanueva, 1987: 10-43; Cervantes, 2007: 21). Cervantes lo alaba en su *Viaje al Parnaso* (Franco Carcedo, 1994: 95)¹⁹. Autor de un poema épico *Cortés valeroso* (1588, revisado en 1594)²⁰, nos interesa más por unas estancias en su colección *Primera parte del Romancero y Tragedias*, obra publicada en 1597. Como bien explica Jack Weiner, fue gran conocedor del mundo clásico grecorromano e incluye en su *Romancero* «un considerable número de alusiones y referencias a múltiples aspectos de estas dos culturas clásicas. Tales conocimientos formarán la piedra angular y punto de partida de muchas obras suyas [...]» (2006: 15). Entre los sujetos clásicos que más utiliza se hallan: Polifemo y Galatea, el conflicto entre Julio César y Pompeyo, la guerra de Troya y la de Cartago (Lobo, *Romancero y Tragedias*, fol. 13v-15v; Weiner, 2005: 27)²¹. Y son tres sus poemas que tratan de la pintura griega,

de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente» (*Historia natural*, libro 35, sec. 73).

¹⁹ Parece que era enemigo de Lope de Vega (Franco Carcedo, 1994: 96).

²⁰ El poema revisado en 1594 tiene nuevo título, la *Mexicana* y consta ahora de 13 cantos más, para un total de 1682 octavas. Según José Amor y Vázquez es un poema que busca un nuevo tópico para la épica: «Tratando de nivelarla con Lepanto, eleva la empresa americana a cruzada» (1967: 184). Para Mary Gaylord se trata de un poema derivado de la *Historia general de las Indias y conquista de México* de Francisco López de Gómara (2007: 84).

²¹ Junto a Cartago, tiene un romance sobre Numancia destacando las ruinas causadas por un imperio.

incluyendo a Apeles, Parrasio y Timantes (*Romancero y Tragedias*, fol. 32v-34r, 136r-136v, 139v; Weiner, 2005: 16)²². Lo curioso es que su poema sobre Timantes no utiliza la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*. Es bien sabido que para el Siglo de Oro la palabra Timantes se asocia principalmente con la técnica del velo que usa para ocultar el dolor de Agamenón. En vez de esto, sin embargo, recurre a Plinio, quien incluye «otros ejemplos más de su ingenio» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 74), en particular una pequeña pintura donde Timantes pinta «a un Cíclope durmiendo» y para mostrar su gran tamaño, a «unos sátiros que le medían el pulgar con un tirso» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 74). Es difícil imaginar tal pintura, pero Lobo incluye una detallada écfrasis en su poema, intentando competir con el inexistente lienzo: «Así que sólo el dedo la arrogancia / del cuerpo ausente está manifestando» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v)²³. Para Lobo, no hay que representar todo el cuerpo del Cíclope, sólo su ausencia. Al igual que en la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*, parece que hay un velo o una ausencia; en vez de una faz, se trata de la mayor parte del cuerpo del cíclope. Tenemos aquí una figura retórica en la que la parte (el dedo) puede representar el todo. Como se explica en el poema: «Quiso pintar Timantes la

²² Hasta en un soneto explica que «Zeusis, Parrasio, Nichómaco y Aristides lograron semejante realismo al que llegó el licenciado Castro» (Weiner, 2005: 86).

²³ Le agradezco a Jack Weiner la copia de esta obra de Lobo Laso de la Vega.

grandeza / en chico espacio por loable cosa» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v). Lo velado o escondido es el cuerpo gigante, que se intuye en un chico espacio de la pintura. Dedicados estos versos «a un estudiante amigo del autor que quería dejar los estudios» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v), concluye que la naturaleza ayuda al que estudia el arte y así puede hallar soluciones ingeniosas a problemas difíciles. El poema intenta visualizar la pintura con palabras y darle un nuevo giro ingenioso al cuadro afirmando que hay un «cuerpo ausente». Puede que la écfrasis de Lobo Laso sea más visual que la de Plinio, pero en ninguna de las dos las palabras llegan a ser una descripción en la que se pueda visualizar el lienzo claramente. Las palabras nos dejan con una imagen velada, y llevan al lector a intentar ver lo escondido, de la misma manera que se querría ver lo que está tras el velo de Agamenón.

