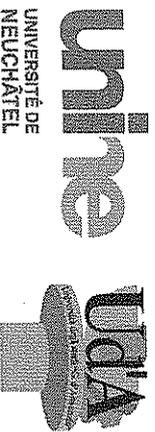


MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ Y ADRIÁN J. SÁEZ (EDS.)

LA ESTIRPE DE PIGMALIÓN:
POESÍA Y ESCULTURA
EN EL SIGLO DE ORO



Esta obra ha sido publicada gracias al apoyo de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel (Suiza) y del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara (Italia).

© de los textos: Los autores.

© Grupo Editorial Sial Pigmalión, S.L., 2017
Bravo Murillo, 123, 6.º D • 28020 Madrid (España)
Tels.: 91 535 4113 / 686 500 013
Correo electrónico: editorial@sialpigmaliion.es

Cubierta: Jean-León Gérôme, *Pigmaliion et Galatea*, 1890.

Dirección de la colección: José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada
Diseño de la colección: Grupo Editorial Sial Pigmalión

La reproducción total o parcial de este libro, incluido su diseño, sin autorización de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-17043-64-3
Depósito Legal: M-27451-2017
Hecho en España (Unión Europea)



Trivium
Biblioteca de textos y ensayo, 34
SIAL ediciones

- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- MÉNENDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, en *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1940, vol. 1.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.), Francisco de Aldana, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1994.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, ed. y trad. M.^a C. Herrero Ingelmo, Madrid, Editorial Gredos, 1994, 3 vols.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas, III*, ed. y trad. A. Pérez Jiménez y P. Ortiz, Madrid, Gredos, 2006.
- PUERTO, ANTONIO, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, 2 vols.
- RIVERS, ELIAS L., «An Example of Hispanic Originality», *Hispania*, 37, 1954, pp. 310-312.
- «Francisco de Aldana: el divino capitán», *Revista de Estudios Extremeños*, 9, 1956, pp. 451-635. [Publicado también como libro con idéntico título: Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1955]
- «Introducción» a Francisco de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. XI-LV.
- RODRÍGUEZ MONINO, Antonio (ed.), F. de Aldana, *Epistolario poético completo*, Badajoz, Diputación Provincial, 1946.
- RUIZ SILVA, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.
- VALENCIA, Felipe, «"Acoged blandamente mi suspiro": el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, 2008, pp. 259-290.
- WALTERS, D. GARETH, *The Poetry of Francisco de Aldana*, London, Tamesis, 1988.

EL «MILAGRO FABRIL DEL ESCARPELO»:
FUNCIONES DEL ARTIFICIO ESCULTÓRICO
EN LA FÁBULA DE FAETÓN

Flavia Cherardi

Università degli Studi di Napoli Federico II

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
I hail the superhuman;
I call it death-in-life and life-in-death...
(W.B. Yeats, «Byzantium»)

¿Qué me ha aprovechar ver la pintura
de aquel que con alas derretidas
cayendo, fama y nombre al mar ha dado;
y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?
(G. de la Vega, Obras, soneto XII)

«YO SOY BUITO Y CORPULENCIA, Y TÚ, UN FALSO PARECER»

EN el marco del extenso y conocido debate que a lo largo de la cultura renacentista interesó las relaciones entre las artes verbales y las visuales, que ya Platón calificó de «artes gemelas» (*República* y *Fedro*, aunque el marbete se vulgariza con el Renacimiento), la escultura ocupa un espacio de indudable y atractiva ambigüedad, puesto que oscila entre el verse relegada a una condición de absoluta ancillaridad frente al protagonismo y la primacía de la pintura —tanto en los tratados teóricos como, de reflejo, en la práctica poética—, al

verse promocionada, sobre todo en consonancia con una estética ya plenamente conceptista, a vehículo plástico privilegiado al que la obra literaria confía la transmisión de su propio mensaje.

Tanto es así que de tal ambigüedad y doblez de estatuto hay un reflejo directo en los estudios críticos correspondientes, en cuya vertiente ha ido produciéndose una laguna en tiempos recientes oportunamente denunciada, con acertadas palabras, por Jesús Ponce Cárdenas (2015: 8 y 11-12), en las páginas que valen como pórtico a un valioso compendio monográfico sobre las artes hermanas por el coordenado en el que, en efecto, la escultura descuella por su ausencia:

una ausencia de datos casi total afecta asimismo a la sugestiva relación entre escultura y poesía, marcada por la pasión anticuaría de entendidos y coleccionistas [...] A pesar de contar con preedentes griegos y romanos de indudable prestigio, un terreno que todavía no se ha cartografiado debidamente dentro de los amplios puntos de conexión entre la poesía áurea y las artes durante el Renacimiento y el Barroco es el de las relaciones entre la lírica y la escultura [...] Los contactos entre la escultura y la poesía conforman un campo de estudio durante décadas, aunque afortunadamente en estos últimos tiempos ha comenzado a suscitarse la atención de los especialistas.

Como es harto sabido, el desprestigio que desde antiguo afecta al arte escultórico, del que deriva el descuido crítico actual, hunde sus raíces en el tenso contexto cultural renacentista, cuando, en plena revolución epistemológica, los campos de la creación artística (desde las artes plásticas a la literatura, la poesía) emprenden la batalla para ver reconocido su estatuto científico, en tanto artes liberales y no prácticas meramente mecánicas, por mucho que los fundamentos de esta visión tecnicista estribaran precisamente en los grandes modelos del pensamiento rescatados por los humanistas¹. Huelga recordar, en efecto, que, ya en el ocaso de la Edad media, habiéndose notablemente debilitado una visión del conocimiento considerado

¹ Descrédito con el que en cierta medida podrían estar relacionadas las acusaciones de idolatría procedentes de los países protestantes.

como saber enciclopédico, la modernidad vio a todos y cada uno de los distintos campos del conocimiento ocupados en ganar la batalla para la autoafirmación y el reconocimiento en tanto dotados de una identidad y dignidad heurística propias².

El problema remonta a la antigua visión platónica según la cual los artes verbales y visuales, condensados en los campos de la poesía y la pintura, en tanto τέχνη, compartían una misma dimensión, la de la reproducción de la realidad sobre una base esencialmente mimética, pues resultaban contrarias y distantes al ejercicio de la razón, es decir, ajenas a la dimensión del conocimiento y, por tanto, teóricamente inertes e irrelevantes en el plano de la vida civil. No podían considerarse, en suma, a la par de campos especulativos tan acreditados como la filosofía o la historia; de ahí, que toda la evolución posterior coincida con los intentos por parte de las demostradas disciplinas artísticas de superar sus limitaciones ontológicas, de lograr una *aequa potestas* y verse reconocidas en tanto ciencia³. En época renacentista, es la poesía quien logra desmarcarse de la antigua teoría platónica para emprender el camino de la representación, no ya en clave mimética, sino de la dimensión afectiva y sensorial del lector-espectador. A tal fin, como es notorio, los «operadores» de la neo-reconocida arte liberal se abastecen de todas las armas retóricas (*enargeia*, hipotiposis, periegesis etc.) necesarias para, inspirándose precisamente en su arte gemela (la pintura) y en sus técnicas, recrear y reproducir el movimiento de las figuras, logrando representar acciones dinámicas y vivaces, hasta el punto de generar verdaderos iconotextos. El problema, de hecho, a estas alturas, no es ya reproducir

² Una operación, esta, que pasa inevitablemente por la confrontación, en términos de conflicto y competencia, entre las distintas disciplinas, quienes reivindican su cuota de valorización ontológica, unas veces con tonos apologeticos, otras con simulada reverencia hacia los sectores más prestigiados, lo cual termina arrastrando a las mentes más esclarecidas de la época en el terreno de los conocidos debates, no siempre profícuos ni solventes.

³ La cuestión terminó por tener trascendencia en el plano económico-social, como bien lo demuestra la radicalización, sobre todo a partir de la segunda década del xvii, del famoso «Pleito de los pintores», desencadenado por la iniciativa de la Real Hacienda de exigir el pago de la alcabala a la venta de las pinturas y que determinó que entraran en la batalla con el estado los artistas e intelectuales más renombrados de la época. Para una relación detallada de la cuestión, ver Díez-Monsalve Jiménez y Fernández de Miguél (2010).

de forma verosímil sino lograr la *vivacità* de los objetos, hacerlos vivir en las imágenes verbales. Es así como los poetas áureos, afectados por una verdadera cromofilia, terminan codiciando como alimento constante para sus «hidrópicos» ojos la especial relación entre la palabra y la imagen. Al dejar de estar vinculada a la *minesis* para anclarse en la *inventio*, por tanto, la poesía entra en colaboración con las artes hermanas (pintura, escultura, arquitectura, música) con el objetivo concreto de liberarse del fantasma de la insuficiencia de su lenguaje. Sin embargo, ganada su batalla la poesía, una de las consecuencias fue que el debate se trasladara dentro de los lindes de la relación interna a las que Leon Battista Alberti tildara, ya en el siglo XV, de «artes cuñadas» (*De Pictura*, Libro II, cap. III), pues se trataba ahora de medir el mayor o menor grado de mimetismo representativo propio de cada una, terminando por convertirse en temibles competidoras, precisamente por su afán de habilitarse en el plano epistémico⁴. Toma pie una disputa acerca de la primacía entre las artes, sobre cuál sea la disciplina superior, que envuelve a todos los grandes artistas del siglo, dejando huellas en obras como *Il Cortegiano* de Castiglione o en la cartas intercambiadas entre Pietro Aretino y Ludovico Dolce, y que se radicalizará sobre todo en torno a la mitad del siglo cuando, en Florencia, Benedetto Varchi tomará la iniciativa de solicitar un parecer escrito sobre la cuestión a ilustres personajes del calibre de Michelangelo, Vasari o Tasso.

