

EL «LIBRO QUINTO DE LAS PROSAS Y VERSOS DEL ARCADIA» DE LOPE DE VEGA: UNA APOTEOSIS EMBLEMÁTICA SIN IMÁGENES

THE «FIFTH BOOK OF PROSE AND VERSE OF THE ARCADIA»
BY LOPE DE VEGA: AN EMBLEMATIC APOTHEOSIS WITHOUT IMAGES

Christian Bouzy
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

ABSTRACT: Recourse to emblematic expressive modes is a constant throughout the literary production of Lope de Vega. His pastoral romance *Arcadia*, especially, occupies a privileged position with regards to allusions and references to emblems, imprese and *hieroglyphics* (*hieroglíficas*), as Lope calls them on several occasions. In this respect, the end of the «Fifth Book of the *Arcadia*» constitutes an authentic emblematic construction with its description of twenty-one imprese painted on tablets in the Temple of Disillusionment (*Templo del Desengaño*), described by shepherds and shepherdesses on the occasion of an amorous disappointment endured in the course of their lives. This study analyzes the origin of those imprese and seeks to discern the different narrative, autobiographical, polemical and aesthetic functions that can accrue to this extremely long ekphrasis that concludes in an original manner a romance in which Lope included many elements not only from his own life, but also from that of his protector, the Fifth Duke of Alba. Finally, this homage to the cultural transcendence of Víctor Infantes de Miguel ends with a brief allusion to the pictographic seventeenth century *vanitas* titled «*Et in Arcadia ego*», by Giovanni Francesco Barbieri and Nicolás Poussin.

KEYWORDS: Víctor Infantes; Arcadia; Lope De Vega; Emblematics; Narrative Function.

RESUMEN: El recurso a los medios expresivos emblemáticos es una constante en toda la obra de Lope de Vega. La novela pastoril *Arcadia*, particularmente, ocupa un lugar privilegiado por lo que se refiere a las alusiones y referencias a emblemas, empresas y *hieroglíficas* según la misma palabra utilizada varias veces por Lope. En este aspecto, el fin del «Libro Quinto del Arcadia» constituye una auténtica construcción emblemática con la descripción de veintiuna empresas pintadas en tablas, en el Templo del Desengaño, por pastores y pastoras con motivo de un desengaño amoroso sufrido en su vida. El estudio examina el origen de aquellas empresas y trata de discernir las diferentes funciones narrativas, autobiográficas, polémicas y estéticas que pueda adquirir esta larguísima *ekphrasis* que termina de manera original una novela en la cual Lope puso muchos elementos tanto de su propia vida como de la vida de su protector, el Quinto Duque de Alba. Finalmente, una rápida alusión a las *vanitas* pictográficas del siglo XVII, tituladas «*Et in Arcadia ego*», de Giovanni Francesco Barbieri y Nicolás Poussin cierra este homenaje a la transcendencia cultural de Víctor Infantes de Miguel.

PALABRAS CLAVES: Víctor Infantes; Arcadia; Lope De Vega; emblemática; función narrativa.

Fecha recepción: 3-9-2017 / Fecha aceptación: 9-10-2017

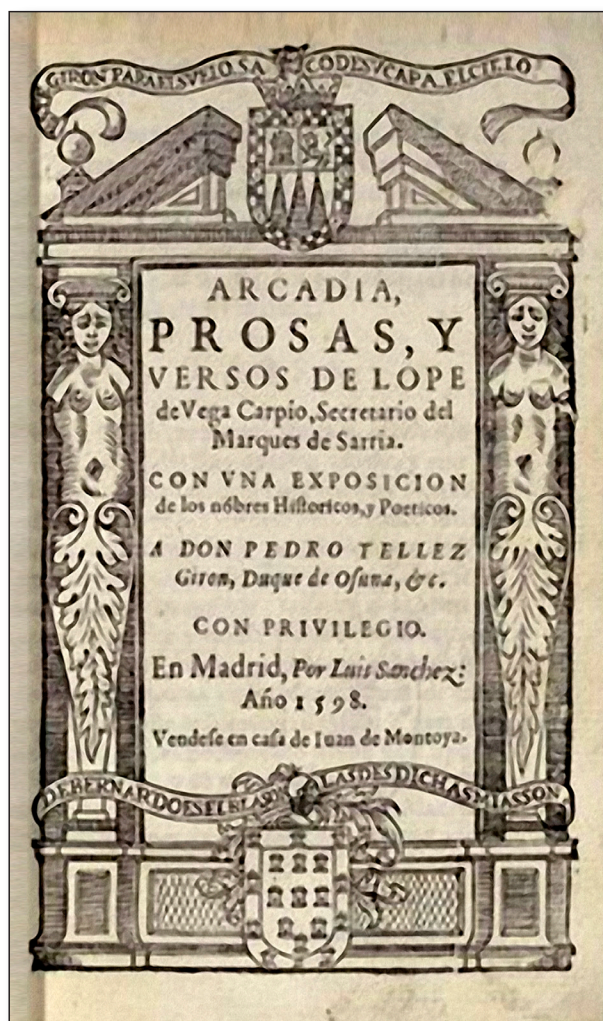


Fig. 1. Lope de Vega, *Arcadia*, 1598.

pio –supuesto vencedor de Roldán en Roncesvalles–, colocó el blasón de la Casa del Carpio de los diecinueve castillos abajo del frontispicio de la primera edición de la *Arcadia* (1598) [fig. 1] con el mote «De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son⁴» (La Barrera y Leirado, 1973: 24; McCready, 1957: 79-104; 1962, 196-201).

«ET IN ARCADIA EGO [SUM]»

Es una evidencia, Lope de Vega fue el autor del Siglo de Oro que, sin ser directamente autor de libros de emblemas, más se interesó por los diferentes géneros emblemáticos – emblemas, empresas, *hieroglíficos*,¹ *pegmas*– en todas sus obras poéticas, dramáticas,² novelísticas, incluso en las celebraciones festivas como las entradas de próceres o las manifestaciones populares, solemnidades religiosas y fiestas públicas. En estas últimas actividades hasta llegó a ser el propio instigador y diseñador de motivos emblemáticos en los arcos triunfales o en los carros paseados por las calles de Madrid (Entrambasaguas, 1969: 27-133; Portús Pérez, 1988: 30-41; Cabañas, 1995: 37-53; Brito Díaz, 1996, 355-377).

En la *Arcadia*,³ obra clasificada generalmente en el género de la novela pastoril (Yndurain, 1962: 9) a pesar de sus evidentes particularidades autobiográficas, las manifestaciones y alusiones emblemáticas ya aparecen en el paratexto. Así Lope, muy avezado en heráldica y deseo de remontar su abolengo hasta el legendario Bernardo de la Vega Carpio

1. Lope de Vega usaba el término de *hieroglíficos*. Guardamos la denominación moderna de «jeroglíficos» para designar la auténtica escritura de los egipcios.

2. Sobre este asunto se encontrarán numerosos artículos (Dixon, 1993: 299-305; Martínez, 1994: 207-217)

3. Vega Carpio, *Arcadia* [1975], será la edición de referencia. El lector tendrá que referirse también, claro está, al indispensable estudio de Rafael Osuna (1972).

4. La misma portada aparece en *El peregrino en su patria* con una representación de la «Envidia».



Fig. 2. Lope de Vega, *Arcadia*, 1598.

Además a Lope de Vega le gustaba hacerse representar en retratos emblemáticos, en la edición *princeps* de la *Arcadia* [fig. 2] y de otras obras, donde toma un aspecto a la vez altanero y sonriente, con el cuello erguido en una aristocrática lechuguilla. El busto, de tres cuartos, viene encerrado dentro de un óvalo formado por una serpiente que mantiene en la boca una caña cuya extremidad está ligada a su cola; el mote en latín reza «*Qvid Hvmilitate Invidia*» («¿Por qué envidiar la humildad?»). Además de su simbólica fundada en la oposición-asimilación entre la serpiente, símbolo de la Envidia (Portús Pérez, 2008: 135-149), y la caña, símbolo de la Humildad, –ingeniosa *discordia concors* ilustrada–, el motivo iconográfico es una referencia evidente al *ouróbourous* [fig. 3] de los *Hieroglyphica* de Horapolo (1991: 43-48).⁵

5. Entre el siglo V (escritura de los *Hieroglyphica* por Horapolo) y el siglo xv (descubrimiento del manuscrito de la traducción griega) se produjo una confusión entre el *ureus* o basilisco (primer *hieróglífico* de Horapolo) que esconde la cola bajo su cuerpo –primitivamente representación de la eternidad– y la serpiente que se muerde la cola vista como representación del universo (segundo *hieróglífico* de Horapolo). Sobre la serpiente de forma circular, Tervarent (1997: 403-406).

APOLLO.



Comment ilz signifient le monde.

Il paignoiët vng serpent mangeant sa cueue diuerficee de plusieurs escailles qui representēt les estoilles cest vne beste pesante comme la terre coulant cōme leau & qui chascun an despoil le fa vielesse avec sa peau ainsi que le temps qui chascun an se renouelle & semble raieunir. Et pourceque luy mesmes se deuore veullent signifier que toutes choses produictes par le monde sont par luy consumees.

a iii

Fig. 3. Orus Apollo, *Hieroglyphiques*, 1543.

