

EL DUQUE DE MEDINA SIDONIA:
MECENAZGO Y RENOVACIÓN ESTÉTICA

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
PEDRO RUIZ PÉREZ
(EDS.)



Universidad
de Huelva

COLLECTANEA

200

2015

©
Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

©
José Manuel Rico García
Pedro Ruiz Pérez
(Ed.)

Tipografía

Textos realizados en tipo Adobe Garamond Pro de cuerpo 11, notas en cuerpo 9 y cabeceras en versalitas de cuerpo 10.

Papel

Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación

Rústica, cosido con hilo vegetal

Printed in Spain. Impreso en España.

I.S.B.N.

978-84-16061-56-3

Depósito legal

H 51-2015

Imprime

Artes Gráficas Bonanza, S.L.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Acción complementaria *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*. FF12011-15534-E, Ministerio de Economía y Competitividad.

C.E.P.

Biblioteca Universitaria

El Duque de Medina Sidonia : mecenazgo y renovación estética / José Manuel Rico García, Pedro Ruiz Pérez (eds.). -- Huelva : Universidad de Huelva, 2015

418 p. : 21 cm. -- (Collectanea (Universidad de Huelva) : 200)
ISBN 978-84-16061-56-3

1. Pérez de Guzmán, Alonso, Duque de Medina Sidonia, 1550-1619. 2. España -- Historia- 1556-1598 (Felipe II). 3. Mecenazgo -- España -- Historia -- 1556-1598 (Felipe II). I. Rico García, José Manuel II. Ruiz Pérez, Pedro III. Universidad de Huelva. IV. Título. V. Serie
929 Pérez de Guzmán, Alonso, Duque de Medina Sidonia
946.0"15"

ÍNDICE

Introducción
José Manuel Rico García
[11-19]

Begoña López Bueno
La Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia.
El vasallaje poético de Pedro Espinosa
[21-44]

Nadine Ly
De sublimes y modestas cumbres:
La figura del conde de Niebla en la segunda Soledad
[45-70]

Carlos Alberro González Sánchez
Bibliofilia y mecenazgo en la España de Felipe II.
El Condestable Juan Fernández de Velasco
[71-96]

Antonio Urquizar Herrera
Las casas del desengaño, sus animales, y los límites de las colecciones
artísticas de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda
[97-118]

Francisco Javier Escobar Borrego
Dos textos desconocidos de Jerónimo de Carranza a propósito del XI
Conde de Niebla y Mateo Vázquez
(con unas notas sobre Hernando de Vega)
[119-142]

Trevor J. Dadson
El conde de Salinas y el duque de Medina Sidonia:
familias, armadas y poesía
[143-166]

más de las [vigas] y tan solapadas que se alarga y gasto más de lo que yo quisiera». A lo cual responde el duque, con fecha de 18 de marzo, de manera muy expresiva: «Estas obras de las fortalezas se dilatan y gástase en ellas más de lo que yo quisiera. Por vuestra vida que procuréis que se acaven ya, no haciendo más que lo que presçissamente ayan menester». Aun así, los trabajos en el alcázar iliplense no concluirán hasta junio de 1622. El día 4 de este mes Lorenzo Dávila escribe de nuevo al duque anunciándole la inminente finalización de la obra, «que ha sido un aderezo muy grande y de mucho gasto, en que enpezamos por poco pero, como e avisado a Vuestra Excelencia, estaba tan solapado que a sido milagrossa cossa que salas y asoteas no se ayan venido avajo»⁴². También se había trabajado en el castillo de Trigueros y se seguía haciéndolo en el de Huelva. Solamente las obras de Niebla ascendían a 331.061 mavedíes, o lo que es lo mismo, 9.737 reales⁴³.