A raíz de este gran debate renacentista, vulgarizado en el famoso *paragone*, cuya base argumental, como es notorio, la proporcionó Leonardo con su *Trattato della pittura*, la preferencia, en los predios de la poesía lírica, es para la pintura o la emblemática, a cuya zaga se colocan la escultura o también la arquitectura, a las que, según apuntamos arriba, se les reserva una función bastante subalterna, debido a que la reflexión teórica —tanto estética como epistémica— sigue aprovechando, todavía en esta época, los postulados recibidos de la Antigüedad, actualizándolos apenas. Lo cual sorprende no poco puesto que, bien mirado, la relación originaria entre la poesía y las artes visivas, antes que con la pintura, habría que buscarla expresamente en el vínculo que la primera comparte con la escultura, según

⁴ Es curioso cómo estos marbetes que jalonan la evolución de la relación (artes gemelas, hermanas, cuñadas) dan cuenta de su progresivo, y reivindicado, distanciamiento.

lo demuestran, por ejemplo, manifestaciones tan antiguas como los *technopaegnia* griegos.

En efecto, «este tema de las rivalidades entre la pintura y la escultura, tan discutido ya en Italia desde el siglo anterior [siglo XV], se convierte en un tópico entre nuestros artistas» españoles (Ferrer de Alba, 1973: LX). Sin ir más lejos, y solo para que se tenga un testimonio claro de las acusaciones que consolidaron el desprestigio de la escultura, basta con remitir a uno de los textos más conocidos de esta afortunada polémica, muy cercano en su cronología a la composición de la *Fabula de Faetón* villamediana de la que nos ocuparemos seguidamente. En el emblemático «Diálogo entre la Escultura y la Pintura» compuesto en quintillas por el doblamente versado en verso y pincel Juan de Jáuregui, a la hora de hacer valer sus méritos como «ciencia», la Escultura alega tanto el tener una genealogía más ilustre que la Pintura, como el hecho de garantizar una mayor «realidad» del objeto representado por poseer la tercera dimensión⁵:

Yo soy bulo y corpulencia,
y tñ, un falso parecer;
y así te excede mi ciencia
con la misma diferencia
que hay del parecer al ser [...]
Mi relieve no es ficción. (vv. 36-40 y 56)⁶;

a lo que añade la capacidad, a pesar de no disponer del color, de lograr mover los afectos del espectador, logrando —lo más importante— una mayor persuasión:

A más mi buril sé atreve,
pues, sin color el relieve,
cuando al vivo se conforma,
la perfección de su forma
sola los afectos mueve;

⁵ Este poema «es, por su estilo, la mejor composición de arte menor» de Jáuregui, según el juicio de su editora, Ferrer de Alba (1973: LX, y ver 97-106 para el poema).

⁶ Aunque la Pintura ya había logrado compensar esta limitación adoptando el *eschematage*, inaugurado y consolidado por Giorgione, de ofrecer más «vedute» (perspectivas) de un mismo sujeto, según nos recuerda Sáez (2015: 14 y 19), quien remite oportunamente a Béhar (2006).

tanto, que una piedra dura
ha encendido tierno amor
a fuerza de mi escultura;
fuerza que de la Pintura
no la refiere escritor (vv. 65-75):

mérito al que, finalmente, se acompaña la defendida mayor resistencia en el tiempo de sus artefactos («en mármoles espantosos / vivirán siempre famosos / mis Praxiteles y Fidias», vv. 138-140). A estos conceptos, tópicos en sus imbricaciones teóricas, la Pintura rebate apoyándose en argumentaciones no menos estereotipadas, respaldadas por las más antiguas autoridades en la materia⁷. Precisamente el «peso» de la tradición teórica acerca de la cuestión determina que Naturaleza, al mediar el pleito entre las dos artes, se pronuncie es- peradamente en favor de la Pintura, calificada, en síntesis, de más ingeniosa y, por tanto, más complicada de realizar, haciéndose eco, al fin y al cabo, de la ya trillada sentencia leonardiana «Aunque ha- menno discorso la scultura, e per consequenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura»:

Digo, pues, que no dudéis
ser vuestra nobleza igual
en una parte esencial,
que es el fin a que atendéis
copiando mi natural.
Mas los medios solamente
con que ese fin se procura
(no se altere la Escultura),
le dan honra preminente
al arte de la Pintura [...] (vv. 161-170)

⁷ Según aclara Ferrer de Alba (1973: LX), el ejemplar de la *princeps* sevillana de 1618 que le sirvió como texto base para la edición «lleva al margen varias citas latinas; es indudable, pues, la raigambre clásica de sus principales teorías (la imitación de la Naturaleza, la identificación de poesía y pintura —el *ut pictura poesis* horaciano— la poesía como pintura que habla y, al revés, la pintura como poesía muda o callada...»).

De sta admirable labor
y dificultad extrema
vive ajeno el escultor;
y al ingenioso pintor
le da autoridad suprema (vv. 246-250)

Ahora bien, precisamente el trazado teórico leonardiano nos proporciona la última coordenada preliminar a nuestro análisis del *Faetón*, obra en la que Villamediana —cuya afición y extraordinarios conocimientos en materia artística son de sobra conocidos— convoca en poderosa asociación a la pintura, la escultura y la arquitectura para que cooperen en la edificación de un edificio que, ensamblado por el ingenio del poeta, logra volverse en un deslumbrante *argutiae opus*. Leonardo nos ayuda, en concreto, a pergeñar el estatuto teórico-ontológico de una manifestación específica del arte escultórico, el bajorrelieve, una técnica que, al colocarse a medio camino entre el artefacto escultórico y el pictórico, aprovecha las imbricaciones conceptuales de ambas artes y sendos resortes pragmáticos. Tras confirmar la superioridad de la pintura frente a la escultura, considerada mera «arte meccanicissima», el *Trattato della pittura* apunta la posibilidad que el bajorrelieve sintetice el espacio tridimensional y el color en un único plano, adquiriendo de esta manera precisamente la prerrogativa de la pintura⁸.

⁸ Citamos de la edición digital al cuidado de Borzelli (1917). El pasaje en cuestión lee: «La scultura non è scienza ma arte meccanicissima, perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore e solo bastano a tale artista le semplici misure dei membri e la natura de' movimenti e posati, e così in sé finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non dà di sé alcuna ammirazione al suo contemplante, come fa la pittura, che in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne cò lontani orizzonti» (cap. 31. *Comincia della scultura e s'assa è scienza o no*). En la parte primera del Tratado, tras comparar a la pintura con la música, a los capítulos 31-39 se recogen los juicios que conciernen el *paragone* con la escultura. Recuérdese que Leonardo nunca llegó a realizar el proyectado tratado sobre la pintura, pues el que se lee hoy, y que solo se publicó en el siglo XVIII, es el fruto de los esfuerzos de composición realizados por su discípulo, Giovanni Francesco Melzi, quien heredados los materiales autógrafos a su muerte, y custodiándolos fielmente en la villa de Váprio d'Adda, los dio a conocer hacia 1545-50 (se trata del famoso *Codex Urbino Latinus 1270*) por medio de una antología manuscrita ensamblada por él, aunque se conoce que copias más o menos fragmentarias de estos materiales circularon desde muy pronto, constituyendo el medio por el cual se

[...] Ma il basso rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perché è obbligato alla prospettiva; e il tutto rilievo non s'impaccia niente in tal cognizione, perché egli adopera le semplici misure come le ha trovate al vivo; e di qui, in quanto a questa parte, il pittore impara più presto la scultura, che lo scultore la pittura. Ma per tornare al proposito di quel ch'è detto del basso rilievo, dico che quello è di men fatica corporale che il tutto rilievo, ma assai di maggiore investigazione, conciossiaché in quello si ha da considerare la proporzione che han le distanze interposte infra le prime parti de' corpi e le seconde, e dalle seconde alle terze successivamente; le quali se da te prospettivo saranno considerate, tu non troverai opera nessuna in basso rilievo che non sia piena di errori ne' casi del più e men rilievo che si richiede alla parte de' corpi che sono più o men vicini all'occhio. Il che mai sarà nel tutto rilievo, perché la natura aiuta lo scultore; e per questo quel che fa di tutto rilievo manca di tanta difficoltà (cap. 33 *Il pittore e lo scultore*).

[...] Dice lo scultore che il basso rilievo è di specie di pittura; questo in parte si accetterebbe in quanto al disegno, perché partecipa di prospettiva; ma in quanto alle ombre e lumi, è falso in scultura e in pittura, perché le ombre di esso basso rilievo non sono della natura del tutto rilievo, come sono le ombre degli scorti, che non ha l'oscurità della pittura o scultura tonda: ma questa arte è una missione di pittura e scultura (cap. 36 *Comparazione della pittura alla scultura*).

[...] Sicché non ti gloriare delle altrui opere; a te sol bastano le lunghezze e grossezze delle membra di qualunque corpo e le loro proporzioni, e questa è tua arte; il resto, ch'è il tutto, è fatto dalla natura, maggior maestro di te. Dice lo scultore che farà di basso rilievo, e che mostrerà per via di prospettiva quel che non è in

propagaron las teorías del maestro, luego aprovechadas por todos los protagonistas del tenso y candente ambiente artístico renacentista. Acerca de los avatares de la composición y siguiente circulación del *Trattato*, también en España, véase García López (2013: 27-45).