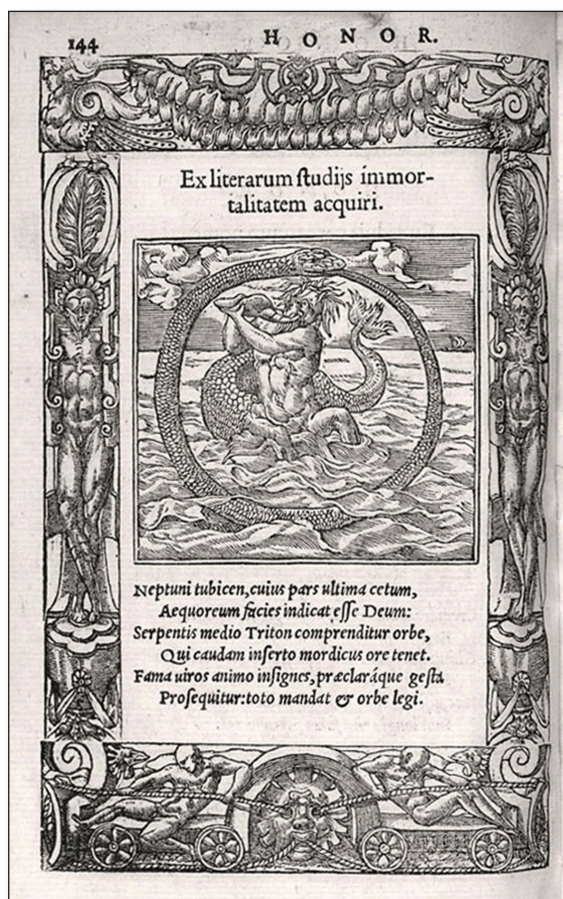


Fig. 4. Alciato, *Emblemata*, 1550.

La misma serpiente que se muerde la cola, transformada en símbolo de eternidad, es el motivo del emblema CXXXII de Alciato [fig. 4] cuyo título evoca perfectamente las pretensiones de Lope (Egido, 2004: 99-114): «*Ex Literarvm Stvdiis immortalitatem acquiri*» («Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras») (Alciati, 1550).

Tras este paratexto con su iconografía plenamente emblemática, las referencias al campo icónico-literario surgen en las páginas iniciales de la novela pastoril y van salpicando de manera regular los cuatro primeros libros. La estructura emblemática se densifica aún más al principio del «Libro quinto» hasta alcanzar un alto nivel de *emblemización* sin empleo de imágenes, en el mero sentido de iconografías claro está. De la generalidad de este asunto trató de manera magistral Víctor Infantes de Miguel (1996b) en un estudio pionero.

Precisemos sin embargo que Lope de Vega no es nada innovador en el empleo dentro de la novela pastoril de esta técnica icónico-literaria, habitualmente calificada de *ut pictura poesis* según la deformada expresión horaciana (Corbacho Cortés, 1998). Diferentes

obras tituladas *Arcadia*, escritas en Europa en el siglo XVI, y más precisamente *The Old Arcady* y *The New Arcady* del inglés Sir Philip Sidney, están llenas de referencias emblemáticas y fomentan su estructura en un recurso constante al *ut pictura poesis* y a las empresas.⁶

Por lo que se refiere al «Libro quinto de las prosas y versos del *Arcadia*» de Lope, el narrador relata el caminar de los pastores a través de la idílica sierra, con visitas a diferentes templos y cuevas. Esta narración plagada de hipotiposis cobra la forma de una larguísima *enárgeia* a lo largo de la cual el narrador describe detalladamente primero el *locus amoenus* (Andrés, 1998: 153-161) por donde pasea la comitiva de pastores y pastoras; luego describe de manera a la vez alegórica y emblemática las siete salas de un hermoso palacio donde campean siete «hermosas doncellas», perfectas personificaciones de las siete «Artes Liberales» (Wickersham Crawford, 1915: 13-14): «Gramática», «Lógica», «Retórica», «Arismética», «Geometría», «Música», «Astrología» (Vega Carpio, 1975: 406-419), a las que Lope añade «una dama gallarda»: «Poesía» (Vega Carpio, 1975: 421).

6. Entre los numerosos estudios sobre la *Arcadia* de Sir Philip Sidney se consultará: Scanlon (1985: 219-233); Skretkovicz (1986: 177-182); Preston (1988); Dorangeon (1990: 31, 159-176); Parker (1990: 3, 408-430); Couton (2009: 57-73).

En este caso, los símbolos y alegorías no llegan a la mente del lector bajo forma de «símbolos de la imagen para leer», como Víctor Infantes (1996a: 26-28) calificaba metafóricamente los emblemas, sino al contrario bajo forma de símbolos de la palabra para mirar (Infantes, 1998: 333-342).

Sea lo que sea, el último episodio de la *Arcadia*, casi se podría decir la última escena (Saba, 2014: 1546-1555), es una verdadera apoteosis emblemática. Acontece tras la famosa *furia* declamada por Anfriso –«Altos deseos de cantar me encienden» (Vega Carpio, 1975: 426-441)– que, bajo forma de ciento cincuenta y tres tercetos encadenados en versos endecasílabos de rima interna (Sánchez Jiménez, 2014a: 55-110) –inspirados en la Égloga II de Garcilaso de la Vega– (Osuna, 1972: 149), relata la lucha encarnizada entre Envidia y Fortaleza, auténtica *psychomachia* alegórica con varias alusiones a motivos emblemáticos. Esta *furia*, de evidente tonalidad virgiliana, elabora de manera ditirámica el panegírico del Gran Duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo. El elogio sale de la boca de Anfriso, avatar del protector-mecenas de Lope –el quinto Duque de Alba Antonio Álvarez de Toledo–, siendo Belardo o Silvio a veces (Egido, 2004: 109)⁷ el alias de Lope. La *Arcadia*, disfrazada de novela pastoril, es pues a la vez autobiografía de Lope y biografía del duque donde el autor cuenta a un tiempo tanto sus desavenencias amorosas pasadas con Elena Osorio como las del duque (Avalle-Arce, 1975: 158-166, 173-174) (Montero Reguera, 2008: 195-235).

Tras este largo y poético panegírico, los pastores llegan al «Templo del Desengaño» que «labrado de piedra tosca y arquitectura [*sic*] rústica, a cuantos hasta entonces habían visto hacía ventaja» (Vega Carpio, 1975: 442). La visita termina por la descripción de veintiuna empresas o divisas alrededor del tema muy emblemático del amor (Martínez Pereira, 2006: 101-138) y más particularmente de la desilusión amorosa, todas ellas pintadas en tablas instaladas en este sitio por bucólicos personajes escarmentados por una experiencia de amor negativa. El narrador insiste en que no son más que algunos ejemplos entre los numerosos que se ofrecen a la vista dentro del «Templo del Desengaño»: «Era tanta la variedad de motes, tablas y empresas, que fuera imposible referirlos» (Vega Carpio, 1975: 449), como si dijera «quién no conoció algún día en su vida un desengaño amoroso».

Sin embargo, uno de los elementos visuales esenciales interviene en la previa descripción alegórica de la estatua del «Desengaño» hecha por el narrador (Vega Carpio, 1975: 442):

Estaba de blanco mármol la figura del Desengaño, a cuyos pies estaba la Hermosura, la Vanagloria, Amor, la Ociosidad, la Esperanza, la Pretensión, la Privanza, el Deseo, el Servicio, la Confianza de sí mismo, la Ignorancia, la Codicia, la Presunción, la Osadía, el Pensamiento, la Juventud y la Costumbre, que es la más difícil cosa de ser desengañada. Tenía el Desengaño en los ojos un lince y en la lengua unas letras que decían *Verdad*; en la mano derecha, la figura del Tiempo, y en la siniestra el Escarmiento, sin otras cosas muchas que de este propósito guarnecían el arco y nicho donde estaba.

Tal procedimiento enumerativo no deja de recordar el famoso soneto 126 –escrito sin duda hacia fines del siglo *xvi* o principios del *xvii* y publicado en las *Rimas* (1634)–, «Desmayarse, atreverse, estar furioso», soneto en el cual Lope termina aludiendo al desengaño como si fuera constitutivo del amor: «dar la vida y el alma a un desengaño / ¡esto es amor! quien lo probó lo sabe» (Vega Carpio, 1993: 35-37, 461).

7. «Los seudónimos pastoriles de Lope fueron varios. Belardo alcanzó mayor popularidad e identificación que ningún otro, pero Silvio también ocupa un lugar digno de ser destacado. Así lo confirma la *Arcadia* (1598), donde aparece este pastor bucólico en el libro II, cantando con su instrumento las letras compuestas por Belardo».