El duque don Manuel Alonso seguirá al frente de la Casa de Medina Sidonia durante catorce años más, hasta 1636, y todavía tendrá que afrontar nuevas intervenciones en el castillo de Niebla. En abril de 1634 da órdenes al respecto⁴⁴. Un albañil, vecino de San Juan del Puerto, recibe 4.814 reales por sus servicios en esta tarea⁴⁵. En Sanlúcar de Barrameda se pagan 1.140 reales por la madera que se envió «para el adereço de los castillos de Huelva y Niebla»⁴⁶. Y las obras debieron continuar. Unas cuentas fechadas en febrero de 1636 dejan constancia del pago de 30.995 reales en materiales y otros 8.227 en jornales⁴⁷. En total, 39.222 reales, una suma bastante elevada que da idea de la atención que el duque prestó a la fortaleza de Niebla durante los años que estuvo al frente de la Casa, al término de los cuales, sin lugar a dudas, el viejo alcázar señorial presentaba un aspecto mucho mejor que el que pudo ver Góngora en 1607, o el que seguía teniendo en 1612, cuando eran los versos nuevos del *Polifemo* y no las piedras de los antepasados los que intentaban captar la atención de un conde cada vez menos joven y más consciente de las obligaciones que habría de asumir como cabeza de uno de los linajes más antiguos y poderosos del reino.

42 AGFCMS, leg. 2.990.

43 *Ibid.*

44 AGFCMS, leg. 3.100.

45 *Ibid.*

46 AGFCMS, leg. 3.110.

47 AGFCMS, leg. 3.111.

LA *ARCADIA* (1598) DE LOPE DE VEGA Y
LOS FRESCOS DEL PALACIO DEL GRAN DUQUE DE ALBA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

En 1591 o 1592 recaló Lope de Vega en Alba de Tormes, donde permanecería al servicio del duque don Antonio hasta 1595. Allí escribió la *Arcadia*, que combinaba intereses sociales —el mecenazgo de los Álvarez de Toledo— y estéticos, intersección que estudiamos centrándonos en el libro V, que presenta una imitación de la Égloga II de Garcilaso empedrada con referencias a objetos artísticos del palacio ducal de Alba. Nos referimos a la éfrasis de los frescos de la Torre de la Armería que aparece en el vaticinio «Altos deseos de cantar me encienden»¹. Contrastar este pasaje con los frescos sirve para reflexionar sobre cómo Lope usó uno de los recursos que más caracterizan su poesía, la hipotiposis. De este modo, mostraremos cómo los frescos sirven para alcanzar la ansiada *enérgeia*, la viveza visual de la descripción con que emular el modelo garcilasiano.

El vaticinio de Anfriso culmina el proceso de curación del protagonista, que adolece de arrebatos de locura celosa. La maga Polinesta consigue eliminarlos, sometiéndole a una cura que contiene una apología de las artes liberales y la poesía. Concretamente, la sabia le muestra al joven un palacio cuyas salas están habitadas por las siete Artes Liberales (Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astrología). De estas siete salas pasa Anfriso al palacio de la Poesía, donde encuentra a la Fama, que guarda retratos de poetas españoles del Siglo de Oro².

Este es el momento en que Anfriso enuncia su canto de las hazañas del Gran Duque de Alba y las futuras gestas de su nieto, don Antonio, canto que contradice las intrigas y quejas de la Envidia: esta figura sube a la esfera de Marte y, al contemplar a don Fernando Álvarez de Toledo en una galería de talentos militares, se queja. Ante ello Marte encarga a la Fortaleza que le muestre las hazañas del Gran Duque y el nacimiento de don Antonio, en forma de unas pinturas y bustos que se hallan en el Palacio de los Altos Hechos.

¹ Lope de Vega Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, ed. crítica de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cútedra, 2012, pp. 645-670.

² L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), pp. 637-643.

La inspiración principal de este vaticinio es la Égloga II de Garcilaso, y concretamente el discurso de Nemoroso³. Es un poema que Lope conocía bien, y que despertó en él gran admiración⁴. En la *Arcadia* esta admiración llegaría a la imitación, pues Lope usó en el vaticinio recursos y escenas presentes en la Égloga II —*vaticinatio ex eventu*, figuras alegóricas, descripción del nacimiento del héroe— y las desdobló en una versión que elogiaba tanto al entonces Duque (don Antonio) como al más ilustre representante de la Casa de Alba, don Fernando.