[150]

atto; rispondesi, che la prospettiva è membro della pittura, e che in questo caso lo scultore si fa pittore, come si è dimostrato innanzi (cap. 36 *Comparazione della pittura alla scultura*)

La pesquisa hace preciso preguntarse cómo estos últimos datos, una vez entrados en conexión con un contexto verbal, generando un texto figurado, se vuelven en una verdadera modalidad discursiva.

DE «ARGUTIE MUTOLE, METAFORE SCOLPITE»

Queda claro que la puesta en discurso de un objeto extraverbal como es el relieve escultórico que, a nivel textual, se muestra capaz de producir o hacer avanzar el «relato», al mismo tiempo que, cásandose con las funciones retóricas y semánticas, se carga de valores semióticos, influye en el orden pragmático del mensaje, realizando las auténticas y personalísimas instancias comunicativas de la obra y de su autor. Su contribución al proceso de significación de la obra (poética), por tanto, en conexión con el sistema elocutivo, obligan a sondear cómo, en qué medida y con qué objetivos el ingenio creador del poeta se sirve de este código de comunicación por partida doble. En esta perspectiva, ninguna categoría resulta más útil que la de «argutezza simbolica» elaborada por Emanuele Tesauro en su *magnum opus*, el *Carminocchiale aristotelico* que, al ocupar el extremo opuesto de nuestro arco cronológico, contribuye a enmarcar perfectamente esta inexcusable premisa teórica⁹. Como es sabido, a la hora de distinguir el conde Tesoro entre la «argutezza verbale» y «lapidaria» de la «simbolica», lo que hace es desplegar delante de los ojos del lector de su tratado los terrenos de la comunicación por signos lingüísticos y de la comunicación por signos icónicos¹⁰. Por lo que concretamente atañe a la agudeza simbólica, en la que entran

⁹ Como es notorio, aunque fue publicado solo en 1654, *Il carminocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del detto Aristotele* fue compuesto alrededor de 1620, a reson de las polémicas desencadenadas por la aparición del *Adone* de Giambattista Marino.

¹⁰ Dice así: «Finalmente, si come in ogni detto ingegnoso a viva voce, o per iscritto si chiama ARGUTIA VERBORUM, così ogni Pittura, o Scultura ingegnosa dovrà chiamarsi ARGUTIA OPERUM. Et se quella è Madre della LAPIDARIA, questa è Madre della

[151]

las «statue», los «protratti» y los ornamentos arquitectónicos, no se trata de fijar el estatuto cualitativo de las distintas tipologías de los objetos artísticos sino, como se ha apuntado arriba, su conexión con la «arguta e ingegnosa elocutione», esto es, con la manera de realizar la *mise en discours* del elemento artístico, reflexionando —aunque el autor no tiene consciencia de ello— sobre la intermedialidad del artificio textual. Ahora bien, lo que más interesa destacar es que en la progresión que marca la presentación de la «prole dell'argutezza simbolica», obtenida «per via di Segni e di Figure»¹¹, se asiste a una sorprendente inversión de papeles dentro de la pareja pintura-escultura, puesto que, relativamente a la eficacia suasona del discurso figurado, el tratadista no duda en otorgar la primacía a las imágenes esculpidas:

Hor tutte queste sono Argute *dipinte*; ma tanto maggior forza ritengono le SCOLPITE, quanto più sensibili, che la piana superficie, sono rilievi. Di questo genere sono i Simboli e le Imprese che *siuozidano* in pietra, come gli Hieroglifici dell'Egitto, o *si conuano* nel metallo, come *i Riuersi* delle medaglie, o *si fondano* a rilievi, come lo *Scudo* di Enea, dove Vulcano accennò in Hieroglifici di oro le Fortune di Roma; o *si scagliano* in marmo, in legno, in avorio, come lo Scudo di Pallade, che provò il divino cestro di Fidia. Di questa maniera si scolpivano le Imprese in honor de' Trionfatori negli *Archi*, o ne' *Templi* o nelle *Colonne* historiate, o rostrate; con misteriose immagini immagini di *Nemici incatenati*, di *Fiumi*, o di *Province soggiogate*, di *Città espugnate*, di *Corone intrecciate*; e con

SIMBOLICA, según el texto del impreso de 1675, presso Giosetto Longhi, disponible en línea. Como bien se recuerda en Scarpati y Bellini 1990: 51, Tesauro no se propone una «teorización estética delle forme artistiche, ma inálvea il suo discorso entro gli argini della elocuzione metaforica, della figurazione emblematica e impressiva, dei concetti predicabili, pur dichiarando di nuovo che Aristotele sulla base dell'argutezza «fabricò tutta la filosofia della retoriche e della e della poetica elocuzione» e che egli va assumendo como compito quello di produrre «di tutta l'arte simbolica e lapidaria, anzi di tutta la elocuzione, una teorica intiera e perfectissima conoscenza».

¹¹ «Ma molto più Argute son quelle IMAGINI, nelle quali, alla semplice Metafora imitativa della Natura, s'aggiunge alcuni'altra vivezza partoria dall'ingegno, significante una Proposition Figurata [...] ma più simboliche son quelle, dove la Figura significa un SUGGETTO DIFFERENTE da quel ch'ella è [...] a questa specie di Simboli riduco li SIMBOLI EROICI...» (fol. 8).

altri simulacri che si portavano tra' *Fercolà* de' trionfi, o tra' Misteri delle sacre Pompe. Tutte Argute mutole, Metafore scolpite (fol. 21).

Es más, bien mirado, casi todos los ejemplos alegados por Tesauro vienen a coincidir con la práctica escultórica de la entalladura y del bajorrelieve, una vez más reconocido como vehículo significante especial, capaz más que otros de «scaturire» «poetici concetti» de aquellas «metaforiche pietre» y de raptar al observador: «Di questo [general] gli scherzi de' Fregi, de' Capitelli, delle Metope, de' Medaglioni: perché gli edifici non men vaghi che saldi, non sol difendano gli hospiti, ma li rapiscano» (fol. 22).

Ni pueden escaparse de nuestra atención dos detalles más, ambos muy relevantes: en primer lugar, el hecho de que en su conceptualización de la agudeza simbólica, el conde Tesauro no distingue los ejemplos sacados de la historia o vida real de los literarios y mitológicos, en el sentido de que los enumera juntos, como si los paratos de la imaginación —en su fidelística óptica aristotélica—, fueran ontológicamente asimilables a los materiales descritos por el papel que los contiene. Lo cual, sin embargo, no es óbice para que desde los predios de este manifiesto de la agudeza se declare a la escultura ganadora, por fin, no solo de su gemela la pintura, sino también de la propia, liberalísima y antigua competidora, la poesía. No otra cosa se desprende del breve, pero muy bello y eficaz, comentario a un pasaje de las *Georgicas*, en el que el autor expresa su pesar por haber confiado Virgilio la memoria de Roma a la pluma y no al escarpelo:

[...] Non vedi tu qua tante Imprese in laude di Augusto, e tante Metafore scolpite quanti son carmi? Non ti par'egli vedere, non un Poeta che canti, ma un Fidia che scolpisca? Che belle memorie havrebbe havuto Roma se la lingua di Virgilio fosse stata scalpello, e il bianco delle carre avorio e marmo! (fol. 22)

En segundo lugar, hacer hincapié solamente en el maridaje especial que el discurso semiótico de Tesauro reconoce entre el código icónico de la figura esculpida y su «suggetto» privilegiado, esto es, la materia heroica, en su doble componente histórico y épico, en

virtud de su mayor capacidad de alcance, en términos de impacto del mensaje vehiculado sobre un público o una colectividad, poderoso instrumento manipulador social tanto a fines propagandísticos y de exaltación como de crítica y denuesto.

«E TANTE CAPRICIOSE E INGEGNOSE INVENTIVE DE' FREGI, DELLE CARTELLE E DE' FESTONI...»

A raíz de todo lo apuntado anteriormente tal vez no desmerezca ahora el propósito de ahondar en las funciones que el elemento escultórico ejere en el contexto de una obra, la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana, que, compuesta alrededor de 1617, se ha considerado siempre «como el ápice de lo tenebroso, vacuo e inextricable del gongorismo» (Cossio 1998: I, 469)¹², al tiempo que se le reconoce como «la fábula de Faetón que más alto vuela en la poesía española» (Gallego Morell 1961: 43).

Como todo lector recordará, uno de los momentos más deslumbrantes de la fábula mitológica estriba en la visita que el joven Faetón, acuciado por el «drama de honor» que le ha generado Épafo al cuestionar su identidad en cuanto hijo de Apolo-Febo, realiza a la morada regia de su padre. El impacto visual con el majestuoso edificio suspende los sentidos del joven y con ellos la acción, interpolando una extensa pausa descriptiva, hasta reanudarla con el posterior encuentro, con consecuente diálogo, entre el padre y el hijo. La visión que se ofrece a la vista oscila, en términos retóricos, entre una éfrasis prolongada del edificio y la periegesis, pues el

¹² La *Fábula* fue impresa por primera vez en 1629, en la edición príncipe, póstuma, de las *Obras* del Conde. Sin embargo, se tiene constancia de que, como era habitual en la época, el poema debió de circular previamente manuscrito, sobre todo entre los gremios reunidos alrededor de las academias, y que su composición fue impulsada por los modélicos poemas mayores gongorinos, en una atmósfera de ya desarrollada y candente polémica anticultista. Quilis y Rozas (1961: 411) nos recuerdan que el dato de su temprana datación se desprende del manuscrito Chacón: «Con la décima *Cristales el Po desata* y el soneto *En vez de las Heladas, ahora saludó don Luis de Góngora* la aparición del *Faetón* villamediano. Como Chacón fecha ambas composiciones en 1617, podemos afirmar que fue en este año cuando el conde dio a conocer su poema. En un tono menor, y a semejanza don el *Poéfimo* y las *Soleidades*, la obra de Villamediana debió levantar también su pequeña polvareda de *janreguisas*. Sobre los avatares de la transmisión de la *Fábula*, ver sobre todo Gutiérrez Arranz (1999: 1-134).

lector, cuya perspectiva coincide con la del embelesado Faetón, realiza un itinerario geográfico-espacial que, transfigurado y jalonado por pequeños cuadros-emblemas, abarca el orbe entero¹³. La visita está articulada en dos momentos, correspondientes primero a la «materialización» del exterior de la edificación y luego de su interior, marcados por un afán de develamiento, en clave metatextual, de su propia naturaleza artística¹⁴. Todo, como se notaba, sumido en un silencio extraño y enajenador.