En el caso de la *Arcadia*, la hipotiposis digamos estática –por ser la descripción de un grupo escultórico–, a modo de *ekphrasis*, le sirve a Lope para indicar cómo el desengaño atañe todas las actividades humanas poniendo de relieve sin embargo la palabra «Amor», única entidad alegórica de la lista presentada sin artículo por el narrador. Efectivamente, el desengaño del amor es el principal tema presentado por las empresas pintadas en tablas por fingidos pastores e irreales pastoras. Cada una de estas empresas está estructurada según el mismo modelo: una escena (o un motivo) pintada en una tabla va acompañada por una *letra* que puede formarse de sólo una palabra o alcanzar el tamaño de una quintilla como es el caso con la primera empresa así presentada por el narrador (Vega Carpio, 1975: 442-443):

De la coluna derecha de la puerta pendía una [empresa] del pastor Timbrio, en que se vía un edificio pintado entre unos árboles, y un hombre que iba huyendo de él, con estos versos:

Una mañana salí
de una puerta que lloré;
mas cuando entré por aquí,
a mi libertad la abrí,
y a su engaño la cerré.

Si algunas de aquellas escenas parecen ser inventadas por el mismo Lope, varias están claramente inspiradas en conocidos ejemplos de libros de emblemas, de tratados de empresas o de colectáneas de *hieroglíficos*. Sea lo que fuere, la mayoría de los motivos icónicos utilizados por Lope refiere a lugares comunes usados anteriormente en emblemas, empresas o *hieroglíficos*: la nave en la tormenta, el espejo, la cadena de hierro, animales simbólicos como el jilguero, la serpiente, la culebra, la víbora, el león, la grulla, el cisne, la mariposa, dioses o figuras mitológicas como Fineo, Hércules, Angerona, los sátiros.

Aquello significa que, respecto a la cantidad y calidad de las referencias emblemáticas, la *Arcadia* no va a la zaga del resto de la obra lopesca, al contrario. Es verdad también que los temas emblemáticos que aparecen en ella proceden a menudo directamente de tópicos de los cuales Lope de Vega y los demás autores tenían un perfecto conocimiento sin que les fuera necesario pasar por los libros de emblemas o parecidos.

Cabe decir asimismo que la erudición de Lope es, muchas veces, de segunda mano. Por eso algunos, como Cervantes en el prólogo del *Quijote* mediante alusiones irónicas (Tomov, 1967: 617-626), tachaban su erudición de adulterada por haber sido adquirida en *polyantheas* y otras recopilaciones de *topoi koinoi* –textos que solían servir de muletillas a muchos autores del Siglo de Oro. Es el caso de las *Cornucopiae* o las *Officinae* de Ravisius Textor (Trueblood, 1958: 135-141; Morby, 1968: 201-215; Osuna, 1968: 265-269; Vosters, 1971: 785-817; Egido, 1990: 198-215; López Poza, 1990: 61-76; González Barrera, 2007: 51-71) –nombre en latín del humanista francés Jean Tixier de Ravisi (c. 1480-1524)– cuya importancia en los siglos XVI y XVII fue estudiada por Víctor Infantes (1988: 243-257), con minuciosidad y erudición como solía hacerlo. En 1630, el mismo reproche será dirigido a Lope por el joven poeta Joseph Pellicer de Salas y Tovar en el paratexto de las *Lecciones solemnes*, de manera virulenta e injuriosa ya que el Fénix era tratado de «viejo ignorante, necio, loco, envidioso, [...], frecuentador de poliantes, idiota y hombre sin honra» (Pellicer de Salas y Tovar, 1630 y 2008; Alonso, 1955: 480-501; Rozas, 1990: 133-168).

Nuestro análisis se detendrá más particularmente en las empresas que remiten a un modelo emblemático conocido, no sólo para esclarecer las fuentes de la ingeniosidad de Lope de Vega sino también para insistir sobre la función narrativa desempeñada en la obra por este ingente material emblemático.

Por supuesto, lo que más interesa en las numerosas ocurrencias emblemáticas diseminadas, bajo forma de imágenes mitológicas y bíblicas o bajo forma de alusiones a tópicos naturalistas, a lo largo de obras novelísticas como *La Dorotea* (Bouzy, 2001: 65-123; 2007: 235-247), *El peregrino en su patria* (Deffis de Calvo, 1986: 17-18; 1988: 11-17; Checa, 2000: 99-110; Mesa Higuera, 2015: 87-96) o la *Arcadia*, no es sólo reconocer su presencia y su origen⁸ sino también analizar su modo de funcionamiento dentro del texto y sobre todo su función respecto al objetivo literario de Lope.

En primer lugar, es obvio que Lope usaba los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio* (López Poza, 2000: 263-279), hacía lo mismo con las polianteadas que sus adversarios le reprochaban utilizar. En resumidas cuentas, las alusiones emblemáticas le servían primero a Lope, como a Guillaume Budé y a Michel de Montaigne, de *ornati* o de citas culturales para enriquecer su materia poética, dramática o novelística según los casos. En la *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián confirmará esta función estética del emblema declarando, en la manera aforística y bien pulida que le es propia, que los emblemas forman parte de la «noticiosa erudición» y participan al embellecimiento del discurso: «Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas, son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir» (Gracián, 1987: II, 220).

A la función ética del emblema tal como Cervantes lo utilizaba en *El Persiles* (Selig, 1973, 305-312; Egido, 1991: 21-46; Cull, 1992: 199-208; Bouzy, 2003: 79-118) y a la función dramatúrgica y escenográfica del emblema de la que se valía Calderón (Infantes, 1983: 1593-1602; Arellano, 2011: 15-41), Lope añade pues una función que podríamos calificar de polémico-estética como lo hará más tarde en *La Dorotea* o en la *Expostulatio Spongiae* cuyas empresas satíricas responden de manera irónico-burlesca a los ataques de Pedro Torres Rámila (Entrambasaguas, 1932; Tubau Moreu, 2008; Conde Parado, 2012, 37-93; Brito Díaz, 2006: 355-377; González Barrera, 2016: 297-304). Pero sería posible que, por encima de todas aquellas funciones, el material emblemático llegase a desempeñar en la *Arcadia*, teniendo en cuenta la superposición de tantos ítems emblemáticos en tan corto espacio, una función estructural en la construcción de la narración.

Volvamos pues al estudio de algunos ejemplos de las empresas elaboradas por los pastores en el «Templo del Desengaño». La segunda empresa, del pastor Sireno, se describe así (Vega Carpio, 1975: 443):

Víase pintada una jaula de cuya puerta, que de vieja se había roto, se escapaba un pájaro, con esta letra:

El tiempo la derribó,
que nunca pudiera yo.

«*Et le temps qui peut tout emportera tes maux*», escribirá Charles Leconte de Lisle (1818-1894), gran poeta de la escuela del Parnaso francés, en su poema «*Les plaintes du Cyclope*», resumiendo así lo que se puede considerar como el más viejo tópico del mundo –por lo menos desde que el amor existe–: sólo el tiempo es capaz de borrar las penas amorosas, el tiempo termina siempre por abrir la puerta de la cárcel de amor liberando así al penado. Lope representa emblemáticamente este *topos* por la imagen de la jaula abierta de donde se escapa un pájaro, actuando así a contratiempo de la tradición emblemática que representa-

8. Aunque se centre exclusivamente en el tema de la Fortuna, véase también el estudio de Sandra Duarte (2014), con interesantes puntos de vista sobre la emblemática en *El peregrino en su patria*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Historia de Hipólito y Aminta* y *El Criticón*.

ba más bien los pájaros enjaulados (Praz, 2005: 108, 113, 140, 225, 251) como es el caso por ejemplo en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (1610: I, 17; I, 78; Hernández Miñano, 2015: 71-73, 197-199).

Como el *cuerpo* de los emblemas y de las empresas privilegiaba la representación de símbolos animalísticos, el mismo fenómeno se produce lógicamente en las obras que se inspiran en la emblemática. Así en la tercera empresa, la de Amintas, «se vía pintada una víbora muerta, de cuyo vientre salían sus vivos hijos». La *letra* con la inscripción decían así (Vega Carpio, 1975: 443):

Tan a mi costa se fueron,
pero en fin me descansaron;
que aunque por la boca entraron,
por las entrañas salieron.

Otra vez se trata de un antiguo tópico naturalista muy difundido en toda la emblemática y cuyo origen icónico más conocido⁹ [fig. 5] se encuentra en la primera edición ilustrada de los *Hieroglyphica* de Horapolo (Orus Apollo de Ægypte: 1543) a mediados del siglo xvi. Está claro que los grabados renacentistas tienen poca relación con los genuinos jeroglíficos egipcios que Orus Apolo Niliaque pretendía aclarar en el siglo V.¹⁰ Además, gran parte de los *hieroglíficos* presentados fueron añadidos posteriormente y entroncan más con la tradición del bestiario del *Fisiólogo* que con la escritura egipcia (García Arranz, 2002: 229-255). Así la mayoría de los *hieroglíficos* del «Libro segundo» de Horapolo proceden de tópicos ya inventariados por Aristóteles, Eliano, Plinio u otros naturalistas de la Antigüedad y de la Edad Media. Estos *hieroglíficos* son precisamente los que proporcionan a Lope su material emblemático.