III. EL VELO DE DULCINEA

Ya que dos amigos de Cervantes aluden a Timantes, cada uno de forma muy diferente, y ya que Cervantes menciona de forma fugaz a Timantes en el *Quijote*, sería de interés averiguar si Cervantes incorpora la obra de sus amigos poetas o si prefiere regresar a la obra de Boscán y Garcilaso. Aunque pintores y escultores de la antigüedad clásica tales como Apeles y Zeuxis, aparecen o muestran sus dibujos en

varios momentos de la obra, sólo en una instancia se menciona a Timantes y tiene que ver con el retrato de Dulcinea en la segunda parte de la novela. Al comienzo de una cena con el Duque y la Duquesa, ésta le ruega a don Quijote «que le delinease y describiese, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso, que, según lo que la fama pregonaba [...] Debía de ser la más bella criatura del orbe» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 798). El caballero responde que tal dibujo o descripción le corresponde a los grandes artistas de la antigüedad: «empresa en quién se debían de ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo para pitarla y grabarla en tablas, en mármoles y bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 798). Vemos claramente aquí la relación tan estrecha entre el arte y la retórica, algo que llevó a Cicerón y a Quintiliano a analizar la pintura de Timantes. Don Quijote parece conocer muy bien que los retóricos usaban ejemplos de obras de arte en sus textos.

Sobre la presencia de Apeles en el texto, no cabe duda de que se alude a un pintor de tanta fama que sólo él podía pintar a Alejandro Magno – y a su amada Campaspe. Aquí es como si Dulcinea fuera una nueva Campaspe. También se relaciona a Lisipo con Alejandro Magno ya que se le asignaban las estatuas de este emperador. Se trata, entonces de un pintor y un escultor de tanta fama que se dedicaban a

pintar a un emperador – nadie más le valdría a don Quijote (con sus sueños de emperador) para pintar a su amada. Pero hay un segundo elemento que invita a mirar a Apeles desde otra perspectiva. Con la noticia de la publicación de la falsa segunda parte de Avellaneda en el capítulo 59, se subraya que Cide Hamete es un nuevo Apeles: «y si fuere posible, se había de mandar que ninguno fuese osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. LIX, pág. 1003). Es así que Rosa Elena Chinchilla ha relacionado una serie de referencias a Apeles en el *Quijote* con el calumniador Avellaneda (2005: 147-148)²⁴. Para mí (y para don Quijote) Apeles es pintor de emperadores, por lo cual le corresponde.

Parrasio aparece en esta extraña lista posiblemente porque pintó una tela tan sutil que parecía real y así engañó a su rival Zeuxis, quien quiso quitarla para ver la pintura que se

²⁴ Para Chinchilla, el uso de Apeles en Cervantes proviene no solamente de Plinio, de donde toma Cervantes la idea de que fue el pintor exclusivo de Alejandro Magno; sino también de Luciano quien en una écfrasis describió una pintura alegórica del pintor griego, la *Calumnia*, acompañada de la envidia y del engaño. Explica: «no es ninguna casualidad 'enciclopedista', sino una alusión a obras que recuerdan el engaño y la calumnia» (2005: 147-48). Para ella, Cervantes utiliza la obra de Apeles ya en el mismo prólogo de la segunda parte de la novela «ante la obra calumniosa de Avellaneda y la maliciosa representación de Cervantes mismo» (2005: 146); y en el segundo capítulo, al escuchar que se ha publicado la primera parte de sus aventuras, Cervantes, a través de don Quijote «utiliza la técnica de