Ahora bien, tras ofrecer las coordinadas generales que (en)marcan el conjunto físico arquitectónico (su forma y distribución), lo primero que salta a la vista es la preminencia, en su acabado, del elemento escultórico. Como fácilmente se desprende de los pasajes que copiamos a continuación, en cada una de las estrofas iniciales, en las que se da cuenta de la estructura exterior del edificio (planta, muros, pavimento y techos), el texto hace hincapié en el hecho de que precisamente el «clarísimo ornamento», esto es, las estatuas, los bajorrelieves que «informan» los frisos, los chapiteles y los festones, es lo que revela la calidad «divina» del edificio¹⁵:

¹³ De visión se trata, pues no está jalonada por las apelaciones delfónicas típicas de la *descriptio* ofrecida a un espectador («Ves aquí», «Mira», etc.).

¹⁴ Así sintetiza Gutiérrez Arranz el diseño estructural típico de las fábulas villamedianas (2001: 5) en el que, efectivamente, descansa buena parte de nuestras observaciones: «En una visión de conjunto, podemos afirmar que el primer recurso retórico empleado por el Conde es la arquitectura del poema, entendida como organización macrocómica que engloba diversos niveles de fábulas menores que se explican mutuamente y a la vez, sirven para explicar la historia central. Este fenómeno, tan frecuente como característico en los cuatro poemas, convierte, en ocasiones, mitos secundarios o incluso terciarios en auténticos motivos de la fábula central [...] Denominamos fábula espejo a la fábula o fragmento de la fábula inserta en el relato de otra que muestra sinérgica temática con aquella, anticipa motivos o simplemente subraya elementos comunes. Es técnica característica de Villamediana presentar en determinados momentos de sus fábulas fragmentos de otras que ilustran la principal por las similitudes que se establecen entre ambas».

¹⁵ Citamos por la edición de Gutiérrez Arranz (1999) y, en otros casos, oportunamente señalados, por Ruestes (1992: 259-260), con cursivas que son siempre nuestras. Es notable la condición de precariedad en la que persiste la poesía del Conde desde el punto de vista ecdótico. Cristóbal (2013: 41-42) valora en estos términos la cuestión: «Y de ahí también se derivan las dificultades para su correcta edición. Hay actualmente cuatro ediciones de su obra (más una facsimil), y siendo casi todas meritorias, no hay ninguna de ellas rotundamente buena, en mi opinión, siendo la mejor la más antigua, la de Juan Manuel Rozas, aunque no abarca la obra completa. La poesía de Villamediana necesita no solo la correcta presentación editorial (puntuación oportuna y aclaración de su mensaje en las notas o en una prosificación explicativa, como la que hizo Dámaso Alonso

Nítido el muro desvenó el argento,
y *las estatuas del metal más fino*
muestran en el clarísimo ornamento
digna labor del artífice divino;
en plana forma luce el pavimento
que a su materia sólida convino:
no hay remoto lugar, ni oculta parte
donde no ostente su grandeza el arte.
(42, vv. 329-336)

Tributo es de Pactolo el rubio techo,
licencioso reflejo de luz pura,
enlaza división, y forma a trecho¹⁶
el orden que venera la esculturas;
(43, vv. 337-340)

Entre una y otra dórica columna,
por eterno arquitecto reparada,
la blanca Cintia se percibe en una
forma del rubio hermano dividida;
sigue la formación y no hay ninguna
parte inferior sin traza comparada;
*de pesante metal máquinas graves*¹⁷
sustentan las cornisas y arquivabes.
(44, vv. 349-352)

Forman nuevo esplendor, fino elemento,
de rayo que en sus círculos se giran¹⁸,

con la de Gongora), sino sobre todo la comprensión previa por aquellos que la editan. Y para ello uno de los requisitos, y no desde luego el único, es —diría yo— saber tanto latín y tanta mitología como el propio poeta que escribió aquellos versos. La labor exige, en suma, que los hispanistas que la acometen sean también latinistas y conocedores de la cultura antigua, de la que esta poesía está trufada. Ver también, en relación concreta con la parcela satírica del Conde, el muy reciente «inventario» de Carreira (2016: 38-76).

¹⁶ Ruestes lee «en lata división, y forma a trecho».

¹⁷ Por «máquinas graves» hay que entender los Atlantes que, rematando las columnas, funcionan como puntos de descarga en los que se concentra el peso del edificio.

¹⁸ Ruestes lee «Forman nuevo esplendor, si no elemento, /de rayo que en sus círculos se

carbunclos en cristal por ornamento
que a ser el fuego elemental aspiran;
y, sustentando el áureo firmamento,
animan las estatuas y respiran
erigiendo con círculos rotantes
relojes, astrolabios y cuadrantes.
(45, vv. 353-360)

Los follajes supremos son menores,
mas los reflejos que a la vista ofrecen
forman en perspectiva resplandores
que no se dejan ver y se parecen;
friso de oro los urne y, superiores,
tanto en honor del arte resplandecen
que Cupidos desnudos y lascivos
en *ardiente festón* parecen vivos.
(46, vv. 361-368)

Corona las lucientes proporciones
de apolneo metal flamante cielo,
donde los esculpidos medallones
son milagro fabril del escarpelo;»
(47, vv. 369-372)

Sin embargo, el protagonismo del elemento escultórico dentro del conjunto arquitectónico no se limita a este primer apartado. En efecto, diversamente de lo que han interpretado lectores y editores anteriores de la *Fábula*, en nuestro sentir no cabe duda de que también los nichos que, hospedando los zodíacos, marcan la fachada del palacio, son de factura escultórica, tratándose de figuras esculpidas, y no de pinturas, lo cual, por otro lado, viene a confirmar, beneficiándose de ello, lo que apuntamos al principio: que las esculturas parietales cuentan con un estatuto que en buena medida, en su valor tanto eidético como práctico, las asimila a los frescos u otras técnicas

girar».

pictóricas, y que sin ellas la arquitectura no asciende al grado de obra de arte¹⁹:

No es lo menos ilustre del palacio
que en nichos que informó metal sonoro
el rubí ardiente, el pálido topacio,
lúcida afrenta están haciendo al oro...
(49, vv. 385-388)

versos en los que parece bastante evidente que el metal sonoro que «informa» las hojas de oro es el del escarpelo que, al perfilar las imágenes de los zodiacos, crea en los retablos el espacio en el que luego se engastarán las piedras, cuya hermosura y brillantez compiten con la base de oro.

Además, por si alguna duda quedara, terminado el *excursus* astrológico, a la hora de avanzar en la descripción de la fachada, ahora ocupada por el elemento mitológico marino, la mirada del joven Faetón cae sobre las dinámicas figuras del águila-Júpiter en el acto de raptar a Ganímedes, y de Dafne perseguida por Apolo:

Sobre brillante argento dibujada,
de la materia el arte no vencida,
mentida forma, si deidad alada,
volante fue raptor del garzón de Ida.
Ninfa, después laurel, aun no alcanzada,
muestra el que dora rayos en su huida²⁰,

¹⁹ La aclaración se hace precisa puesto que muchos los consideran pinturas (frescos), tal vez (mal) guiados por la recurrencia en los versos correspondientes de los términos «dibujar» y «pintar» que, en realidad, el poeta, según un uso bastante normal para la época, utiliza extensivamente para referirse a todo tipo de imagen reproducida. En Gutiérrez Arranz (2001: 30), por ejemplo, se lee que [de este modo, Villamediana ofrece una *descriptio* en tres haces de significación: en primer lugar, lo que se nos relata es tema artístico que decora el palacio del sol; en segundo lugar, la pintura que se nos hace es la del entorno marino, que también rodea el palacio, y los seres que allí habitan; y en tercer y último lugar el tema amoroso, tema de las escenas decorativas del palacio, vinculado a su vez al entorno marino por medio de la primera y última historia referidas». Y también Rozas y Ruiz, en sendas notas al pie del poema, se refieren a las pinturas.

²⁰ Ruestes lee: «muestra el que rayos llora en su huida». Muy correctamente Gutiérrez Arranz, (1999: 694) hace hincapié en el hecho de que «El tema escultórico muestra los tres conceptos clave del Palacio: "ejemplo", es decir representación de una idea, "culpa"

*escultura que ser ejemplo quiso,
y en fugitiva culpa estable aviso.
(59, vv. 465-472)*

O también cuando, más adelante, se «ve» que
la calligine densa, el aire impuro,
sulfúrea exhalación de Flegetonte
fabril le deberá esplendor eterno
el de la blanca espuma obscuro yermo
(70, vv. 557-560)

Y así hasta la indisputable aclaración confiada al papel didáctico del arco iris:

a cuya luz el arte se aprehende,
que animó piedras y formó metales,
*donde líneas pudieron los buriles
admirar duros y morder sutiles*
(71, vv. 565-568)

Por si fuera poco, incluso en la descripción, en términos alegórico-emblemáticos, de los dos presidios admonitorios, la Fortuna y el Tiempo, el texto escoge en tanto rasgos definitorios sobresalientes, dos oposiciones escultóricas: la Fortuna que «estatuas postura que ella misma erige», y el Tiempo que, ovidianamente, «Estatuas muerde y mármoles digiere».

