

La «fábula episódica»: la libertad del artista está en el fondo¹

The «Episodic Fable»: the Freedom of the Artist is in the Background

Guillermo Serés

Universidad Autónoma de Barcelona
ESPAÑA
guillermo.seres@uab.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 699-715]
Recibido: 07-05-2018 / Aceptado: 11-06-2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.48>

Resumen. Estudio de la importancia del «fondo» (lo accesorio, lo accidental, el relleno, el «lejos») en la literatura del Siglo de Oro, o en la pintura, o sea, la presencia de episodios, digresiones, acciones simultáneas o interpolaciones, que fundamentalmente servían para que el lector se emocionara y recreara imaginariamente el discurso literario, al que conferían *enargeia*, libertad y variedad. Influyó el Ovidio de la *Metamorfosis*, Ariosto o los autores de *romanzi*, que favorecían lo que se llamó «fábula episódica».

Palabras clave. Fondo; fábula; episodio; unidad y variedad de acción.

Abstract. An examination of «background» (that which is accessorial, accidental, padding, or «faraway») in the literature or painting of the Spanish Golden Age; namely, the presence of episodes, digressions, simultaneous actions or interpolations which, essentially, were meant for the reader to be emotionally involved and able to recreate in their imagination the literary discourse they imbued with *enargeia*, freedom, and variety. The influence of Ovid's *Metamorphoses*, Ariosto, or *romanzi* authors favored what was known as «episodic fable».

Keywords. Background; Fable; Episode; Unity and variety in action.

1.* Este artículo lo escribí para el volumen «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018.

Para Ignacio Arellano

UNIDAD DE ACCIÓN

La premisa narrativa clásica de la unidad de acción de la fábula (Aristóteles, *Poética*, 1451a15-35), que también recoge Horacio (*Arte poética*, vv. 31-37), la asume la mayoría de tratadistas; Castelvetro, por ejemplo, la trae *ex contrario*, a propósito de la ilicitud de algunos episodios, digresiones o excursos del *Orlando furioso*:

Chi vuole vedere essemplio di digressioni sconvenevoli, fatte per compiacere altrui, legga quelle dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto introdotte hora per via di prophetia et hora per via d'altri modi, niuna delle quali vie è leggitimamente calpestate da lui (Castelvetro, *Poética d'Aristotele*, fol. 122v).

La crítica a las digresiones de Ariosto no se debe tanto a los dislates de la fábula, que a un poeta le son lícitos, cuanto a sus interrupciones injustificadas, simultaneidad de acciones, entrelazamientos narrativos y otras contingencias que socavan aquella unidad. Es muy posible que hubiese leído a Robortello, cuando se refiere a la poco justificada interpolación de episodios, que no contribuyen a la cohesión estructural del conjunto, con excepciones, como el de Dido en la *Eneida*:

Episodia posse tolli sine detrimento et mutatione fabulae. [...] Exempli causa, Vergilius actionem hanc, que una est et simplex, sibi proposuit in *Aeneide*, Aeneas, expugnato Ilio, in Italiam venit [...] novamque urbem condidit. Iam vero Aeneas tempestate iactatur in Africam, ubi cum Dido ne multa colloquitur. Ardet ipsius amore Dido. [...] *Actio haec Africana (ut ita dicam) diversa est, sed tam apte coniungitur cum primaria actione, secundum verisimile*, ut videatur omnino ex ipsa pendere. Nam res aut cohaerent, aut non cohaerent (Robortello, *In librum Aristotelis «De arte poetica» explicationes*, p. 83, cursiva siempre mía).

Porque los episodios y digresiones solo son admisibles si están directamente relacionados con la fábula central, al decir de Pigna:

Oportet itaque digresiones esse ex re et ad rem. Sed modus primus reperitur sine secundo, nunquam secundus sine primo. Erunt autem coherentia, quoties aut necessaria aut verisimilia [...] Solum hoc est vitium de solutis episodios, quae episodiam faciunt fabulam, ideoque deterrimam (Poetica horaciana, p. 5),

y porque, además de unidad, la fábula requiere uniformidad y coherencia. Son principios reiterados en todas las poéticas ortodoxas, que por supuesto suscribe el influyente Torquato Tasso, incorporando la noción de fábula episódica que ya traía Pigna:

Nè minor riguardo dobbiamo avere negli episodi; perchè, quantunque gli episodi si possano frapporre nella favola verisimilmente, nondimeno è viziosa quella fa-

vola nella quale gli episodi sono in altro modo inseriti, e si chiama *favola episodica*. [...] Non sono dunque sbanditi gli episodi verisimili del poema, benchè le parti principali siano le necessarie; ma debbono essere legate in modo che alcuna non se ne possa sciogliere senza guastar tutta la catena (*Delle differenze poetiche*, p. 172).