Este tópico de la víbora que muere pariendo se fundamentaba

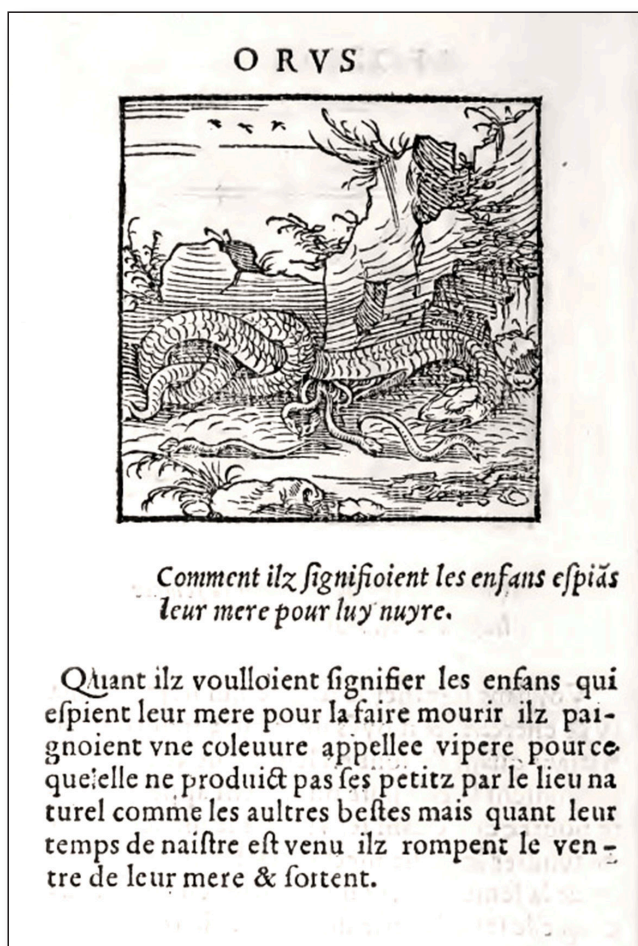


Fig. 5. Orus Apolo, *Hieroglyphiques*, 1543.

9. Otro origen icónico se encuentra en el bestiario de Oxford, 1511 (Malaxecheverría, 1991: 43b).

10. Véase nuestro estudio (Bouzy, 1997: 13-23).

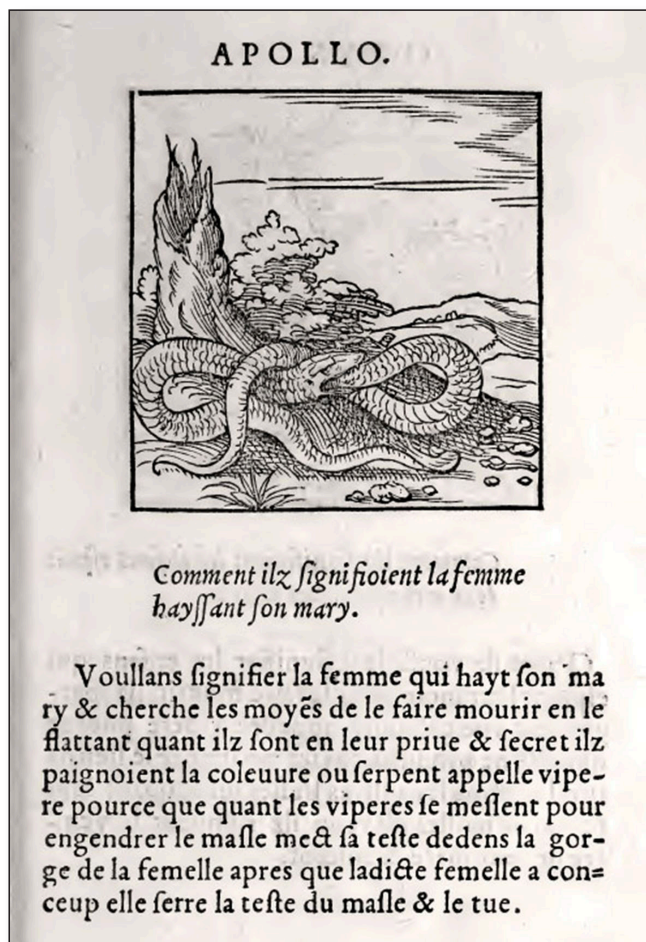


Fig. 6. Orus Apollo, *Hieroglyphiques*, 1543.

sas] de amor» (Vega Carpio, 2003: v. 312)— inspirada en un «elegante epigrama» de Ausonio (Vega Carpio, 1975: 445), podría ser heredada directamente en realidad de un emblema de Alciato en el cual Lais —famosa hetaira de Corintio— ofrecía su espejo a Venus una vez llegada a la vejez [fig. 7]: «*Iam speculum Veneri cauta dicarat anus*» (Alciati, 1550: 82).

Otro pastor, Iberio, «había puesto una grulla con una piedra en la mano, donde estaban escritas estas letras: Mi ofensa; y debajo de ella: Teniéndola siempre así, / contra mis engaños velo; / que ya del alma recelo / que no se fía de mí» (Vega Carpio, 1975: 446-447).

El motivo de esta empresa procede de un antiguo tópico naturalista muy usado por los emblemistas tanto de España (Martínez Pereira, 2003, 331-355) como de otras naciones; fue utilizado también en las marcas de los impresores como la de Mathias Bonhomme, marca conocidísima por figurar en el frontispicio de la segunda edición de los *Emblemata* de Alciato [fig. 8]. En este caso, Lope no refiere al tópico de la grulla, conocido símbolo del silencio o de la prudencia, que vuela con una piedra en el pico por encima del monte Taurus tal como la presenta Juan de Borja en sus *Empresas Morales* (1581): empresa XX con el mote «*Tvta merces*» («Recompensa segura») (Borja, 1998: 52-53; García Mahiques, 1998, 91-94). Originaria-

en la antigua creencia común, «historia legendaria» (Malaxecheverría, 1991: 43a), según la cual la víbora hembra para copular con el macho lo dejaba entrar en su boca y lo tragaba; el *hieroglífico* que representa tal escena está también presente en el segundo libro de Horapolo [fig. 6]. Luego, para nacer, los viboreznos salían por el vientre de la madre desgarrándole las entrañas. Por eso simbolizaban sea la venganza, sea la ingratitud de la cual puede nacer efectivamente algún desengaño.

En la empresa de Tisandra, «un tiempo pastora bellísima de la Arcadia, y ya por larga edad desengañada del tiempo», se veía «pintado un espejo sobre el altar del Desengaño» acompañado por la *letra* (Vega Carpio, 1975: 444-445):

Por no ver lo que ya no veo,
pues no veo lo que vi,
aquí os ofrezco, y deseo
que se mire Silvio en mí.

Esta cuarteta asonantada —tipo de redondilla que es la copla recomendada por Lope «para las [co-

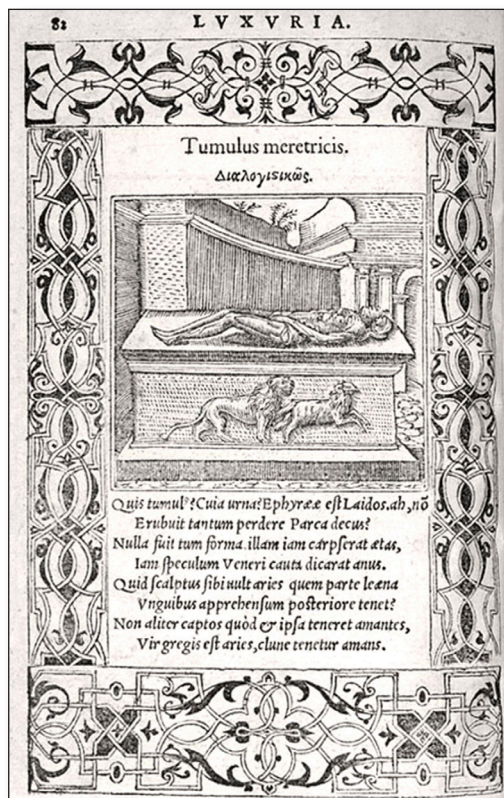


Fig. 7. Alciato, *Emblemata*, 1550.



Fig. 8. Alciato, *Emblemata*, 1550.

mente no se trataba de grullas sino de «ánsares bravos» (García Arranz, 1996, 325) tal como los describen varios emblemistas, como Juan de Horozco en sus *Emblemas Morales* (1589: III, 41).¹¹ El modelo de Lope es otra grulla más auténtica, símbolo de la vigilancia, aquella grulla, ya mencionada, que permanece de pie manteniendo una piedra en la pata levantada: al dormirse el ave la piedra cae, lo que despierta a sus congéneres. El tópico viene declinado desde la Antigüedad hasta el Renacimiento bajo la pluma de Aristóteles, Plinio, Plutarco, Eliano, Horapolo [fig. 9], Isidoro de Sevilla, Valeriano, Ripa (Tervarent, 1997: 247-248). Lope pudo inspirarse en cualquiera de aquellos autores o en cualquiera de los emblemistas, tratadistas de empresas o recopiladores de lugares comunes cuyas obras frecuentaba.

La lista de los tópicos animalísticos utilizados se alarga con la empresa del viejo músico Fidoro que «había colgado junto al altar su instrumento, y una tabla debajo en que se vía pintado un cisne; que así significaban los egipcios los cantores ya viejos, porque esta famosa ave canta al fin de sus días». La figura viene acompañada por una tercerilla rimada ABB (Vega Carpio, 1975: 447):

Ya es llorar, que no es cantar;
tengan de hoy más mis enojos
por instrumento a mis ojos.