A raíz de lo que se ha mostrado resulta evidente que la fusión entre el mito —ya de por sí una transfiguración y un enmascaramiento de significados «otros»— y el ropaje artístico da pie a una recreación al cuadrado, en la que el mensaje se mimetiza entre los múltiples niveles de su codificación. De ahí que el extenso apartado artístico del *Faetón* plantea la cuestión de si la fisicalidad ostensiva de la escultura decorativa puede asumirse como sistema semiótico en el que

fugitiva, en otras palabras, el movimiento es generado por el agente culpable, y por último, «aviso» estable, o, lo que es lo mismo, la imagen estática como imagen del aviso, de la enseñanza que se ofrece. Y lo más interesante, estas ideas ilustran tanto la fábula que ve Faetón, como la fábula de la que él es protagonista» (1999).

descansan y se condensan los signos de una recreación personalizada del mito por parte del autor, funcionando como una especie de metonimia y clave interpretativa para la descodificación del poema entero. Este, pues, el cometido para las páginas que siguen.

LA «SIMÉTRICA URNA DE ORO»

Como se sabe, la fábula de Tassis es una reelaboración, *more barroco*, del mito de Faetón expuesto por Ovidio en los libros I y II de sus *Metamorfosis*²¹, cuya falsilla sigue precisamente en relación a la descripción de la Regia Solis, sometiendo cada detalle a un sistemático y puntual proceso de amplificación²², puesto que los espléndidos dieciocho versos del poeta latino se dilatan en los más de quinientos de la versión villamediana (de la estrofa 40 a la 102). Ahora bien, antes de cumplir con el propósito anunciado, no estará de más dedicar unas pocas líneas al intento de desdibujar el conjunto de textos que podrían haber cooperado a dicha amplificación y, por consiguiente, al entramado simbólico-alegórico del texto. No se trata, evidentemente, de señalar o ampliar las fuentes —labor en buena medida ya desarrollada por los editores— sino de reconstruir el posible arco de los modelos (antiguos o modernos) culturalmente activos en aquel entonces y en los que el autor pudo inspirarse precisamente para

²¹ Procedimiento común, por otro lado, a toda reelaboración del mito solar: «Hasta aquí, a través de traducciones o de comentarios, vemos cómo todas las versiones de la fábula no hacen sino seguir el texto ovidiano, único cañamazo sobre el que tejen sus versos los poetas españoles al cantar la aventura de Faetón» (Gallego Morell, 1961: 47).

²² La relación de correspondencia con el hipotexto ovidiano aparece señalada en todos los trabajos sobre el *Faetón*. Sin embargo, se debe a Vicente Cristóbal (1999 y 2013) el haber aclarado, por medio de unas pocas calas puntuales, la modalidad de reelaboraciones del arquetipo. Valga como ejemplo su lectura de un complicado lugar de la fábula: «La octava se integra, declamos, en una éctasis de relieves escultóricos, más bien que cuadros, para la que Villamediana cuenta como fuente con el pasaje ovidiano de *Metamorfosis*, 1,1-18, en el que se describe igualmente la arquitectura y ornato parietal del palacio del Sol, pero el poeta español amplifica considerablemente el texto latino, y aprovechando que Ovidio aludía escuetamente a la representación de los signos del zodiaco cincelados en las puertas (*Met.*, 1,17-18: *Haec super imposita est caeli fulgentis imago / signaque sex foribus dextris totidemque sinistris*), desarrolla él esta mención, describiendo una por una las diferentes constelaciones zodiacales y su correspondiente etiología mítica (octavas 48-52)» (Cristóbal, 2013: 43-44).

[160]

edificar y «ornamentar» ideológica, estética y moralmente la magnífica demora del «señor de Delfos».

Lo que de inmediato llama la atención es que este edificio que, «en recto ángulo cuadro está en el cielo», solo aparentemente coincide con la forma cuadrada de la *Regia solis* ovidiana, puesto que al leer los versos:

Los ámbitos que informan el tablero,
distinta proporción en peso grave,
del sitio circulando el grueso entero
hacen que el eje en sus convexos trabe.
(vv. 321-324)

se aprecia su característica forma redondeada, con un techo que simula la «volta» celeste. Ahora bien, teniendo en cuenta que estamos delante de una especie de abismo textual que, como apuntamos arriba, condensa en sí misma el significado y los símbolos de la obra entera, un detalle de este tipo no puede carecer de sentido²³. Sobre todo si, al ensanchar la mirada hacia otros edificios modelícos —no siempre y no todos solares— de la tradición antigua o cercana a Villamediana, hallamos que, por ejemplo, el maravilloso palacio de la maga Armida, al que por fin llegan Carlo y Ubaldo, en el canto XVI de la *Gerusalemme Liberata*, para recuperar a su amigo Rinaldo, se presenta así:

Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,
un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso
di quanti più famosi unqua fioriro.
D'intorno inosservabile e confuso
ordin di loggie i demon fabri ordiro,
e tra le oblique vie di quel fallace
ravolgimento impenetrabil giace.

²³ Es Cossio (1998: I, 461) quien observa que calificar el poema (se refiere al Góngora de «Cristales el Po desata») de *simétrica urna de oro* «apunta a la misma concepción arquitectural y geométrica de la forma del poema».

[161]

Se trata de uno de los pocos edificios redondos de la tradición, y el detalle sorprende puesto que no pertenece a ninguno de los dos modelos a los que remite Tasso, a saber, Ovidio y Poliziano, referencia esencial, esta última, para la valoración de otra conexión intertextual, esta vez bien fuerte, con el poema del Conde: el *Adone*. Además, la descripción resulta muy sintética: no se mencionan ni piedras ni columnas, sino solo se hace hincapié en el detalle —un calco ovidiano— de las puertas «d'effigiato argento» y de los quicios de «lucid'oro», al que se añade el metal de las puertas que se presenta, como es prescriptivo, «variato e scolto» (esculpido)²⁴. A pesar de la gran familiaridad del Conde con la poesía de ámbito italiano —especialmente la que se apreciaba, se defendía (como en el caso de Tasso) e imitaba en el espacio de la corte virreinal napolitana— la *Libertata* no parece haber sido su lectura de cabecera, al menos para este episodio.

La insistencia en el elemento de la circularidad —con todo lo que plantea en términos simbólico-allegóricos— bien podría autorizar a evocar un eslabón mucho más antiguo, los *Saturnalias* de Macrobio, por ejemplo, en donde se habla de un templo dedicado al sol en la región de Tracia cuya forma es redonda (*Rotunditas aedis monstrat huiusce sideris speciem: Sat., 1.18.11*), o bien, con mayor probabilidad, las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, en donde se describe la ciudad de Tebas (canto V, 55) como una ciudad construida a imitación del cielo, pues parece simular una órbita, con siete puertas que se corresponden con los siete planetas. El autor tardo-antiguo representa un eslabón relevante puesto que, a su vez, echó mano de la materia ovidiana en muchos pasajes de su poema²⁵; y, además, su

²⁴ Al articularse su estructura en un edificio circular, rodeado por una muralla circular, que contiene en su interior un delicioso e impenetrable jardín-laberinto, la descripción comparte con la de nuestra *Fábula* solo la secuencia exterior-interior.

²⁵ Hay que matizar, sin embargo, la deuda directa de Nono para con Ovidio, según lo amplia y pulcramente documentado por Agosti (2006) quien mantiene que «Nono costruisce l'episodio di Fetonte *intra propria principia*, sobre la base, sobre todo, de lo comprobado por Knox (1988) y Paschalis (2014). Knox (1988: 542), más señaladamente, mantiene que «an ephrasis of a palace, which also conforms to the requirements of a tradition, will contain a number of conventional elements, and there is no reason to attribute the preceding description of the palace of the sun to any specific source, whether that be an Alexandrian poem, as Knaack would have it, or Euripides, as Diggle suggests [...] There is no need to attribute Ovid's ephrasis here to the Phaethon tradition. Such

técnica digresiva sedujo fatalmente a los ingenios más cercanos al Conde (Góngora y Marino), y, por más inri, engastó en su desmesurado poema, a la altura del canto 38, un epilio de asunto mitológico, precisamente protagonizado por Faetón. Además, aunque no se trate de correspondencias intertextuales directas, no parece descabellado conjeturar que Villamediana pudo tenerlo presente a la hora de perfilar su *carmen figurato* también en relación a otros detalles como, por ejemplo, la repartición en cuatro grupos (nichos) de tres de los signos del zodiaco que jalonan los triglifos de la fachada dórica. Al principio del canto XII de las *Dionisiacas*, en efecto, el lector es transportado en la atmósfera cosmogónica que aletea en el palacio del Sol, un palacio espiritual, cósmico, que representa la armonía entre todas las potencias zodiacales y alquímicas: las cuatro estaciones se recogen en el palacio para pasar ahí la noche; a la pregunta de Otoño acerca de cuándo nacerá el vino, el Sol le señala una pared en la que aparecen colgadas precisamente cuatro tablas, las famosas tablas de la Armonía, que reúnen, dispuestas en pareja, los signos del zodiaco y que contiene la profética respuesta. En fin, la sensación es que Villamediana, seducido por el complicado y majestuoso proyecto de Nono, que en Europa se venía leyendo desde 1569 (aunque parece ser que, en el ámbito peninsular la que más influyó fue la versión latina de Lubinus de 1605), saltara las mediaciones de los maestros para medir sus fuerzas directamente con el panoplitano. Tanto es así, que de ello debió percatarse el humanista valenciano Vicente Mariner, quien tradujo al latín precisamente la *Fábula de Faetón* del Conde y luego también, en 1636 —después de leer a Tassis²⁶— la *Paráfrasis al Evangelio de San Juan* del panoplitano que, entre otras cosas, «es el primer trabajo filológico sobre Nono en España» (Hernández de la Fuente, 2008: 35).