Ni que decirse tiene que estos preceptos debían aplicarse a cualquier obra de arte, literaria o plástica. Lo sabe León Bautista Alberti cuando recomienda pintar historias, o sea, fábulas antiguas o modernas, sagradas o profanas, porque «grandísima opera del pittore non uno colosso [o sea, 'una figura aislada'], ma historia; maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qualsiasi colosso»². Al menos se precisa, pues, que el pintor sea «intendente» y «pratico» de fábulas (paganas, bíblicas, leyendas...) y poemas (líricos o narrativos), y esté habituado a los usos y métodos de los doctos, y entre los primeros, la unidad de acción de la fábula, aunque contenga episodios.

En este sentido lo señala el primer comentarista español riguroso de la *Poética*, antes que el Pinciano, Pedro Juan Núñez, que también conocía el libro de Alberti:

Leo Alberto lo Florentí, que ha escrit *De la pintura*, diu que més li importa al pintor los costums que no la història. Jo digo que no, perquè la matexa rahó va en la pintura que en la poesia, perquè vos haeu de pintar la història ab ligadura. Quiere pintar un pintor cómo se mata Lucrèssia per el atreuiment del fill de Tarquino, hala de pintar de manera que uno mire la historia, y aunque no hu sàpia, per a saber la maranya².

La «ligadura» vale, aproximadamente 'trama' y la «maranya» equivale a 'fábula', pero en ningún caso dice Alberti lo que le atribuye Núñez; sino justamente lo contrario, como hemos visto arriba. El humanista valenciano también abundaría en las palabras de Dolce:

la inventione vien da due parti: dalla historia e dall'ingegno del pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia e dall'ingegno oltre all'ordine e la *convenevolezza*, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) *energia* delle figure, ma questa è parte commune col disegno (*Dialogo della pittura*, p. 174),

donde *convenevolezza* vale por «arreglo o disposición ordenada de las figuras y decoro», y *energia* (en realidad, *εναργεια* = *enargeia*, no *energeia*), por *εξφρασις* (écfrasis)³, *evidentia*, fantasía, *descriptio* y afines⁴. Porque, como apuntaba Leo-

2. *Della pittura* [1436], II, 35. Ver Hope, 2001, p. 254; en general, Greenstein, 1990, pp. 286-288.

3. De los diversos tipos de écfrasis (alegórica, emblemática, decorativa, nocional o verdadera, incluso metadescriptiva) se ocupa De Armas, 2005, pp. 21-22; en De Armas 2010, p. 26, define la más usual («description in words of a work of art») remitiendo a la tradición que arranca de los *Eikones de Filóstrato*.

4. Para Quintiliano *enargeia* es la capacidad de presentar vívidamente los hechos, «quae a Cicerone inlustratio et "evidentia" nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere» (Ins. or., VI, ii, 32); ver Hardie, 2002, pp. 5-6; Plett, 2012, pp. 7-28. Zanke, 1981, p. 304, observa que «the term *εναργεια* predates *εξφρασις*, *descriptio*, *φαντασια* and their equivalents»; antes (p. 298) ha señalado que los autores latinos la designan con las palabras *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *repraesentatio* y *sub oculos subiectio*. Ver Manieri, 1998, pp. 97-191, que recuerda que «in tutti i trattati di retorica l'*εναργεια* viene

nardo, a diferencia de la literatura, la pintura, al ser capaz de mostrar, de aplicar realmente la *enargeia*, pone las cosas mismas en presencia del espectador, conmoviendo sus sentidos con mayor inmediatez que la poesía, de modo que podemos captar visualmente lo esencial de la historia, con «la proporzionalità detta armonia»:

La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo, d'onde la impressiva riceve gli obietti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto, che contenta il senso; e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio, il quale porta nella impressiva piú confusamente e con piú tardità le figurazioni delle cose nominate che non fa l'occhio, vero mezzo infra l'obietto e l'impressiva, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli appresenta, dalle quali ne nasce la proporzionalità detta armonia, che con dolce concerto contenta il senso⁵.