11. Ver la muy reciente edición de la totalidad de la obra emblemática de Juan de Horozco con la segunda edición de los *Emblemas Morales* (Zaragoza 1601): Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva (2017: 279).

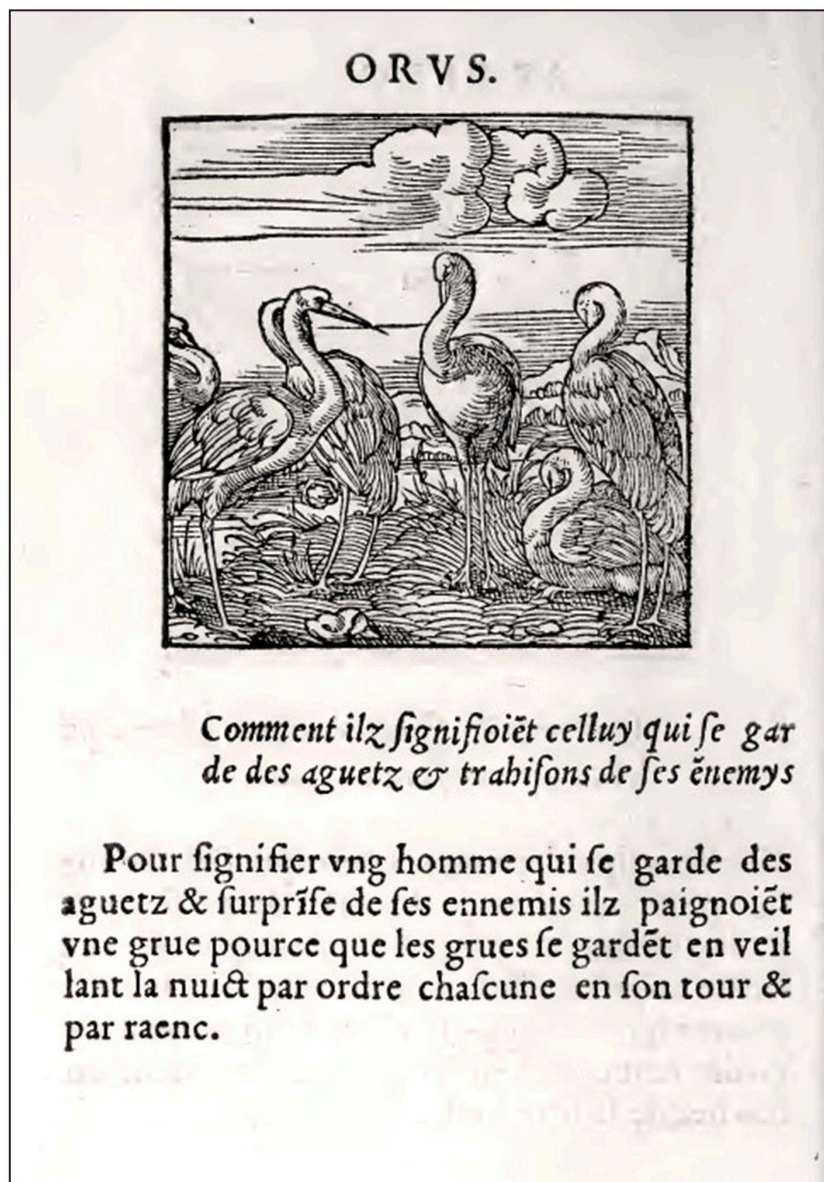


Fig. 9. Orus Apollo, *Hieroglyphiques*, 1543.

Es imposible determinar el origen exacto de este famosísimo lugar común que emana por todas partes (mitología, Aristóteles, Filóstrato de Atenas, Eliano, Horapolo, Isidoro de Sevilla, Gyraldus, Valeriano) y tiene una rica polivalencia hermenéutica: atributo de Apolo, de la música, de la poesía lírica, del amor, de la melancolía, de la pureza, de la muerte esperada, etc. (Tervarent, 1997: 172-175). Sin embargo, la alusión a «los egipcios» facilita la búsqueda de la fuente; en efecto, el cisne aparece iconográficamente en la edición Kerver de los *Hieroglyphiques* [fig. 10] donde representa al viejo músico por su capacidad de envejecer cantando cada día mejor, lo que corresponde a la explicación dada por Lope.

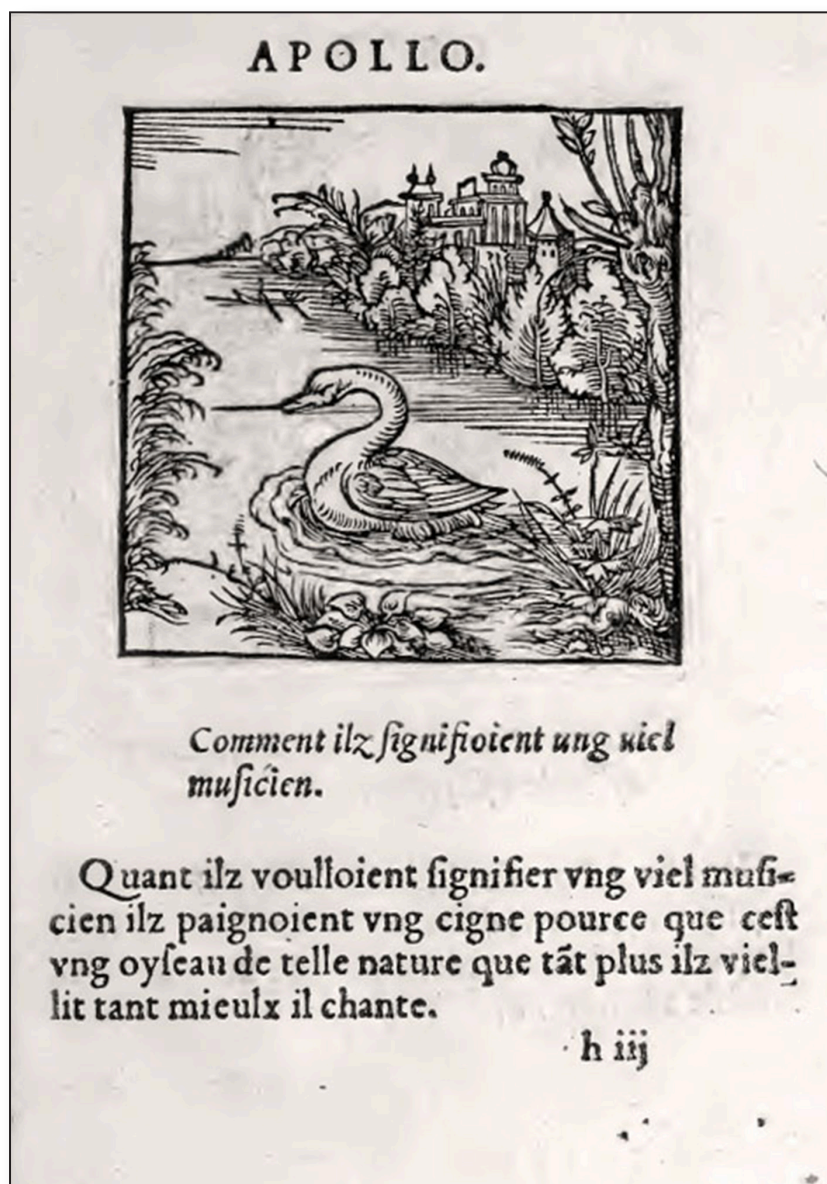


Fig. 10. Orus Apollo, *Hierophyiques*, 1543.

Otra empresa notable, una de las más representativas y emblemáticas del escarmiento amoroso –presente en las *Empresas Morales* de Juan de Borja [fig. 11]–, era la de Fidelio (Vega Carpio, 1975: 447):

que por despreciar el Desengaño había labrado [...] un óvalo relevado, y en él una mariposa que caminaba a una vela, y una mano que entre las dos procuraba desviarla que no se quemase cuya letra decía así: Tan dulce muerte / ningún desengaño advierte.

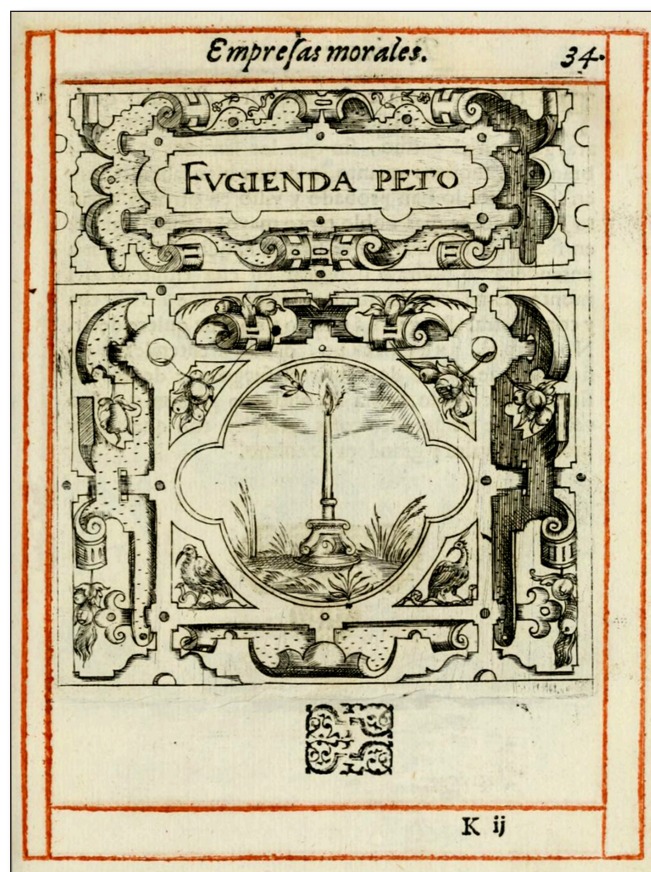


Fig. 11. Juan de Borja, *Empresas Morales*, 1581.