Más allá de las dependencias reales, directas o indirectas, tampoco es de extrañar que autores como Marino, Góngora, Villamediana,

material is the common property of Hellenistic narrative poetry». El mismo criterio sintetiza, de *aemulatio cum varietate*, se nos antoja haber guiado la pluma de Juan de Tassis.

²⁶ Según conjeturó Menéndez Relayo, Mariner tradujo la *Fábula* para congraciarse al Conde, pues debió necesariamente llevarla al cabo antes de su muerte, ocurrida en 1621. (Recogido el dato de Serrano Gueto 1996: 145-160, para quien «la traducción sería labor de este año o de los meses de 1622 que precedieron la muerte del autor del Faetón: 151).

junto con otros²⁷, sintieran una natural sintonía con un poeta que, al fin y al cabo, es considerado el mejor representante de una estética que, precisamente por su bizarría y sus excesos, se tilda de «barroco tardo-antiguo». Es más, todo lo compulsado hasta ahora podría ser suficiente para menguar críticamente el peso directo de la obra maestra de Marino, el *Adone*, en la composición del *Faetón*, puesto que muchos de sus componentes característicos, como se acaba de apuntar, bien podría haberlos mutuado Tassis directamente de Nonno (el propio relato mítico, ajeno al poema mariniano), o de otros antecedentes, funcionando el napolitano —no menos que Góngora— como mero intermediario²⁸.

En efecto, aun reconociendo la deuda que estriba sobre todo en la selección de unas cuantas, eficaces, soluciones lingüísticas (entre otros detalles: «Splende intagliata di fabril lavoro / la maggior porta del mirabil tetto», «scopì Vulcan col suo divin scarpello») (estrofas 22-23) evocados, al parecer, en el espléndido «el milagro fabril del escarpelo» villamedianino, no nos parece que el lisboeta se haya dejado seducir en demasía por el napolitano, especialmente —aun que resulte difícil de creer— en la realización del injerto descriptivo.

²⁷ Juan de Argüjo o Francisco de Rioja, por ejemplo, como bien recuerda Ponce Cárdenas (2013: 186-187) en un agudo artículo-resena sobre las dos recientes y monumentales aportaciones de Mercedes Blanco a los estudios gongorinos, y en el que sintetiza el cuadro de la presencia nominata en las letras españolas áureas. Para una reconstrucción más exhaustiva de la difusión del poema en época moderna, ver sobre todo Hernández de la Fuente (2006: especialmente 154-170, por lo que atañe a nuestros intereses).

²⁸ Coincide con esta valoración Hernández de la Fuente (2006: 169): «El más importante de éstos es el madrileño Juan de Tassis, conde de Villamediana (1583-1622), poeta de vida novelesca y controvertida que acabó asesinado en la calle Mayor de Madrid 102. Villamediana conoció en Italia la poesía de Giambattista Marino, y a él personalmente. Y representa en cierta medida la mencionada «vía indirecta» de posible penetración del poema de Nonno en España: a través de la imitación marinista del *Adone*, que, como ya hemos comentado en páginas anteriores, es un enorme poema de inspiración nominata. En el conde de Villamediana, podemos encontrar una clara imitación de Marino y, acaso a través de ésta, también restos de influencia nominata, siempre por vía indirecta. Apasionado por la poesía mitológica, Villamediana ganó fama por su *Fábula de Faetón*, hacia 1617, en la línea de doble imitación de Góngora y Marino, y en su *Fábula de la Europa*. Aunque en ésta un anotador escribe «este poema es imitado del 2.º idilio de Mosco», debería decir más bien de Marino, que «en este *Idilio* siguió a Mosco (Idilio 2) y a Nonno (Dionisiache I 45 y sigs.)» 103. Tanto Marino como Villamediana, que, como ha demostrado Rozas, lo imita, dependen del pasaje nominato en el primer canto de las *Dionisiacas* para el viaje de Europa a Iomos de su robador taurino».

[164]

Precisamente por lo que apuntamos arriba, Villamediana se siente interesado por el componente escultórico-ornamental de la morada febea, y no tanto por el arquitectónico que, al fin y al cabo, se limita a las coordinadas esenciales ofrecidas al comienzo del *excursus*. Si Marino, en efecto, en la éfrasis de la casa de Venus²⁹ se regocija en elementos estructurales, arquitectónicos: «chiostri, palchi, logge, fronti, fianchi, torri, porte, ponti, archi...», el Conde, como se ha dicho, confía el peso de la «visión» en lo decorativo, más concretamente en el cromatismo y en los materiales empleados. Todo lo cual, invitaría a reconsiderar en términos más difuminados el postulado, que se lee en casi todos los estudios críticos sobre la *Fábula*, según el cual Tassis habría aprendido del vate italiano la técnica de ampliación del hipotexto ovidiano. Basten por todas, las convencidas aseveraciones de Fucilla (1953: 159):

En este, el joven Faetón, tras mucho cavilar, llega al palacio de Delfos, palacio que es descrito con admirable profusión de términos arquitectónicos y abundantes referencias de mitológica erudición. Esto mismo, exactamente, ocurre en el segundo canto del *Adone*, de Marino, en el que su joven protagonista, tras horas de vacilación, se adentra en el palacio de Venus, que es a su vez descrito con exagerado lujo de detalles eruditos. Y así como en la *Fábula de Faetón* la mansión del sol no es únicamente un pasaje o un episodio, sino que constituye el poema mismo, en la obra del napolitano la morada de la diosa de amor con sus alrededores abarcan una buena parte de los versos de la voluminosa obra. En ambos trabajos el tono y el diseño de las partes a que nos referimos son tan parecidos que, aun sin una previa noción de que Villamediana conociera las composiciones poéticas de su amigo italiano, o sin el apoyo de las numerosas analogías y puntos de contacto entre los dos, se le pudiera aplicar la rúbrica: «A la manera de Marino».

Asimismo, sorprende, por ejemplo, que, de haberlo seguido tan de cerca, Villamediana no aprovechara una «maqueta» tan prestigiada,

²⁹ Que, según el eterno enemigo Sugliani, está plagada del Palazzo de Valserena, por él descrito en su *Mondo Nuovo*.

[165]

y tan abusada por el propio Marino, como es el Palazzo di Venere que Poliziano ubica en el canto I de su *Stanza*³⁰ y que, a su vez, comparte una elevada intertextualidad con autores tan del gusto de Villamediana como Estacio y Claudiano³¹.

*FICTIO NOSTRA NON EST MENDACIUM,
SED ALIQUA FIGURA VERITATIS*

Pero el Conde de Villamediana quiso representar no un templo sino un palacio, dando relieve al hecho de que se trataba de un símbolo del poder y forzando su personal connotación del mito en dirección de una desalegorización del mismo en clave política, con acentos de sátira moral³². Así lo interpreta una franja de la crítica villamediana, encabezada por el mencionado Gallego Morell (1961:

³⁰ Las «colonne adamantine», el «tetto di smeraldo» o le «mura di berillo» podrían fácilmente haber pasado, por medio del *Adone*, al *Faetón*, sin embargo, el Conde hace caso omiso de estas y otras sugerencias. Es el caso, por ejemplo, de las puertas (una y escudamente decorada por Tassisi), en muchos ejemplos de la tradición descritas largamente, por separado y con abundancia de detalles, como en el caso de Poliziano.

³¹ La pesquisa de otros posibles proveedores de materiales, diseños y disposición del edificio villamediano podría llevarnos muy lejos y con resultados no determinantes, sobre todo si salimos de la tipología concreta de la morada del Sol para colocar en el tamiz los incontables ejemplos de templos, castillos y jardines, ya no palacios, dedicados a dioses o venerables de todo tipo (Venus, Diana, Minerva, Cupido etc.); desde el Castillo de Alante del *Orlando furioso* hasta el Palacio de la maga en *La Circe* de Lope, mirando atrás hacia la Reggia de Sirace en el *Africa* de Petrarca, al templo de Venus del *Epitalamio para Honorio y Maria* del mencionado Claudiano, o de su epigono, el *Epitalamio de Ruricio e Iberia* de Sidonio Apolinar, y más atrás, hasta llegar a Homero.