Por lo mismo, el pintor parece estar obligado a armar una *dispositio*, o sea, a componer un cuadro, entendiendo que la «composición è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura», y a dotarlo de la *enargeia* que active la fantasía y propicie la emoción⁶. Ese es el tema central del libro II del *De pictura*, de Alberti, o sea, la composición pictórica, la disposición de los elementos en el cuadro, para que todo lo pintado desempeñe un papel en el efecto de conjunto⁷. Para ello se requiere, claro, que el pintor supere la condición de artesano y que sea artista, que «sia il pittore uomo buono e dotto in buone lettere» (*Della pittura*, III, 52). Con esta condición, podrán los pintores

dilettarsi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata. [...] Consiglio ciascuno pittore molto si faccia famigliare ad i poeti, retorici e agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia (Alberti, *Della pittura*, II, 53-54).

La invención consiste, así, en la elección del tema y la historia (o la fábula) que se va a representar (la inventio en su sentido clásico)⁸; a continuación, el planteamiento o

definita come il modo in cui l'oratore si serve della parola per fare appello non solo all'udito ma anche agli altri sensi degli ascoltatori, particolarmente a quello della vista: mediante l'εναργεια, chi parla non deve soltanto dire ma anche "mostrare" quanto viene narrato» (p. 123).

5. *Trattato della pittura*, p. 19: «Della differenza ed ancora similitudine che ha la pittura con la poesia».

6. Porque «quas *fantasias* Graeci vocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita rapraesentatur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, hac quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus» (Quintiliano, *Inst. or.*, VI, ii, 29). Aunque ya antes lo había señalado Cicerón (*Part. or.*, VI, 20; *De orat.*, III, 53, 202) y lo recuerda Calame, 1991, p. 12: «Cicéron voit dans l'energeia cette capacité du discours de placer une action pratiquement sous nos yeux, en touchant les sens et en provoquant dans l'âme la plus forte des émotions».

7. Pero recuérdese que «*compositio* era un concepto técnico» (Baxandall, 1996, p. 190).

8. Para la *inventio*, ver Spencer, 1957, p. 43, que subraya la analogía entre el tratado albertiano y el *De inventione*: «the rôle that Alberti envisaged for the painter of fifteenth-century Florence is in essence re-

composición del cuadro o *dispositio*, y, en fin, darles color y movimiento a las figuras (*elocutio*), para que transmitan la suficiente *enargeia*: la «forza» de Alberti.

Dolce, por su parte, ha dividido la labor del pintor en «inventione, disegno y colorito», subrayando que

l'inventione è la favola o historia, che'l pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta innanzi da altri per materia di quello che ha da operare. Il disegno è la forma, non che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimate. (*Dialogo della pittura*, p. 150).

O sea, en primer lugar se proyecta en un boceto sin color la invención que el pintor tiene en la mente, y el colorido sería el efecto final del cuadro, la *elocutio* pictórica con la que culmina el proceso de invención de la fábula y su disposición formal. Al pautar el proceso de la pintura con las partes de la retórica, se le presta a aquella, arte mecánica al fin y al cabo, un rango de disciplina intelectual, como quería Alberti. Con esta premisa, el pintor debe mantener el arte y la proporción compositiva, como apuntará más tarde Pacheco, al poner a la pintura en pie de igualdad con la poesía, a propósito de Horacio (*Arte poética*, 9-15):

porque, si bien Horacio dice que el pintor y el poeta tienen igual licencia de hacer con libertad lo que quieren, esto se entiende cuanto a la disposición de las figuras o historias con el modo y proporción que quieren, mostrando (pongo ejemplo) a Julio César en la guerra farsálica en un acto que por ventura no hizo, o cosas deste género. Pero fuera desto, es obligado el pintor a proceder en todas sus obras con proporción y arte (Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 80).