Fue don Fernando quien hizo adornar la Torre de la Armería, en su palacio de Alba, con frescos de ilusiones arquitectónicas y figuras históricas y alegóricas. Las históricas se concentran en tres frescos que narran escenas de la batalla de Mühlberg en las que participaron don Fernando y sus familiares. El primero pinta el paso del Elba por parte del ejército imperial, ayudado por un campesino que les muestra un vado y precedido de la visión de una cruz que aporta un toque milagroso. El segundo fresco ilustra el combate de caballería en el bosque de Lochau, acompañado de un nuevo elemento sobrenatural, la permanencia del sol en el cielo hasta el fin de la batalla. Por último, el tercer fresco muestra el episodio final de la campaña: la entrega del magnate rebelde, Juan Federico de Sajonia, al Emperador. En todos destaca el papel de los Álvarez de Toledo, siempre en primer plano: en el primer fresco don Fernando y sus familiares acompañan a Carlos V a caballo; en el segundo se enfrentan a los protestantes en un plano central; en el tercero, le entregan al duque de Sajonia al Emperador.

Las pinturas alegóricas aparecen decorando la bóveda y algunos de los espacios que se encuentran alrededor de los frescos. Las más destacadas son las que aparecen en la bóveda, la ventana abocinada que separa el fresco primero del segundo, y el pasaje que divide el tercero del primero, que debe de corresponder con el corredor que llevaba a la galería meridional adornada con estatuas que describió Ponz⁵. En cuanto a la bóveda, tiene un escudo ducal que rodean tres grupos de figuras: dos ciclopes forjando la armadura del Duque, Marte y la Fama, y dos victorias, alrededor de las cuales revolotean angelotes con armas y estandartes⁶. En cuanto a la ventana abocinada, contiene cuatro figuras

³ Garcilaso de la Vega, «Égloga II», en *Obra poética y textos en prosa*, ed. crítica de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, vv. 1038-1828.

⁴ Lope de Vega, *El bobo del colegio*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. 11, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Real Academia Española, 1929, pp. 508-546, p. 522.

⁵ Antonio Ponz, *Viaje de España*, vol. XII, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, p. 291.

⁶ Luis Martínez de Irujo y Artáez, «Pinturas murales del castillo del Gran

alegóricas acompañadas de amorcillos y pintadas en gama de verdes. Martínez de Irujo las ha identificado como «las Virtudes» (Cardinales), aunque solo especifica cuál es la primera a la izquierda, que sería «la Prudencia»⁷. Si esta interpretación es, como parece, correcta, no resulta demasiado difícil proponer 1) que la siguiente, tocada con un yelmo, sea la Fortaleza, 2) que la segunda de la derecha sea la Justicia —en virtud de la espada y balanza que sostiene— y 3) que, por eliminación, la primera de la derecha, que ostenta un freno,⁸ fuera la Templanza.

En el corredor se conservan otras dos figuras y restos de dos más, de las que solo se perciben los amorcillos que las acompañaban. Martínez de Irujo las ha identificado como «las Artes liberales [...]». El mejor de los dos cuadros conservados representa a la Astronomía como hermosa joven yacente, provista del globo y la esfera armillar [sic]⁹. La otra conservada es la Dialéctica, como sugiere el dragón velado que oculta, que simboliza la capacidad para destruir los argumentos del contrario y herir con los propios. Estas dos figuras, y el hecho de que haya restos de dos más, permiten suponer que la galería que conducía a la Torre de la Armería estaba adornada con representaciones de las siete Artes liberales, tal vez acompañadas de otra figura más que permitiera disponer las imágenes de modo simétrico.

No podemos demostrar que esta hipotética octava figura fuera la Poesía, como en la lista lopesca, pero sí sugerir que las concomitancias entre el texto de Lope y la decoración son tantas y tales que el Fénix debió de componerlo inspirado por esas imágenes, y para glosarlas. Y es que desde un principio la escena se construye como una *ékphrasis*, es decir un tipo de *evidentia*¹⁰ que se especializa en la descripción de *objets d'art*¹¹. Concretamente, se trata de las obras de arte (estatuas y cuadros

Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes», *Goya: revista de arte* LIII (1954), pp. 274-281, pp. 277-279.