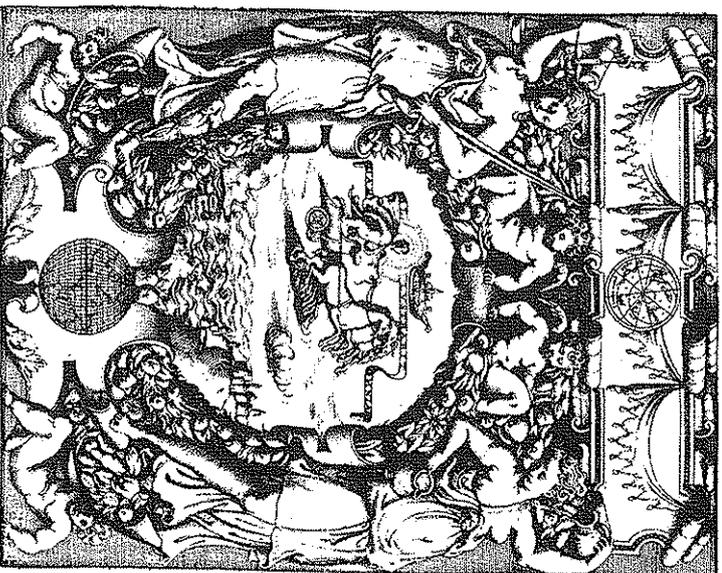
³² No podía ser de otra manera, por otro lado, puesto que, según nos aclara Mínguez (2001: 326), en los programas emblemáticos de cariz apoloógico no se solía emplear la metáfora faetónica, precisamente por lo que simbólicamente entrañaba la imagen de la caída: «en las *emblemata*, las medallas, las pinturas, las estampas hispánicas la historia de Faetón no se aplica nunca a la imagen del Rey. Y en los jeroglíficos efímeros son muy escasas las ocasiones en que se representa la caída de Faetón». Sin embargo, estos datos aportados contrastan con el testimonio ofrecido por Morán Turina (1990: 90), según el cual: «Los ejemplos más antiguos de esta asimilación los podemos encontrar en el pánegrico que Nicaise Lailan dedica a Ferrando el Católico comparándolo con Apolo y la empresa que dedica Jerónimo Ruscelli a Felipe II, identificándole con Apolo Febo en el carro del sol. Y tras el intento de Ruscelli de vincular el sol a un rey concreto, como su divisa personal, la imagen solar aplicada a la monarquía española fue durante más de dos siglos una de las imágenes preferidas por los políticos, predicadores, emblemistas y creadores de creaciones fúnebres, pues había muchos aspectos diferentes de la monarquía que podían representarse con gran propiedad bajo tal metáfora».

46) quien, sin embargo, a la hora de defender que «[a] Villamediana, en cambio, más que la osadía le atrae lo que la fábula entraña de posible aplicación política e imagina en el castigo que precipita al joven conductor del carro solar en el Eridano la caída del favorito real, aunque no se atreva abiertamente a compararlos» no se preocupa, como tampoco otros, de respaldar esta intuición con los correspondientes datos textuales³³. Y la verdad es que, a la hora de compulsar el texto, y aunque las hay, las pistas para una interpretación de este tipo no son tan abundantes, amén de hacer interactuar estas pocas con el código semiótico aquí propuesto.

El trabado metafórico del poema proporciona una imagen inequívoca que es la de la entrada de Faetón al palacio del sol calificado de «alcázar fuerte» (v. 645); asimismo subsiste todo un sistema de adjectivación inspirado en el área semántica de la soberanía que refuerza la denotación política del *ductus* poético: «el soberano carro de luz que eterna luz le guía» (vv. 891-2), «y no como divino en soberanas obras de tu parte» (vv. 925-26)», «tú que asistes en trono soberano» (v. 1681). Sin embargo, mientras se trate, con los ejemplos aducidos, de tratar a Febo en tanto rey y soberano, asistimos a un aprovechamiento bastante trivial del disfraz mitológico para la realidad política; en cambio, es en la vertiente de la figura filial del joven y de sus ambiciones de mando y adquisición de las señas reales donde se materializan las señales del arropamiento alegórico aludido arriba. A la hora de mencionar el carro que el hijo le pide a su padre para que lo pueda conducir durante un día, este, el carro, aparece verbalmente metafórico nada menos que en un «trono»: «no des al áureo trono prisa» (v. 1010), y, todavía más evidente después, cuando Villamediana corrige el préstamo gongorino «en carros de cristal campos de plata» con un más marcado «en tronos de cristal campos de la alegoría política (a las que se suman las múltiples ocurrencias del verbo «gobernar» u otros símbolos como el «coronado [...] imperio» etc.) se colocan dos extensos parlamentos que bien podrían

³³ Y también: «a lo largo de estos versos se cruzan la sátira política y los amores imposibles que constituyen la clave del perfil humano de Villamediana» (43-44). Otra parcela de la crítica, en cambio, hace hincapié sobre todo en la posible alegoría del desengano amoroso del conde, lectura que, en nuestro sentir, no parece del todo compartible.

ser leídos anfibológicamente como discurso admonitorio el primero, al estilo de los avisos —la serie de advertencias que el rey padre dirige al hijo, émulo suyo, acerca del «sobrado osar» (hasta la estrofa 124)—, y como decálogo de normas para el «buen gobierno» del cetro (a partir de la estrofa 126) —poniéndose así perfectamente al servicio de la inuida dialéctica relacional «rey —figura vicaria del valido», verbigracia, «subida-caída del ambicioso»³⁴.



Le imprese illustri, con Espositioui et Discorsi del S. Ieronimo Ruscelli. Al Serenissimo et sempre Felicissimo Re Cattolico, Filippo d' Austria, in Venetia, Venezia, Francesco Rampazetto, 1566 (Libro II, fol. 231).

Tal vez el rastro sea suficiente para demostrar que el poema no se limita a narrar, en una versión más, el relato mítico, sino que denuncia un problema: sin embargo, estimamos que su integración

³⁴ Acerca de esta isotopía textual, en otros contextos de la poesía del Conde, nos permitimos reenviar a nuestro breve Gherardi (2012).

con todo lo apuntado arriba acerca del entramado emblemático del texto en conexión con el soporte del relieve escultórico puede ofrecer más cuantía hermenéutica a la cuestión y, sobre todo, una perspectiva de acercamiento oblicuo, pero supletivo, a la misma.

Está fuera de duda que el extenso apartado artístico del poema correspondiente a la visión de la *regia solis* febea esté atravesado y dominado lingüísticamente por la acción de «informar» en el sentido del dar forma, del conformar, amoldar, crear, elaborar artísticamente. Basta con remitir a algunos de los lugares de calado del término, con sus múltiples variaciones morfológicas (polipióticas y derivativas), para percatarse no solo de la numerosidad de las ocurrencias sino también de su cercanía, rayana en el adosamiento: «los ámbitos que informan el tablero» (est. 41), «en una forma [...] sigue la formación» (est. 44), «forman nuevo esplendor» (45), «uniforme comparte formaciones» (est. 47), «nichos que informó... a la luz forma cursos» (est. 48), «obras eternas informando» (64), «animó piedra e informó metales» (est. 68), etc.

Lo que llama la atención es que, fuera del contexto de la «conformación» arquitectónica y escultórica del palacio, en el que el término se da en medida casi obsesiva, la isotopía se patentiza en dos ocasiones más, y dos contextos, extremadamente reveladores. El primero corresponde al segmento textual en el que se desencadena la crisis identitaria que envuelve a los dos competidores, Épafo y Faetón, y que aprovecha exactamente las mismas claves verbales que marcan el edificio:

*Con el que informó el padre, cuya mano
modera rayos, rayos de oro extiende,
mortal asunto, pensamiento humano
en ambiciosa puridad contiene:*
«Ésplendor puede haber que no sea vano
con el que vivifica cuando esplende?,
¿testificar no ves de polo a polo
quién de vida y de luz es autor solo?»

Sus voces interrumpen voz esquivada
y el ofendido Ináquides responde:

«Más ignorante presunción que altiva,
Faetón a tus palabras corresponde;
¿Sabes que me dio forma la luz viva
del que sobre la luz habita, donde
brazo vibra inmortal el rayo ardiente
del cielo vengador gloriosamente?» (vv. 233-248)

Con la respuesta que Climeene ofrece a las dudas planteadas por su hijo:

*Corporo ser ha dado a tu semblante,
formando su materia en sus despojos,
el que, depuesto el carro rutilante,
duerme en la mar entre corales rojos [...] (vv. 281-284)*

Casi como si la dimensión trópica de los versos asimilara los sujetos míticos —al fin y al cabo, artificiales ellos también— a la materia de los objetos que protagonizan la elaboración artística, sobre todo la escultórica, y que, en síntesis, marcan la identidad del propio dios-rey con el que se identifica la morada solar³⁵. Tanto es así que, a la hora de acreditar Épafo su identidad ante los ojos de Faetón lo hace remitiendo al testimonio que de ella ofrecen precisamente los artefactos escultóricos:

Que este, pues, dios mi padre eterno sea,
padre de Apolo; mira los altares,
que no hay mármol ni bronce que no vea
esta verdad en más remotos lares [...] (vv. 249-252)

Es más, en otro lugar, muy alejado del primero (marca el final, la estrofa CC) pero, al igual que aquel, climático, apical, y que con él forma un círculo —el mismo que se valora y se exalta en la arquitectura del palacio y dentro del cual se consuma la acción fabulosa—, se lee lo siguiente:

³⁵ Acerca de la técnica artificio empleada por Villamediana y sus recaídas en la acción del poema, ver el trabajo de Kluge (2015).

[170]

Tembló la tierra, que sufrir no pudo
la fuerza del efecto fulminante;
esparció su ceniza el ya no rudo
tronco, cediendo a la deidad tonante;
empezó Marte reluciente escudo,
de temor gime y no del peso Atlante,
materias desunidas no informaron,
pero reliquias en su ser temblaron. (vv. 1593-1600)

Se trata de la escena fundamental del castigo mortal proporcionado por Júpiter a su nieto —huelga subrayar la carga moralizadora de la imagen— y que tiene la consecuencia de sumir el cosmos en un caos hecho de destrucción y asolamiento, en un cuadro, otra vez, de gran plasticidad. Es una visión exactamente especular, invertida pero complementaria, a la deslumbrante visión solar, en la que al silencio de aquella corresponden ahora los gemidos y los truenos, a los rayos la ceniza, a los metales preciosos el rudo tronco, a los objetos de precio las reliquias, y, en fin, al palacio solar el túmulo. Con un sigilo icónico-verbal ya diáfano para quien lee: esas materias que «unidas» «informaron» cada una de las partes —esto es, las ornamentaciones en bajorrelieve— del más perfecto símbolo de la perfección estética, de la armonía, de la vida, pero también del poder y de la correcta gestión del palacio, se encuentran ahora desunidas en un paisaje desalentador, inhibidas en su capacidad de «informar», y cuyo valor admonitorio han heredado de esos retablos, ornamentaciones en relieve que, a la manera del pavimento que, hecho «seconde l'artificio», Dante escudriña, «con l'anima carca», en el canto XII (v. 2) del *Purgatorio*, amonestan con su factura, persuaden con su consistencia y educan el pensamiento con su *visibile parlare*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, Gianfranco, «L'epillio nelle *Dionisiache*? Structure dell'epica nonniana e contesto culturale», *Atina*, 6, 2016, s.p. [En red.]
BÉHAR, Roland, «La traza de Gíorgone y la última treta de Gracián», *Conceptos: revista de investigación graciana*, 3 (2006), pp. 51-67.