Los versos que recuerda Pacheco se dejan conjugar muy bien con el citado *dictum* de Alberti referido a la prioridad de la fábula o historia sobre la figura individual o coloso.

FÁBULA Y EPISODIOS

En ambos casos o artes, literatura y pintura, la obra está compuesta por una fábula o historia central y acaso por unos episodios pertinentemente interpolados o yuxtapuestos (como quería Tasso), complementarios o «de relleno», con los que alcanzar libremente la *enargeia* o (lo que viene a ser lo mismo) activar la fantasía del lector o contemplador. Lo sabe muy bien el Brocense, que precisamente equipara esta división compositiva en unos y otros artistas, a propósito de la libertad de composición de un cuadro de Venus y a partir de los mismos versos de Horacio que recordaba Pacheco, y de los que se refieren a su libertad de composición:

markably similar to that indicated by Cicero for the ideal orator. [...] He urges the painter, like the orator, to make a careful examination of the facts at his disposal, to organize them and to present them in such a way that they attract and hold the attention of the observer» (p. 43). Wright (1984, p. 58) señala la dependencia de Quintiliano: «the literary organization of *De pictura* correspond closely to those of the *Institutio oratoria*». Ver también Laird, 1996.

Los pintores y los poetas han tenido siempre la potestad de atreverse a todo. [...] Acaso sepas también representar un ciprés, pero ¿de qué te sirve, si lo que debes pintar, y para eso te han pagado, es un náufrago que nada desesperado entre los pecios de las naves rotas? [...] Finalmente, cualquier cosa que emprendas tenga al menos simplicidad y unidad (Horacio, *Arte poética*, 9-23).

El Brocense le da un giro al texto horaciano, subrayando la especificidad de los episodios, en poesía y, especialmente, en pintura:

Quae est igitur illa pictoris libertas? Dicam breviter: in locis tabulae vacuis, qui Venerem circumstant, liberum erit pictori flumina, ripas, arbores, flores, aviculas depingere. Sed et hic etiam acriter est considerandum, quid rerum natura postulet, et quid cuique picturae sit accomodandum. Cur enim (rogatus ab aliquo, qui naufragium fecit, ut se pingas in tabula natantem et pericula maris effugientem), tu cupressum, arborem a marinis fructibus alienam, in locis tabulae vacuis depingas in medio mari? In locis itaque qui sunt velut epissodia, id est, in locis communibus, poteris lucum describere, vel templa, famam, famem, palaestras et currus. Sed ita haec sunt interenda et attemperanda [...] Quodcumque igitur aggredieris, tale sit, ut partes cum toto ita concordent, ut totum illud sit unum idemque. (In artem poeticam Horatii annotationes, fol. 2r).

O sea, el pintor es libre de pintar lo accesorio, el «fondo», «in locis tabulae vacui» (en las partes vacías del cuadro); pero no lo es para lo sustancial: la Venus central, o el coloso de Alberti. Con los episódicos *loci communes* se puede describir y componer pictóricamente, sí, pero únicamente el fondo del cuadro, la «perspectiva» (que dirán sus contemporáneos; véase más abajo), como si se tratase de un relleno, y siempre que dichos «episodios» pictóricos, aunque *interenda et attemperanda*, no rompan la unidad de la fábula; de modo que aquella libertad compositiva es limitada.

Así lo corrobora Cascales en un párrafo significativo de sus *Tablas poéticas*:

La fábula, dice [Aristóteles], es una [...] y aquella se podrá llamar bella composición de poesía: adonde se echan al trenzado muchas cosas superfluas, que, aunque son de la historia o de la fábula, por no ser concernientes a la proposición, el poeta no las ha de traer a su poema⁹.

Descuidar lo superfluo («echar al trenzado») de la composición, basándose en la *perspicuitas* y en el necesario laconismo, favorece los principios poéticos fundamentales; pero eso no significa que se descuiden los episodios o acciones secundarias, como justifica en la *Paráfrasis a la Poética de Horacio*:

Las acciones secundarias deben estar de tal modo al servicio de la primaria y ligarse con ella, que, si alguna de ellas pudiera separarse de ésta sin alterar y estropear la acción primaria, la fábula dejaría de serlo completamente [...] Los episodios, así pues, deben encadenarse con la acción primaria con un vínculo y

9. *Tablas poéticas*, II, 4; en García Berrio, 1988, pp. 144-145.

nudo estrecho, para ser juzgados y tenidos como los mismísimos miembros de la acción principal. A esto se refiere Horacio al principio de su epístola¹⁰.