⁷ L. Martínez de Irujo y Artáez, «Pinturas», cit. (n. 6), p. 278.

⁸ Es uno de los atributos que recomienda Cesare Ripa para pintar la *Templanza* (Cesare Ripa, *Iconología*, ed. de Piero Buscaroli, 2 vols., Torino, Fògola, 1988, vol. II, p. 201).

⁹ L. Martínez de Irujo y Artáez, «Pinturas», cit. (n. 6), p. 279.

¹⁰ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983, pp. 179-180.

¹¹ Claire Preston, «Ekphrasis: Painting in Words», en Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ertenhuber, eds., *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 115-129, p. 115. Leo Spitzer, «The 'Ode to a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammars», en Anne Hatcher, ed., *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97, p. 72.

o frescos) que contempla la Envidia en el Palacio de los Altos Hechos¹². La tradición de la éfrasis permitía que las obras descritas fueran ficticias, tradición con la que jugaría Lope, que intercalaría en este vaticinio obras de arte imaginadas con otras presentes en la Torre de la Armería. La torre se convertiría en un reflejo del Palacio de los Altos Hechos de la *Arcadia*.

Las semejanzas comienzan ya en los preparativos para el vaticinio, pues el corredor que lleva a la Armería estaba decorado con las artes liberales que prepararían el espíritu para contemplar los modelos de virtud representados en la sala, del mismo modo que las alegorías de las siete artes y la poesía disponen a Anfriso para imaginar el Palacio de los Altos Hechos. Luego, en los citados frescos de la ventana abocinada de la Armería encontramos las alegorías de las cuatro virtudes cardinales, que no aparecen como tales en la *Arcadia*. Pese a ello, Anfriso y sus compañeros señalan reiteradamente que lo que buscan con el estudio de las artes liberales es la virtud en general¹³. Las alegorías de las virtudes cardinales no aparecen en los aledaños del vaticinio, pero la virtud se halla ahudida y explorada por doquier en ellos.

Más clara es la presencia de los impresionantes frescos de la Armería. En el vaticinio aparecen tras la descripción de una serie de cuadros sobre la infancia y hazañas de don Fernando que, probablemente, no tuvieron nunca representación pictórica. Tras ellos la Envidia dirige su mirada al Elba y la batalla de Mühlberg:

Vio luego el Albis, con la sangre [fiero]
de innumerable gente degollada,
sobre las barcas, de español acero;
y cómo a nado la querida espada,
para valerse de la diestra mano,
pasaban en la boca atravesada;
y cómo por milagro de un villano,
el Duque y los priores valerosos
el vado incierto caminaron llano¹⁴.

Gracias al recurso a verbos de vista y enumeraciones típicas de la hipotiposis, los lectores nos convertimos en espectadores contemplando lo que en el primer fresco de la Armería corresponde a la parte superior

Peter Wagner, «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)», en Peter Wagner, ed., *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-40, p. 12.

¹² L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 149-153.

¹³ L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), pp. 181, 585-586 y 599.

¹⁴ L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 202-210.

derecha: las luchas sobre las barcas y los soldados cruzando el río con la espada entre los dientes. El siguiente terceto describe la parte superior izquierda y centro izquierda del fresco: el villano que indica el vado, el elemento milagroso de la cruz, y el Duque y sus familiares. A continuación, Anfriso describe el fragor de la batalla centrándose en sus armas, lo que parece corresponder al enfrentamiento del centro del fresco:

y luego de instrumentos belicosos
toda la copia que el furor aplica
a los brazos de Marte sanguinosos¹⁵.

Este «furor» conecta con la otra batalla narrada en la sala, la del bosque de Lochau, en la que se fija en la escena central del fresco, el enfrentamiento entre don Fernando y un piquero:

y un flamenco en el bote de una pica
esperando a Fernando por matallo,
en que su fiero corazón publica¹⁶.