[171]

- BERGMANN, Emilie, *Art Incribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- BLANCO, Mercedes, «La estela del *Polytomo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo: revista de literatura*, 5, 1, 2010, pp. 31-68.
- CARRERA, Antonio, «La poesía satírica de Villamediana: notas para su inventario», *Hispania Felix*, 6, 2017, pp. 38-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «De Ovidio a Villamediana: nota crítica a los versos 1809-1812 de la *Fábula de Faetón*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1999, 17, pp. 253-258.
- «La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica», *Minerva: Revista de filología clásica*, 26, 2013, pp. 17-51.
- DA VINCI, Leonardo, *Trattato della pittura*, ed. A. Borzelli, Lanciano, Carabba, 1917, 2 vols. [Disponible en versión digital https://www.libreriaedit/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/ (20.04.17).]
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel, «La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (con nuevas visiones sobre la controversia cultista)», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, J. M. Caballero, J. M. Micó, J. Ponce Cárdenas (coords.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2013, pp. 227-242.
- DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio y Susana Fernández de Miguel, «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal», *Archivo Español de Arte*, 83.330, Abril-Junio 2010, pp. 149-158.
- FENZI, Enrico, «Di alcu mi palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'a Africa» del Petrarca, *Giornale storico della letteratura italiana*, 153, 1976, pp. 12-59, 186-229. Luego publicado en Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003, pp. 229-304.
- FERRER DE ALBA, Inmaculada (ed.), J. de Jáuregui, *Obras*, I, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- FUCILLA, Joseph G., «Giovan Battista Marino y el Conde de Villamediana», en *Relaciones hispanolatinas, Revista de Filología Española*, Anejo LIX, 1953, pp. 154-162.
- «Etapas del desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», en Id. Superbi colli, Roma, Carucci, 1963.
- GALLEGO MORELL, Antonio, «El privado y el mito», *ABC*, 10 de julio 1955, p. 18.
- *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.
- GASTEL, Joris van, «*Il marmo spirante: Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*», Leiden, Akademie Verlag, Leiden University Press, 2013.
- GHERARDI, Flavia, «Tiento mi pluma desarmada en la común reformación de petos». Villamediana y las "caídas" de poderosos, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas (Roma, 19-24 de julio de 2010)*, P. Botta (coord.), ed. M.ª L. Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, pp. 398-407.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia, «La poesía de tema mitológico de Villamediana», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona, GRISO, 1996, pp. 367-372.
- (ed.), Conde de Villamediana, *Las Fábulas mitológicas*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- *El universo mitológico en las Fábulas de Villamediana: guía de lectura*, Kassel, Reichenberger, 2001a.
- «Villamediana, arquitecto canoro: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coord. C. Strosetzki, ((AISO), *Münster 20-24 de julio de 1999*) Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001b, pp. 691-699.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, «Nono y las Dionisiacas en España», *Faevntia*, 28, 1-2, 2006, pp. 147-174.
- JAKOB, Juri, *Villamedianas Fábula de Faetón*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006.
- JÁUREGUI, Juan de, *Obras*, I, *Rimas*, ed. I. Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- KLUGER, Sofie, «Una poética del artificio: técnica literaria y crítica de la "ficción" en la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana», *Modern Language Notes*, 130, 2015, pp. 200-218.
- KNOX, Peter E., «Phaeton in Ovid and Nonnus», *The Classical Quarterly*, 38.2 1988, pp. 536-551.

- MARÉCHAUX, Pierre, «Les métamorphoses de Phaëton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552», *Revue de l'Art*, 90, 1990, pp. 88-103.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía católica*, Granada, Universidad de Granada, 2011.
- MINGUEZ, Víctor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.
- MORÁN TURINA, José Miguel, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.
- MORCILLO EXPÓSITO, Guadalupe, «Faetón: antes y después de Ovidio», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, 2007, pp. 269-280.
- NONNO DI PANOPOULI, *Le Dionisiache*, ed. D. Gigli Piccardi, Milano, BUR, 2003.
- NONO DE PANOPOLIS, *Dionisiacas*, Cantos XXXVII-XLVIII, ed. D. Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2008.
- PASCHALIS, Michael, «Ovidian Metamorphosis and Nonnian poliklon eidos», en K. Spanoudakis (ed.), *Nomus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*, Berlin-Boston, 2014, pp. 97-122.
- PONCE CARDENAS, Jesús, «Penetras el abismo, el cielo escalas: nueva lectura de Góngora», *Criticon*, 117, 2013, pp. 177-196.
- (ed.), «Artes hermanas: Poesía, Música y Pintura en el Siglo de Oro», *Catlope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20.2, 2015, pp. 7-18.
- QUILIS, Antonio y Juan Manuel Rozas, «Epístola de Manuel Ponce al Conde de Villamediana en defensa del léxico culterano», *Revista de Filología Española*, 44, 1961, pp. 411-423.
- ROMOJARO, ROSA, *Funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona. Anthropos, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel, «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, 2, 1963, pp. 81-82.
- RUSCELLI, Girolamo, *Le imprese illustri. Con espositiomi et discorsi del Sor Teronimo Ruscelli. Al serenissimo et sempre felicissimo re Catalico Filippo D'Austria*, In Venetia, l'anno 1566.
- SAEZ, Adrián J., «Quevedo y Armerini: lecturas pictóricas de un poeta», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 4, 2015, pp. 1-24. [En red.]

[174]

- SÁNCHEZ, Laurene, «De l'écriture scripturale à l'écriture picturale, de l'indicible au dicible, du dit au non-dit: les représentations du Conde de Villamediana», en B. Salazar y J. A. Vicente (eds.), *Lozano, Représentations linguistiques et extralinguistiques en espagnol: Ton et accent, aspect et personne*, Rouen, Publications Électroniques de l'ERLAC, 2001, pp. 143-167.
- SÁNCHEZ AMEJERAS, Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2014.
- SCARFATI, Claudio y Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tassaro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- SERRANO CUETO, Antonio, «La *Fábula de Faetón* del conde de Villamediana traducida al latín por Vicente Mariner», *Studia philologica valentina*, 1, 1996, pp. 145-160.
- TASSIS, Juan de, Conde de Villamediana, *Obras*, ed. J. M. Rozas, Madrid, Castalia, 1969.
- TASSIS, Juan de (Conde de Villamediana), *Poesía impresa completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Poesía*, ed. M.^a T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
- *Las fábulas mitológicas*, ed. L. Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichenberger, 1999.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, ed. F. Tomasi, Milano, BUR, 2014².
- TESAURO, Emanuele, *Il cannochiabile aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*, in Bologna, 1675, per Gioseffo Longhi.
- TORRES, Isabel (ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 2007.
- TURNER, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1976.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, ed. D. García López, Madrid, Alianza, 2013.
- WAISSBEN, Daniel, «De pura honestidad templo sagrado»: *ut sculptura poesis en Góngora*, *Revista de Filología e Letterature Ispaniche*, 13, 2010, pp. 105-142.

[175]

ÍNDICE

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ y ADRIÁN J. SÁEZ, «El efecto Pigmalión: la poesía escultórica del Siglo de Oro»	7
Jesús PONCE GARDENAS, «Las lágrimas de Niobe: escultura y epigrama en la Edad Barroca»	27
Jorge GARCÍA LÓPEZ, «Iconografía y semántica poética de las bellas artes en la <i>República literaria</i> de Saavedra Fajardo»	45
ROLAND BÉHAR, «La gloria de don Fernando: el valor épico de la representación escultórica en la <i>Égloga II</i> de Garcilaso de la Vega»	63
ANTONIO GARCANO, « <i>In vita e in morte</i> de don Pedro de Toledo: imágenes de la realza, entre poesía y escultura»	101
MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, «"Martirio en aspecto de Cáncer": poesía y escultura en un soneto de Aldana»	129
FLAVIA GERRARDI, «El "milagro fabril del escarpelo": funciones del artificio escultórico en la <i>Fábula de Fetón</i> del conde de Villamediana»	143
José MANUEL RICO GARCÍA, «"Vivos los cuerpos ves y los semblantes": Jáuregui ante la escultura»	177
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «La galería de bustos de "El jardín de Lope de Vega" (1621)»	199
ADRIÁN J. SÁEZ, «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna»	217
ABOLFO. R. POSADA, «Esculturas efímeras: <i>ars topiaria</i> y naturaleza en la "Égloga pastoril" atribuida a Luis Gómez de Tapia»	233
COLABORADORES	251
RESÚMENES	257



Esta primera edición de *La estampa de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro* se acabó de imprimir el 29 de septiembre de 2017, aniversario del nacimiento de Miguel de Cervantes Saavedra, en 1547