hallaba atrás (Plinio, *Historia Natural*, libro 35, sec. 65). De allí que su presencia recalque el velo o tela de Timantes. Pero puede ser que Timantes simplemente se halle entre dos pintores más famosos, Apeles y Parrasio, para realzar su importancia en el texto cervantino. Y junto a los tres pintores está un escultor, Lisipo. Plinio lo alaba por su gracia, elegancia y delicadeza (*Historia Natural*, libro 34, sec. 65). Es por ello que lo escoge don Quijote para representar a la sin par Dulcinea. Añade Plinio que Lisipo «solía decir que los antiguos representaban a los hombres tal y como son y él, en cambio, tal como aparentan ser» (*Historia Natural*, libro 34, sec. 65). De allí que el caballero manchego responde a otra pregunta de la duquesa de manera que parece evocar la noción de Lisipo sobre la idea de la persona, sobre la apariencia en vez de la realidad: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica.; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (segunda parte, cap. XXXII, pág. 800). La escultura clásica le provee a don Quijote la manera de evocar una apariencia, una Dulcinea que parece brotar de la imaginación. Todos ellos en conjunto son utilizados por el caballero manchego para mostrar que Dulcinea es figura de importancia; que tiene autoridad basada en el arte clásico. Es como si ella fuera una diosa o heroína de aquellos tiempos. Ya en la primera parte

Luciano en convertir a la víctima en la virtud personificada», aunque de

de la novela don Quijote la había pintado con dotes de Elena y Lucrecia entre otras²⁵. Ahora vuelve a repetir sus orígenes clásicos. Para el caballero, Dulcinea es figura de todos los tiempos, uniendo ese clasicismo con linajes más modernos. Es fantástica porque lo abarca todo. Es cierto que todo esto sirve para divertir al duque y la duquesa, y que el caballero comete errores que rebajan su discurso, como bien ha apuntado Anthony Close²⁶. Pero no cabe duda de su intención, la Dulcinea clásica.

Pero regresemos a Timantes. ¿Por qué su presencia, su única presencia en la novela? Es ahora el duque el que insiste que la pintase «aunque sea en rasguño o bosquejo» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 799). El caballero responde que se le ha «borrado de la idea» y explica que anteriormente Sancho se la había presentado como labradora, diablo, pestífera y en tinieblas. O sea, la pintura de Dulcinea se ha borrado y velado ante sus ojos. Por ello de-

manera humorística (2005: 148).

²⁵ «[...] píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y no la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina» (*Don Quijote*, primera parte, cap. XXV, pág. 244). Sobre la relación de esta pintura con el arte de Zeuxis ver a De Armas (2006: 170-188).

²⁶ Según Close: «The speech develops, with the aid of amplification, parallelism, period-length and erudite allusions two hyperbolic concepts: “Her beauty is engraved in my heart”; “Only the great artists of antiquity could adequately depict her”... Cervantes uses the techniques of high rhetoric in a way that is parasitic on the normal, serious use – for ends of comic irony» (1973: 240-241). Hay ironía aquí ya que don Quijote comienza su discurso con una frase inapropiada «sacar mi corazón y ponerle ante vuestros ojos» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 998).

bemos de regresar a aquel momento tan significativo para comprender la presencia de Timantes. Camino al imaginado palacio de Dulcinea, don Quijote se da cuenta de que cae la noche e imagina acaso una grave aventura con su llegada. Su fiel escudero, por otra parte, le dice claramente que no piensa que hallará a su princesa en un palacio del Toboso. En vez, estará en «las bardas del corral, por donde yo la vi la vez primera, cuando le llevé la carta [...]» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 602). En una deliciosa conversación, el caballero va corrigiéndole a Sancho todos sus supuestos errores. No eran bardas, sino lonjas típicas de «ricos y reales palacios»; que no ahechaba trigo «siendo eso un menester o ejercicio que va desviado de todo lo que hacen y deben hacer las personas principales» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 603). En su lugar, debería de estar hilando con oro y perlas, fabricando bellos tapices como aquellos que labraban las ninfas en «aquellos versos de nuestro poeta» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 603), o sea, los versos de la tercera égloga de Garcilaso de la Vega. Regresamos así al principio de nuestro recorrido en el que junto a las pinturas de Apeles y Timantes, se hallan las cuatro doradas telas. La narrativa, con gran sutileza, nos lleva de la alusión a Timantes a la égloga de Garcilaso, la cual apunta a Timantes. Esta meta-alusión trae consigo una reveladora respuesta de Sancho. No pudo ver la belleza de la dama ya que ahechando trigo «el mucho polvo que sacaba se le puso co-