Esta vez, más que de un tópico, se trata de una observación empírica generalizada en todas las civilizaciones y culturas: de noche, los insectos son atraídos por las luces. La *Historia Natural* de Plinio (Libro XI, XLII, 36) constituye una de las fuentes más conocidas. El interés está en el valor simbólico que se le atribuye en los asuntos amorosos tal como lo poetiza Petrarca en el *Canzonere* (Cabello Porras, 2009: 1-45): la vela encendida es la dama, la mariposa es el enamorado cegado por la pasión (Martínez Pereira, 2006: 105). De esta escena de la mariposa que se quema las alas en una vela encendida existen numerosas representaciones emblemáticas en el siglo XVI (anteriores pues a la *Arcadia*): Gilles Corrozet, Guillaume Guérout, Gabriele Simeoni, Hadrianus Junius, Girolamo Ruscelli, Maurice Scève, Jean-Jacques Boissard [fig. 12] (Cordier, 2015; García Mahiques, 1998: 114-115). Lope enriquece el motivo por la presencia de una mano que se interpone entre la llama y el insecto para salvarlo del fuego intentando así evitar la lucha desigual entre Eros y Thanatos. Por esta intervención en la iconografía emblemática tradicional, Lope desvía el significado habitual del motivo para orientarlo hacia lo esencial de su mensaje: el desengaño. Sin embargo, por su brevedad y su tonalidad sentenciosa, el dístico de la *letra* que acompaña la figura descrita cobra plenamente el valor de un lema o de un mote emblemático en adecuación con la primera ley del género que impone una «justa proporción de cuerpo y alma» (Horozco, 2017: 112).

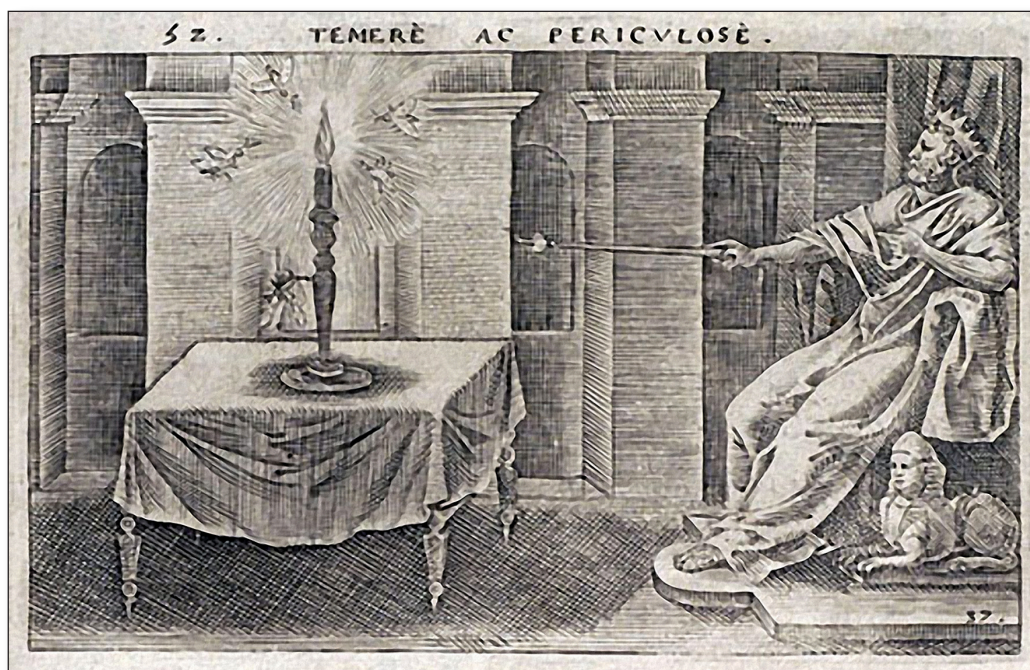


Fig. 12. Alciato, *Emblemata*, 1550.

Una de las últimas empresas es la de Selvagio que «había pintado a la muda Angerona, diosa del silencio, que echaba un libro en el río del olvido, con esta inscripción encima: Desengañéme» (Vega Carpio, 1975: 448). Basta una palabra para aclarar el sentido de la imagen descrita.

En esta empresa, con evidente referencia autobiográfica, Lope de Vega se aparta de la tradición emblemática alciatina [fig. 13] que, para simbolizar el silencio, refería a Harpócrates (Alciati, 1550: 17) –nombre helenizado de Horus niño–, dios egipcio del silencio (Pedraza, 1985: 37-52),¹² asimilado a Eros por los griegos. Sin embargo, según Macrobio, la diosa Angerona aparecía representada en su templo en Roma en la misma actitud en la que se solía representar a Harpócrates: con un dedo en la boca (Hubaux, 1944: 37-43).

De estos pocos ejemplos sacados de las veintiuna empresas pintadas en tablas por los pastores en el «Templo del Desengaño» pueden deducirse algunas particularidades sobre el significado de tan recurrentes inclusiones emblemáticas en aquel *locus amoenus*, escenario ideal de un *Theatrum amoris* dramático.¹³ Cada una de aquellas empresas funciona como el resumen de un relato inserto por uno de los personajes, el resumen de una historia de amor fallada que da origen al desengaño. Sin embargo la *ekphrasis* que relata la parte icónica de las empresas no actúa como una interrupción narrativa que desvía el curso del relato central sino como una acentuación hiperbolizada que recalca aún más tanto el tema autobiográfico de la *Arcadia* como la intención estética novedosa de Lope (Sánchez Jiménez, 2014b: 73-88).

12. La temática del silencio representado por Harpócrates o Angerona seguirá problematizada simbólicamente durante todo el siglo XVII como lo demuestra un pasaje de *Confusión de confusiones* (1688) de José de la Vega (2013: 382-384).

13. Respecto al aspecto teatral de la *Arcadia* y sus relaciones con *La Arcadia* comedia casi homónima (1620), véase Mariano Saba (2014: 1546-1555).



Fig. 13. Jean-Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588.

de la *Arcadia* como un momento climático en el cual Lope se transforma en autor de empresas que, a pesar de no ser directamente visuales, le permiten introducir en la mente del lector algunas imágenes virtuales para mejor traducir lo que representa para él el desengaño amoroso. El conjunto de la *ekphrasis* podría titularse «Variaciones sobre el desengaño».

Las imágenes descritas o aludidas ya no son alusiones emblemáticas aisladas, diseminadas acá y acullá a modo de *ornati* como en los cuatro primeros libros, sino que se estructuran tomando la forma de una *ekphrasis* a lo antiguo (Raynié, s. f.) una larga *descriptio* o *evidentia* lógicamente construida en la cual Lope vivifica diferentes saberes tradicionales tomándolos

De espíritu y estilo netamente conceptistas aquellas empresas, divisas o *hieroglíficos* obedecen a una intención soslayada de Lope. Constatamos en efecto que, excepto Belardo (Lope) «desengañado de sus falsos amigos, del largo servicio, del corto galardón y de su cruel fortuna» (Vega Carpio, 1973: 444), autor de la muy sutil y alambicada sexta empresa,¹⁴ y el «ingenioso Benalcio» (Vega Carpio, 1973: 447), autor de la empresa quince, los autores de empresas no tiene voz en el cabildo de los pastores: no aparecen en el curso del relato, la única huella que dejan son las tablas pintadas por ellos en el «Templo del Desengaño», son tanto pintores como poetas.

Resulta que cada una de aquellas empresas podría ser finalmente un grito del mismo Lope que le sirviera para expresar los diferentes desengaños experimentados durante los años anteriores a la escritura de la *Arcadia*: los escándalos por sus libelos contra Elena Osorio, por el rapto de Isabel de Urbina, el exilio de Castilla y de la Corte y muchos otros desengaños más íntimos...

Este largo y denso episodio emblemático se inscribe finalmente de lleno en la estructura

14. Por sí sola, esta empresa de Belardo-Lope merece un estudio detenido que ocuparía un espacio demasiado extenso en el marco de este *Homenaje a Víctor Infantes*.

por su cuenta propia pero con la determinada intención de que el lector, ciertamente alguna vez víctima de un desengaño amoroso, se identifique con los personajes y, quizás, con el autor. Sánchez Jiménez (2011: 124) da cuenta del valor en la escritura de Lope de la *ekphrasis* que «no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del escritor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto», definición que encuadra perfectamente con la apoteosis emblemática de la *Arcadia*. Además de la tensión psicológica de rebelión contra su malograda suerte, contra el destino cruel, estas empresas traducen una verdadera intención estética de parte de Lope: hacer efectivo el lema horaciano *ut pictura poesis* (Sánchez Jiménez y Olivares, 2011: 21-41). El Fénix era ante todo un escritor (poeta, novelista, dramaturgo) que fundamentaba su arte en el sentido de la vista (Portús Pérez, 1992; Sánchez Jiménez, 2011). Considerando este aspecto de su genio, no cabe duda de que esta apoteosis emblemática constituye uno de sus episodios poético-novelísticos más logrados.