El siguiente terceto describe sucintamente el tercer fresco, con la entrega del derrotado Elector de Sajonia al Emperador:

En otra parte, al tiempo que derrama
la paz su oliva en la sangrienta tierra,
al de Sajonia vio, que al César llama,
que ya las armas y furor destierra¹⁷.

La locución adverbial que abre el terceto indica ya un cambio de imagen, como ocurre en la Armería, en la que la escena esbozada en este terceto ocupa el tercer y último de los frescos de la sala. Con estas tres escenas, las elegidas por los frescos, acaba el relato de la batalla, y Anfriso sigue recordando las hazañas del Duque en otras latitudes. Se trata, pues, de una éfrasis detallada de la Torre de la Armería y sus aledaños. No estamos ante información a la que un contemporáneo no pudiera haber tenido acceso sin visitar la Armería de Alba y ver los frescos, pues las crónicas de la batalla las incluían. Sin embargo, una visión tan centrada en la gloria de los Álvarez de Toledo, y obra de un escritor que vivió en Alba al servicio de la casa, no pudo ser escrita sin tener como punto de referencia los frescos.

Esta conexión muestra cómo influyó en la *Arcadia* el hecho de que se creara para el duque, contexto que nos sirve además para proponer algunas hipótesis acerca del por qué de la éfrasis de la Torre de la Ar-

¹⁵ L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 211-213.

¹⁶ L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 214-216.

¹⁷ L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 220-223.

mería. La respuesta a esta pregunta se halla, como es habitual en Lope, en una intersección de intereses artísticos y necesidades sociales. Estas últimas pasaban por conseguir un mecenazgo estable y acorde con sus expectativas, algo por lo que luchó durante toda su vida. En el momento de escribir la *Arcadia* ese apoyo procedía del duque de Alba, al que la Fortaleza reitera, al final del vaticinio de Anfriso, que existen poetas dispuestos a eternizar sus hazañas y a recibir por ello patrocinio¹⁸. El cisne de los versos es el propio Lope, cuya descripción de la Torre de la Armería sería evidente para el Duque y sus cortesanos, pero no para el resto de los lectores. De este modo, el vaticinio cumple una doble función muy halagadora para don Antonio: difunde las hazañas de los Álvarez de Toledo y, además, haría un guiño particular a los cortesanos de Alba, que no solo se sabían aludidos en clave, sino que también podían reconocer en el texto detalles concretos de su entorno. Cabe incluso pensar que Lope concibiera el vaticinio no solo para ser incluido en la *Arcadia*, sino también para ser leído en la Torre de la Armería ante los frescos que describe. El vaticinio sería, pues, una peculiar solución que habría encontrado Lope para adaptar una materia cortesana al desafío provocado por la aparición de la imprenta. Se trata de un problema que Pedro Ruiz Pérez ha documentado en la lírica del momento, cuya función de poetización de los sucesos de la corte habría sido diluida al imprimirse los textos y alcanzar, por tanto, a un público que no manejaba los códigos referenciales, las circunstancias del poema¹⁹. Ante esta coyuntura, Lope habría dado con una solución especial, producir un texto de doble filo: por una parte, el vaticinio (y toda la *Arcadia*) estaría destinado a los receptores privilegiados de la corte ducal, a los que haría guiños tan concretos como esta descripción de la Armería; por otra, el texto alcanzaría también a una masa de lectores que intuirían la vida de la corte de Alba pero que no podrían nunca comprender todos los detalles del texto.

Además de a esta mezcla de intereses sociales (deseo de mecenazgo) y estéticos (adaptación a la imprenta), la écfrasis responde a un factor que vuelve a combinar estos dos elementos, aunque privilegiando los artísticos. Se trata de la emulación de «aquella égloga rara» de Garcilaso²⁰. El Fénix era consciente de sus paralelos con el otro gran Vega, que se extremaron cuando, al recalar en Alba, el madrileño se dio cuenta

18 L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), vv. 450-455.

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

20 L. de Vega, *El bobo*, cit. (n. 4) p. 522.

de que los dos habían sufrido exilio y habían acompañado a los Álvarez de Toledo. El Fénix utilizó estas semejanzas para dignificar la imagen de su exilio, pero también para afrontar un proyecto estético: la emulación de los poemas del toledano con una gran égloga. No conviene olvidar que la *Arcadia* escoge como interlocutores virtuales a los «pastores del dorado Tajo»²¹, apelación que se repite en diversas ocasiones y que resalta el hecho de que al escribir la obra Lope está pensando en los poetas toledanos, y singularmente en el más célebre de ellos, Garcilaso.