Dichos episodios interpolados, que prestan variedad y *enargeia* a la obra, no tienen por qué mermar la libertad del pintor o del poeta; al contrario, se la aseguran, como ejemplificaba el Brocense con el símil de la pintura, pero siempre que sean «verisimili» e «inseriti» con propiedad en la fábula central, como los eslabones, que no se pueden romper «senza guastar tutta la catena» (Tasso, *Delle differenze poetiche*, p. 172).

O sea, los episódicos *loci communes* del fondo, son para la descripción, sí, pero de lo accesorio, como si se tratase de un relleno; son ingredientes de la libertad de composición. Son las «additiones et digressiones» a que alude el Brocense a propósito de los versos 14-16 de la poética de Horacio: «Muchas veces, a preámbulos serios y que mucho prometen se les cosen uno o dos trapos de púrpura para que reluzcan de lejos, describiendo un bosque y un altar de Diana», que glosa así el de Las Brozas:

Hoc male Lambinus et alii sensus est: Concedimus in magnis poematibus illustriores *additiones et digressiones interlocari*, quas vocat «purpureos pannos», ut quum describimus lucos, vel templa vel fluuios. Sed hi panni etiam si sint illustriores, quam ipsum opus, non sunt saepissime repetendi, aut alienis locis assuendi. Nam si saepe idem repetis, credemus te nihil aliud scire depingere, quam lucum, aut pratium. «Purpureus»: interpretor splendidum, lucidum, oculis gratissimum. Nam purpureus flos apud Virgilium, et purpurei olores apud Horatium, non alter sunt intelligenda (fols. 2v-3r).

Y donde no tiene ningún empacho en defender los episodios, que son como fábulas que se interpolan para atemperar los rigores trágicos:

inventa igitur sunt epissodia, id est, *genus quoddam fabularum*, quod caneretur, sive ageretur, inter actus tragoediarum. Sed ille fabulae interlocandae in personis saturorum aut faunorum melius explicare censuerunt, quam in vilium servorum et congerronum sermonibus. Sed ego ita iubeo has actiones saturorum attemperari, ut nec versibus tragicis et inflatis recitentur, nec rursus humi repant et a tragoediae gravitate desciscant (fol. 19r).

LOS ROMANZI, LA PINTURA Y EL TEATRO

En los terrenos romances y del *romanzo*, género que no consideraron los grecolatinos, las normas se vuelven mucho más flexibles. Así, Giraldi subrayaba la maravillosa belleza que han prestado al citado *Orlando* las digresiones, características del *romanzo*, que aportan la necesaria variedad, de lugares, sentimientos, situaciones o caracteres:

10. Cito por Ramos, 2004, p. 148. Para la unidad de la fábula, Serés, 2013.

Ariosto è anco riuscito grande nel traporre nell'opera sua cose avvenute fuori del suo primo intento, le quali hanno aggiunta maravigliosa vaghezza al suo componimento. [...] E quivi è da por mente *in queste digresioni che contengono giostre, tornei, amori, bellezze, passioni dell'animo, campi, edificii et simili altre cose, è molto più largo lo scrittore dei romanzi che non è stato né Virgilio né Omero*. Et in queste parti è più simile ad Ovidio (parlo delle *Mutazioni*) che non è ad alcuno altro poeta (Giraldi Cinzio, *Discorso dei romanzi*, pp. 95-97).

Entre los antiguos, el Ovidio de las *Metamorfosis* es el referente más socorrido, también por su variedad de fábulas y argumentos¹¹, por las historias entrelazadas, por los detalles¹², por la combinación de tonos y estilos¹³, o por su capacidad para la *enargeia* o *evidentia*¹⁴. Y, al igual que Ariosto, el latino nunca se rebajó a describir las minucias realistas, más propias de la oratoria forense, las relaciones o las memorias que del *romanzo*:

né dee anco, nel descrivere le fabbriche, volersi mostrare in guisa architetto che, descrivendo troppo minutamente le cose a tale arte appertinenti, lasci quello che conviene al poeta [...] Oltre che, queste descrizioni di *cose mecaniche* recano con loro *viltà* et sono lontante et dall'uso et dal grande dell'eroico (Giraldi Cinzio, *Discorso dei romanzi*, p. 48).