mo nube ante el rostro y se le oscureció» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 602). Vemos así que Dulcinea lleva el velo inventado por Timantes para esconder, no su tristeza, como en la pintura, sino su imaginada belleza. Esta noción del velo se convierte en tópico que se repite ante la visita del caballero a Dulcinea. Cuando Sancho urde un engaño y le presenta tres labradoras, como si fueran la princesa Dulcinea y su séquito se narra que el caballero mira a esta rústica Dulcinea «con ojos desencajados y vista turbada» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XX, pág. 619). Poco después, le explica a Sancho que todo debe ser culpa de un mago encantador que lo persigue «y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XX, pág. 620)²⁷. El velo de Timantes cubre para siempre la imaginada belleza de Dulcinea. Por ello, ante el duque y la duquesa, el caballero no puede pintarla y recurre a toda una serie de pintores de la antigüedad clásica, y en particular a Timantes pues sabe muy bien la dificultad de imaginar lo que se halla tras el velo.

²⁷ Se ha estudiado la figura de Sancho como un nuevo Mercurio que, al igual que en la *Primavera* de Botticelli, crea tempestades, esta vez las nubes en los ojos del caballero (De Armas, 2009). No me parece coincidencia de que Botticelli también haya pintado una *Calumnia* basada en la éfrasis de Luciano, como ha mencionado Chinchilla. Es muy posible que Cervantes haya conocido las dos pinturas a través de Vasari y de sus viajes por Italia. Christopher B. Weimer, quien ha estudiado con detenimiento la relación entre Vasari y Cervantes, ha sugerido que don Quijote puede estudiarse como parodia de un pintor renacentista; y que Cervantes pudo utilizar su vida de Miguel Ángel como uno de los modelos para la caracterización de su caballero andante.

Podríamos imaginar a Cervantes, Padilla y Lobo Lasso conversando sobre Timantes, recitando a Garcilaso, apuntando a Plinio. Pero tal reunión queda en el mundo de la imaginación. Solamente preservamos los textos que nos incitan a descubrir qué dirían. Estos textos nos ayudan a vislumbrar la importancia de Timantes y los vínculos literarios creados por su pintura. Aunque Padilla retorna a la égloga, falta la belleza dorada de Garcilaso. Es su amigo Lobo Lasso el que se atreve a pintar algo muy nuevo, escondiendo o poniéndole un velo a un Cíclope y al mismo tiempo mostrando su inmensidad. Cervantes puede muy bien haber recordado que dos de sus amigos, Padilla y Lobo Lasso habían ya competido con Timantes y que habían regresado a los clásicos, sobre todo a Plinio, en busca del adorno y la textura de la écfrasis²⁸. De Lobo Lasso Cervantes retoma la idea de llegar a ver lo escondido, pero el velo de Timantes cubre a Dulcinea, con polvo rústico, con nubes. De Padilla, toma el ambiente bucólico y la tristeza del caballero al no hallar a su princesa como la imaginaba. Pero es Garcilaso al que cita intentando transformar a Dulcinea en una de sus doradas ninfas. Todo es en vano cuando tiene que pintarla, ya no puede hacerlo en casa del duque y la du-