No hay ningún plagio ni servil imitación en este procedimiento ya que Lope hace prueba de ingeniosa *inventio* personalizando cada uno de los tópicos por las *letras* o *inscripciones* que, bajo forma de poemitas de estilos variados, acompañan las escenas o los motivos descritos. La poetización de tales *letras*, por su variedad formal y su agudeza conceptista,¹⁵ introduce una novedad determinante dentro de la cultura emblemática ya que muy pocos autores de emblemas, empresas o *hieroglíficos* del siglo *xvi*, por lo menos en España, fueron poetas de renombre.

En resumidas cuentas, para el lector de fines del siglo *xvi*, algo entendido en materia emblemática, este uso recurrente de tópicos de manera seguida e intensiva tenía por efecto de crear con el autor una complicidad activa. A un tiempo el lector tenía que reconocer las fuentes (Sánchez Jiménez, 2014b: 73-88) y hacer el esfuerzo necesario para medir la ingeniosidad mediante la cual Lope torcía o metamorfoseaba sus fuentes para llevarlas a un nuevo significado, un significado idóneo a la triple voluntad que el Fénix expresaba las más veces en los campos de lo ético, de lo polémico y de lo estético. La última finalidad siendo siempre la misma: que del esfuerzo surja el placer ya que «el deleitar es oficio del que escribe» (Vega Carpio, 1973: 381).

Por su doble sentido el famoso epitafio pictórico que sirve de epígrafe a este estudio, «*Et in Arcadia ego*» ¿voz del difunto o de la muerte? (Isebaert, 2000: 199-212), tiene la clara intención de rendir un homenaje a la vez de profunda amistad y de no menos profunda admiración a Víctor Infantes de Miguel. Los conocidos cuadros de Giovanni Francesco Barbieri –apodado «*il Guercino*» (el Tuerto)– [fig. 14] y Nicolás Poussin, ambos lienzos llevan el mismo título *Et in Arcadia ego*, ostentan –en la primera versión de 1629-1630 por lo que concierne el pintor francés (Blunt, 1938: 32-56)– una calavera encima de una tumba perdida en un paisaje pastoril. ¿Cuántas veces aparece la tumba o la misma calavera síntoma de *Vanitas* en la emblemática y más específicamente en los últimos emblemas (Borja, Horozco, Saavedra)? Aquello profundiza las relaciones percibidas en este estudio entre emblemática y *Arcadia*, sea pictórica o literaria, y llevó precisamente a Fernando Rodríguez de la Flor (2000: 348) a traer el conocido ejemplo de Poussin:¹⁶ «En efecto, parodiando a Poussin, que empleó el motivo en un cuadro célebre: '*Et in Arcadia, ego*', 'hasta en *Arcadia* habito yo, la muerte'. La calavera aparece representada obsesivamente en todos los registros [...]».

15. Por supuesto, estos elementos requieren también un estudio detenido en otro marco de investigación.

16. En una ponencia titulada «La sombra del *Eclesiastés* es alargada [...]» presentada en el coloquio del GRISO en Pamplona (26-29 de mayo de 1999) en el que coincidimos los tres: Víctor Infantes de Miguel, Fernando Rodríguez de la Flor y yo, como en varias otras ocasiones.



Fig. 14. Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino), *Et in Arcadia ego*, 1618-1620.

El hecho es que la inmensa cultura de Víctor Infantes le abría directamente el camino a la comprensión de las alusiones literarias y pictóricas contenidas en esta frase a la que Erwin Panofsky (1969) y Claude Lévi-Strauss (1993) dedicaron tantas páginas de estudio. Así, desde las églogas de Virgilio hasta los lienzos de Giovanni Francesco Barbieri y de Nicolás Poussin, entre *memento mori* y *carpe diem* (Berchet, 1986, 85-104; Prado, 1994: 121-127), pasando por las arcadias literarias renacentistas, manieristas y barrocas, Víctor Infantes sabía tejer con sabiduría y modestia los tenues hilos que van desde el sensorial impacto estético de la palabra poética hasta el hondo sentido (a veces enigmático) de la imagen visual (Infantes, 1997: 1-2) descifrando los procedimientos de la emblemática, modo expresivo al que dedicó numerosos estudios que, añadidos a tantos otros, contribuyen para siempre a su fama en el cenáculo de los universitarios e investigadores europeos.

¡Víctor! en Arcadia nos esperas, no cabe duda.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

- ALCIATI, A. [1550]. *Emblemata*, Lugduni, Apud Mathias Bonhomme.
- BOISSARD, J.-J. [1588]. *Emblematum liber. Emblemes latins [...] avec l'interpretation Françoise*, Metz, Abraham Faber.
- BORJA, J. DE [1998]. *Empresas Morales*, R. GARCÍA MAHÍQUES (ed.), Valencia, Ajuntament de Valencia.
- COVARRUBIAS, S. DE [1610]. *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- GRACIÁN, B. [1987]. *Agudeza y arte de ingenio*, E. CORREA CALDERÓN (ed.), Madrid, Castalia.
- HOROZCO, J. DE [1589]. *Emblemas Morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- [2017]. *Trescientos emblemas morales*, M. d. M. AGUDO ROMEO, A. ENCUESTRA ORTEGA y J. F. ESTEBAN LORENTE (ed., trad. y notas), Zaragoza, Universidad, «De Arte, 9».
- HORAPOLO [1991]. *Hieroglyphica*, J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), M. J. GARCÍA SOLER (trad.), Madrid, Akal.
- LA VEGA, J. DE [2013]. *Confusión de confusiones* (1688), R. A. FORNERO (introd. y notas), Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- ORUS APOLLO DE ÆGYPTE [1543]. *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripuoient leurs mysteres secretz, & les choses saintes & diuines*, Paris, Jacques Kerver.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J. [1630]. *Lecciones Solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, MDCXXX.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J. [2008]. *Lecciones Solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Alicante/Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/Biblioteca Nacional. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0f2>>
- RIPA, C. [1603]. *Iconología overo descrittione di diverse imagini cavate dall'Antichità et di propria inventione, Trovate, & dichiarate Da Cesare Ripa Perugino [...]*, Roma, Lepido Facij.
- VEGA CARPIO, L. DE [1975]. *Arcadia*, E. S. MORBY (ed.) Madrid, Castalia.
- [1993]. *Rimas I*, F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.
- [2003]. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo>>

2. Estudios

- ALONSO, D. [1955]. «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 480-501.
- ANDRÉS, C. [1998]. «El *locus amoenus* en la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega: intertextualidad y sensibilidad artística», en M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA y A. CORDÓN MESA (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Vol. I, 153-161.
- ARELLANO, I. [2011]. «Emblems in the Palace Plays of Calderón (The Symbolic Bestiary)», en J. T. CULL and P. M. DALY, *In Nocte Consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, «Saecula Spiritalia Band 46», 15-41.
- AVALLE-ARCE, J. B. [1975]. *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.

- BERCHET, J.-C. [1986]. «*Et in Arcadia Ego!*», *Romantisme*, 51, Vol. 16, 85-104.
- BLUNT, A. [1938]. «Poussin's *Et in Arcadia ego*», *The Art Bulletin*, 20, 32-56.
- BOUZY, C. [1997]. «Regards sur les *Hieroglyphica*: Horapollon dans le *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias», en F. WILD (ed.), *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Bern, Peter Lang, 13-23, 7 ill.
- [2001]. «L'emblématique des lieux communs dans *La Dorotea*: Lope dans l'entre-deux...», en N. LY (ed.), *Lectures d'une œuvre La Dorotea de Lope de Vega*, Paris, Éditions du Temps, 65-123.
- [2003]. «Quête emblématique de la félicité et de la sagesse: le *Persilès*, roman de l'eudémonisme néostoïcien», en J.-P. SÁNCHEZ (coord.), *Lectures d'une œuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, Nantes, Éditions du Temps, 79-118.
- [2007]. «La fonction des images emblématiques dans la *Dorotea* de Lope de Vega», en J.-P. CASTELLANI et M. ZAPATA (eds.), *Texte et Image dans les Mondes Hispaniques et Hispano-Américains*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, «Études Hispaniques, XX», 235-247.
- BRITO DÍAZ, C. [1996]. «*Odore enecat suo*. Lope de Vega y los emblemas», en S. LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 355-377.
- CABAÑAS, M. [1995]. «Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones», *Edad de Oro*, XIV, 37-53.
- CABELLO PORRAS, G. [2009]. *La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí*, <<https://fr.scribd.com/document/16013881/La-mariposa-en-cenizas-desatada-Original#fullscreen>>
- CONDE PARRADO, P. [2012]. «Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 37-93.
- CORBACHO CORTÉS, C. [1998]. *Literatura y arte: el tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CORDIER, J.-Y. [2015]. «Les papillons dans la *Délie* de Maurice Scève et dans les livres d'emblèmes du XVI^e siècle», <<http://www.lavieb-aile.com/2015/11/les-papillons-dans-la-delie-et-dans-les-livres-d-emblemes-du-xvie-siecle.html>>
- COUTON, M. [2009]. «Les images du souverain dans la *Nouvelle Arcadie* de Sir Philip Sidney ou l'antique lexique symbolique d'une nouvelle syntaxe», en *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, «CERHAC», 57-73.
- CULL, J. [1992]. «Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda*», *Romance Notes*, 32, 199-208.
- CHECA, J. [2000]. «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, «Arte y Estética 56», 99-110.
- DEFFIS DE CALVO, E. I. [1986-1988]. «Amor y emblemas en la historia de Everardo de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», *Letras*, XVII-XVIII, 17-18, 11-17.
- DIXON, V. [1993]. «Los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope», en M. MARTIN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, I, Salamanca, Universidad, 299-305.
- DORANGEON, S. [1990]. «*Ut pictura poesis*: Sidney témoin de son temps», *Bulletin de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 31, 159-176.
- DUARTE, S. [2014]. *Le roman néo-grec espagnol: entre déterminisme et libre arbitre. Les images emblématiques de la Fortune (1604-1657)*, Saarbrücken, Presses Académiques Francophones.