El libro V comienza recordando de nuevo a esos interlocutores toledanos, los «pastores amigos del dorado y cristalino Tajo», en primer lugar, y luego los «de mi patrio Manzanares y del famoso Jarama»²², porque contiene una imitación directa del gran poeta toledano en el vaticinio de Anfriso, que se construye sobre la admirada Égloga segunda de Garcilaso. Para emular este modelo, Lope blandió las mismas armas retóricas que el toledano, y singularmente el tipo particular de hipotiposis o *evidentia* que era la écfrasis. Este recurso conseguía la *demonstratio* o *evidentia*²³, es decir, un «poner las cosas delante de los ojos»²⁴ que transformaba al lector en espectador, produciendo para ellos imágenes (*fantasíai*, *visiones*) que les daban la impresión de que lo relatado ocurría *hic et nunc*²⁵. Cuando eran efectivas, estas descripciones poseían *enérgeia* o viveza²⁶, y podían provocar un enorme *pathos*²⁷. El que conseguía ese efecto gozaba, según Quintiliano, de una capacidad especial para la imaginación visual y podía recibir el nombre de *euphantasiotos*²⁸. Lo esencial para lograrlo eran los detalles (en la jerga retórica

21 L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), p. 180.

22 L. de Vega, *Arcadia*, cit. (n. 1), p. 584.

23 *Retórica a Herenio*, ed. de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, IV, liv, 68. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. de Harold Edgeworth Butler, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1920-1922, VI, ii, 32.

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

25 Heinrich F. Plett, *Enérgeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden, Brill, 2012, p. 9.

26 Juan Luis González García, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, eds., *Los triunfos de Anacle. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 37-52, p. 38.

27 Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, p. 135. Luisa López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega* IV (1993), pp. 179-191, p. 187.

28 M. F. Quintiliano, *Institutio*, cit. (n. 22), VI, ii, 30.

circumstantiae o, en palabras de Quintiliano, *accidentia*²⁹) que hacían que la imagen pareciera presente, o «manifiesta»³⁰.

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

Alcanzara o no la altura del toledano, el vaticinio de Anfriso es un caso particularmente interesante y revelador del modo de trabajar de Lope. Concretamente, muestra cómo el Fénix compaginó desafíos estéticos con sus deberes sociales. Es decir, el vaticinio le sirvió a Lope para presentarse ante sus señores y lectores como un nuevo Garcilaso al servicio de los duques en Alba: alababa a don Antonio y su linaje y se colocaba como un poeta digno de él y en la línea de Garcilaso. Además, en el vaticinio el Fénix ensaya un nuevo tratamiento de la *descriptio* o hipotiposis: una mezcla de elementos reales y ficticios que le otorgaría al texto una peculiar viveza. En suma, este temprano contacto de Lope con el mundo de la pintura, que llegaría a caracterizar su carrera³¹, sirve para apreciar cómo el Fénix compaginó eficazmente intereses sociales y estéticos, por una parte, y el mundo del lector anónimo de la obra impresa con el íntimo de la corte ducal, por otra.

«LA FAMA QUE EN TI ADVIERTO SUCESIVA». ESTÉTICA LAUDATORIA
EN LA ÓRBITA VIRREINAL: EL CASO DEL PANEGÍRICO AL
DUQUE DE ALCALÁ DE SALCEDO CORONEL

FLAVIA GHERARDI
Università degli Studi di Napoli Federico II

29 M. F. Quintiliano, *Institutio*, cit. (n. 22), VIII, iii, 70.

30 Graham Zanker, «*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry», *Reinisches Museum* CXXIV (1981), pp. 297-311, p. 298.

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