La imprecisión de lo narrado de la pintura sirve de referencia analógica para la literatura romance, como vemos en Cinzio, pero también para el teatro. Así, Lope, en el prólogo al *Arauco domado*, siendo consciente de que la materia de que va a hablar es «dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios», afirma que procederá como los pintores:

en esta representación sucinta y en este mapa breve, haciendo el mismo efecto en los oídos que la pintura en los ojos: grandes las primeras figuras y las demás en lejos, porque, sin reducir las a perspectiva, era imposible pintarlas.

11. Porque «estende il campo dell'epos a dimensioni sinora poco frequentate e che saranno care in futuro alla narrativa romanzesca. [...] La tecnica retorica e narrativa che fa fronte a queste situazioni limite è quella che gli antichi chiamano *inventio*: la capacità di "trovare" (di trovare in un repertorio non di creare innovando) e attribuire a personaggi sentimenti e parole adeguate a sceneggiature narrative "esigenti", che richiedono scelte sicure e caratterizzate» (Barchiesi, 2005, I, pp. CXX y CXIV).

12. «Questa sensibilità per i dettagli umani piccoli ma significativi percorre tutto il poema [*Metamorfosis*]» (Segal, 1991, pp. 39 y 43).

13. Porque «Ovidio è in grado di inserire il materiale mitico, non importa quanto remoto o fantastico, in situazioni umane, chiaramente strutturate» (Segal, 1991, p. 38); ver Hardie, 2002, De Armas, 2005, p. 19; pp. 173-193, y Volk, 2010, p. 115.

14. Barchiesi, 2005, I, p. CLV, insiste en esta capacidad efrástica: «il fascino particolare delle descrizioni di Ovidio sta non solo nella loro qualità efrástica, sia pure illusionistica, ma nella capacità di vedere il simulacro in corso d'opera, come prodotto del racconto». Para la *evidentia* o *enargeia*, ver nota 3.

Subraya lo del «efecto» pictórico del «lejos»¹⁵, o sea, del segundo plano, donde los perfiles de las figuras se desdibujan, se confunden con el paisaje del fondo¹⁶. Lo especifica en la «Égloga a Claudio», a propósito del poema «la Andrómeda», que forma parte de *La Filomena*:

Lejos de osar, ni aun imitar, los lejos
de la pintura y fábula ovidiana,
que deja la mañana
mirar del Sol reflejos,
sino las trenzas de su luz difusas,
la *Andrómada* otra vez vieron las Musas (vv. 337-342).

No se quiere comparar con Ovidio, ducho en la técnica pictórica del fondo¹⁷, que resultaba ser un efecto estéticamente muy apreciado, como recuerda Vasari, a propósito de Luca dalla Robbia:

La sperienza fa conoscer che tutte le cose che vanno lontane, siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa, hanno più fierezza e maggior forza se sono una bella bozza che se sono finite, ed, oltre che la lontananza fa quest'effetto, pare anche che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi, e che, per contrario, lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza et il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno (*Le vite*, II, p. 171)¹⁸.

O sea, es preferible el esbozo («bozza») del «lejos», lo inacabado, por su misma «vivace imperfezione». Sinónimos de los «borrones» de que habla una y otra vez Tiziano, como recordaba Carducho:

Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Tiziano fue uno de ellos en su principio [...] y después con *borrones* hizo cosas admirables, y por ese modo bizarro y osado pintó después toda la escuela veneciana, *con tanta licencia*, que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien, apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo. Y si este disfraz se hace con prudencia y con la perspectiva cuantitativa luminosa y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucha más que esotro lamido y acabado¹⁹.

15. «En la pintura llamamos *lejos* lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal» (Covarrubias). Señala Pereda, 2017, p. 168, que «el término 'lejos' para referirse al campo pictórico [...] ofrece un marco particular en el que pensar la realidad del 'cuadro', la superficie plana en la que el pintor fabrica su engaño».