- EGIDO, A. [1990]. «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 198-215.
- [1991]. «Los silencios del *Persiles*», en J. A. PARR, *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 21-46.
- [2004]. «Las sierpes enlazadas en un soneto de Lope de Vega», en A. Egido, *De la Mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB, «Medio Maravedí», 99-114.
- ENTRAMBASAGUAS, J. DE [1932]. *Lope de Vega*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- [1969]. «Las Justas Poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 27-133.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. [1996]. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa en los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- [2002]. «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuraciones y funciones», A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB y College of the Holy Cross, «Medio Maravedí», 229-255.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1998]. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y Palabra para una Iconología*, València, Ajuntament de València.
- GONZÁLEZ BARRERA, J. [2007]. «Lope de Vega y los 'librotos de lugares comunes': su lectura particular de Ravisio Téxtor», *Anuario Lope de Vega*, 13, 51-71.
- [2016]. «Un enigma resuelto. Notas a los emblemas de la *Expostulatio Spongiae*», *Bulletin hispanique*, Tome 118, 1, 297-304.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, J. d. D. [2015]. *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad.
- HUBAUX, J. [1944]. «Angerona», *L'antiquité classique*, vol. 13, 1, 37-43.
- INFANTES, V. [1983]. «Calderón y la literatura jeroglífica», en L. GARCÍA LORENZO (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Vol. 3, 1593-1602.
- [1988]. «De *Officinas* y *Polyantheas*: Los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en L. LÓPEZ GRIGERA y A. REDONDO (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 243-257.
- [1996a]. «Símbolos de la imagen para leer: Emblemas», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 594, 26-28.
- [1996b]. «La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas», en S. LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 93-109.
- [1997]. «Una nómina poética», *Ínsula*, 603-604 [Ver la poesía: La imagen gráfica del verso, V. INFANTES coord.], 1-2.
- [1998]. «La mirada en la escritura: una historia de la lectura y del lector», *Bulletin hispanique*, 100, 2 [Lisants et lecteurs en Espagne], 333-342.
- [2000]. «La primera traducción de Alciato en España: Hernando de Villa Real y su *Emblema o scriptura de la Justicia* (1546)», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Áurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 235-250.
- [2008]. «Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática», en R. GARCÍA MAHÍQUES y V. F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, València, Generalitat Valenciana/ UIG, vol. II, 879-892.

- INFANTES, V. [2010]. «*Marginalia Emblemática* (II): Juan González de la Torre y su *Diálogo llamado Nuncio Legato mortal*, una imagen poeográfica de la Muerte», en I. ARELLANO y A. MARTÍNEZ PEREIRA (EDS.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid/ Frankfurt-am-Main, Iberoamericana/ Vervuet, 227-258.
- ISEBAERT, L. [2000]. «*Et in Arcadia ego*», en J.-C. POLET (ed.), *Patrimoine Littéraire Européen, Actes du Colloque International, Namur, 26-28 novembre 1998*, Bruxelles, Éditions Boeck Université, 199-212.
- LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE [1973]. *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, «Biblioteca de Autores Españoles».
- LÉVI-STRAUSS, C. [1993]. *Regarder écouter lire*, Paris, Plon.
- LÓPEZ POZA, S. [1990]. «Florilegios, *polyantheas*, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, 61-76.
- LÓPEZ POZA, S. [2000]. «Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, «Arte y Estética 56», 263-279.
- MALAXECHEVERRÍA, I. [1991]. *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, Kriselu.
- MARTÍNEZ, C. D. [1994]. «Disguised Discourse: Emblems in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, Auburn, AL, 46, 2, 207-217.
- MARTÍNEZ PEREIRA, A. [2003]. «El símbolo de la grulla en la emblemática española», *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XX, I, 331-355.
- [2006]. «La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 3, 101-138.
- MCCREADY, W. T. [1957]. «*Empresas* in Lope de Vega's Works», *Hispanic Review*, XXV, 2, 79-104.
- MCCREADY, W. T. [1962]. *La Heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, Toronto.
- MESA HIGUERA, C. [2015]. «Emblemática, *mnemotechnia* y el arte de narrar en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 7, 87-96.
<<http://dx.doi.org/10.7203/imago.7.4376>>
- MONTERO REGUERA, J. [2008]. «Prosas de Lope», *Lectura y signo*, 195-235.
- MORBY, E. S. [1968]. «Constantino Castriota in la *Arcadia*», en W. Poesse (ed.), *Homage to John M. Hill. In memoriam*, Bloomington, Indiana University Press, 201-215.
- OSUNA, R. DE [1968]. «El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 265-269.
- [1972]. *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- PANOFKY, E. [1969]. «*Et in Arcadia Ego*», M. et B. TEYSSÈDRE (trad.), *L'œuvre d'art et ses significations: essai sur les «arts visuels»*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Sciences humaines», 278-ss.
- PARKER, R. W. [1990]. «The Art of Sydney's *Heroic Impresas*», *English Literary Renaissance*, 20, 3, 408-430.
- PEDRAZA, P. [1985]. «El silencio del Príncipe», *Goya*, 187-188, 37-52.
- PORTÚS PÉREZ, J. [1988]. «La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas de canonización de San Isidro», *Villa de Madrid*, I, 95, 30-41.
- [1992]. *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense.
- [2008]. «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 135-149.

- PRADO, P. [1994]. «*Sic transit...* Un 'roman' iconographique: *Et in Arcadia Ego* de Nicolas Poussin», *L'Homme*, 131, XXXIV (3), 121-127. <http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1994_num_34_131_369782>
- PRAZ, M. [2005]. *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*, Madrid, Ediciones Siruela.
- PRESTON, C. E. [1988]. *Emblematic Pictorialism and Narrative Structure in «New Arcadia» and «Pericles»*, Oxford, University of Oxford.
- RAYNIÉ, F. [sin fecha]. «'Faire voir en littérature': l'*ekphrasis* dans les romans de Lope de Vega», Toulouse, FRAMESPA-LEMSO, 1-10. <https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/366000/.../faire_voir_en_litterature.rtf>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. [2000]. «La sombra del *Eclesiastés* es alargada. *Vanitas* y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Áurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 337-352.
- ROZAS, J. M. [1990]. «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 133-168.
- SABA, M. [2014]. «La *Arcadia* de Lope de Vega, entre el teatro y la novela», en *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, 1546-1555. <http://novedades.filo.uba.ar/sites/novedades.filo.uba.ar/files/documentos/Programa_CIL_UBA.pdf>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. [2011]. *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Pamplona/ Madrid/ Frankfurt, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, «Biblioteca Áurea Hispánica, 70».
- [2014a]. «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 55-110.
- [2014b]. «El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, 'humana bestia' de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega», *Criticón*, 120-121 [*Discursos de ruptura y renovación: la formación de la prosa áurea*], 73-88.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. y OLIVARES, J. [2011]. «Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 1, 21-41.
- SCANLON, P. M. [1985]. «Emblematic Narrative in the Argument of Love in Sidney's *Arcadia*», *Journal of Narrative Technique*, 15, 3, 219-233.
- SELIG, K.-L. [1973]. «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*, 41, 305-312.
- SKRETKOWICZ, V. [1986]. «Devices and Their Narrative Function in Sidney's *Arcadia*», *Emblemática*, 1, 177-182.
- TERVARENT, G. DE [1997]. *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz.
- TOMOV, T. [1967]. «Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, AIH/ Universidad de Nimega, 617-626.
- TRUEBLOOD, A. [1958]. «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, XXVI, 135-141.
- TUBAU MOREU, X. [2008]. *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Tesis Doctoral (Dir. Alberto Blecha), Universitat Autònoma de Barcelona.

- VOSTERS S. A. [1971]. «Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos», en *Actas del IV Congreso de la AIH*, 785-817. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_075.pdf>
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. [1915]. «The Seven Liberal Arts in Lope de Vega's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, XXX, 13-14.
- YNDURAIN, F. [1962]. *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.