²⁸ Un tercer amigo, Lupercio Leonardo de Argensola, ya no tan amigo pues no había respondido a sus encarecimientos para que lo llevara a Italia, también había utilizado a Timantes en una écfrasis. Imita el juego ingenioso de Timantes, pues explica cómo el pintor había tan perfectamente pintado a Juno y Minerva «que no podía / para pintar a Venus mejorarse» (vv. 530-531). Ya que se trata de Flora/Venus, no sería imposible pensar que tal

quesa. Aun así apunta a escenas anteriores, exaltando y condenando a Timantes como el pintor que le ha puesto el velo para siempre a la sin par Dulcinea.

OBRAS CITADAS

AMOR Y VÁZQUEZ, José, «Conquista y Contrarreforma: la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nijmegen, 20-25 de agosto, 1965*, ed. de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 181-191.

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed. José Manuel Bleca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

BARKAN, Leonard, *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999.

BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.

cortesana, diosa de las flores, y diosa de la belleza, tuviera algo que ver con Dulcinea.

- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BEARDSLEY, Theodore, *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Duquesne UP, 1970.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- CHINCHILLA, Rosa Elena, «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, 82.2, 2005, 243-256.
- CLOSE, Anthony J., «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study in Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50.3, 1973, págs. 237-255.
- DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- , «Cervantes, Botticelli y Vasari: misterios, muertes, y profecías», en *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, ed. de Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz, Madrid, CSIC / Ediciones Polifemo, 2009, págs. 421-448.

- , «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto amor*», en *Anuario Calderoniano*, Volumen extra 1, 2013, págs. 97-114.
- , «Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro: Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola», en *Actas del X Congreso de la AISO*, julio de 2014. En prensa.
- FANCONI, Paloma, «La narratividad en las Églogas pastoriles de Pedro de Padilla», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 13, 1995, págs. 131-141.
- , «Unas notas sobre el mito de Narciso: la égloga X de Pedro de Padilla», *En torno al mito. Homenaje a la Dra. D^a M^a Dolores de Asís*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, 2002, págs. 133-140.
- FRANCO CARCEDO, María Elena, *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y las tragedias*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

- . *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 2011.
- GAYLORD, Mary, «Don Quixote's New World of Language», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 2007 [2008], págs. 71-94.
- GREENBLATT, Stephen, *The Swerve: How the World Became Modern*, New York, Norton & Company, 2011.
- GREENE, Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lobo Laso de la Vega*, Alcalá de Henares, Juan Gracia, 1597.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El mundo literario de los Académicos de la Argamasilla», *La Torre* (Nueva Época), 1, 1987, págs. 9-43.
- MCHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the «Natural History»*, New Haven and London, Yale University Press, 2013.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1919.

- NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- PADILLA, Pedro de, *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, Prólogo de Aurelio Valladares, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- PLINIO, *Textos de la Historia del Arte*, ed. de Esperanza Torigo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- , *Natural History IX. Books XXXIII-XXXV*, trad. De H. Rackham. Cambridge, Harvard University Press, 1952; rpt. 1995.
- REY HAZAS, Antonio, «Dos notas sobre las églogas pastoriles», en *Pedro de Padilla, Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. Estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010, págs. 49-57.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Biblioteca Áurea Hispánica, 70, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2011.

- , «La poética de la interrupción en *Las novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones de la ficción: Poéticas de la narración inserta (Siglos XV-XVII)*, ed. de Valentín Núñez Ribera, *Studia Aurea Monográfica* no. 4, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 99-114.
- SOUFAS, Teresa, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia MO, University of Missouri Press, 1990.
- VALLADARES REGUERO, Antonio, «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla», *Siete esquinas*, 2, 2011, págs. 67-84.
- WEIMER, Christopher, «The Quixotic Art: Cervantes, Vasari and Michelangelo», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, págs. 63-84.
- WEINER, Jack, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*, Colección Parnaseo, Valencia, Universitat de Valencia, 2005.