16. «Conforme al modo de ser actual [de la época de Lope], respondiendo al anhelo de abarcar dilatadas perspectivas naturales, psicológicas o históricas, la pintura moderna que, a diferencia de la antigua, ha dominado la complejidad escénica y se ha incorporado la profundidad del paisaje, es un hecho paralelo al nuevo drama que abarca la totalidad de la acción, su fondo y lejanías» (Menéndez Pidal, 1957, p. 341).

17. Ver nota 12, y Hardie, 2002, p. 6.

18. Ver Socrate, 1966, pp. 58-59.

19. *Diálogo de la pintura*, pp. 261-263.

Más abajo abunda en la necesidad de desbordar los perfiles, valorando los «sobrehuesos» de esa forma de pintar tan licenciosa:

Esta pintura hecha por este modo, al indocto en el arte y poco experimentado, le parecerá los perfiles y proporciones llenos de sobrehuesos y desconcertados músculos, y el colorido lleno de borrones y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte. Y así, reparando en estas pinturas y en sus efectos, ¿quién no conocerá que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen? (p. 266).

Es la técnica del fondo lejano: las «manchas distantes» con que Quevedo ensalza el fondo de los cuadros de Velázquez (silva 25, «Al pincel»):

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes,
que son verdad en él no semejantes
si los afectos pinta,
y de la tabla leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve²⁰.

Su pincel «de cerca no se comprendía y de lejos es un milagro»²¹. Tal era también el sentido más frecuente de la voz «perspectiva», como trae Lope en el *Arauco domado*.

LA LIBERTAD EN LOS EPISODIOS

Así, los episodios, o «perspectiva», parecen ser la más libre aportación del pintor al conjunto de la composición «espacial», para dotarla de «color», dinamismo o acción, como señalaba el Brocense comentando a Horacio, o Cinzio o el mismísimo Tasso. Pero, en sentido contrario, también se vale el pintor, en su libertad, como el

20. En López Grigera, 1975, p. 231. Ver Socrate, 1966, p. 55, que subraya que dichas manchas «hanno pur sempre la loro ascendenza nei borrones di Tiziano, e la hanno con consapevolezza». Orozco, 1982, pp. 430-431, las traduce por «toques sueltos, aislados, que vistos a distancia nos dan la sensación de plena realidad y vida de los eres y de las cosas envueltas por el aire, bajo la luz como pura apariencia». La herencia de Tiziano la analizan Mckim-Bergdoll-Newman, 1988, pp. 17-19; Candelas, 1997, pp. 213-216; Knox, 2009, pp. 1-22; antes, Herrero, 1943, ya recogió testimonios literarios sobre el pintor veneciano.

21. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 905. Según Garrido, 1991, p. 166, este proceder «personaliza las obras de este artista»; se trata de «pinceladas arbitrariamente dadas. [...] Pensamos que el pintor limpia los pinceles con un total descuido en la fase de la pintura en que se encuentra, y que, cuando finaliza el cuadro, las pinceladas que no han sido cubiertas por capas de color superiores son dejadas como un detalle o efecto más de su pintura»; más abajo precisa que «el aparente descuido de la técnica de Velázquez es cada vez mayor [...], ya que esta simplificación ficticia emana de su dominio de la técnica» (p. 18).

escritor, de sus «lejos» o detalles para «saltar» de episodio en episodio, o sea, para superar la a veces monótona linealidad temporal y para dotar de variedad a la fábula. Porque la pintura nos muestra las cosas globalmente y de una vez, ofrece inmediatez y simultaneidad²²; la literatura nos las representa parcial y secuencialmente, requiere añadir episodios o detalles, o sea, fondo. Lo señala, zumbón, Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe*: «El etcétera es de mármol» (v. 73), para ahorrar la parte de *descriptio puellae*, Tisbe, desde los senos hacia abajo, (aunque lo canónico era hacerlo *a capite ad calcem*), ya fuera para omitir los detalles impúdicos del desnudo, ya para no abundar en los tópicos al uso.

La capacidad representativa de la pintura la conoce muy bien el autor del *Persiles*, que ordena, o compone, pictóricamente los mejores, más representativos o más variados «casos» o «pasos», centrales o episódicos del discurso literario: «este lienzo se hacía de una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese» (*Persiles*, III, 1). Porque el pintor recopila²³, es decir, selecciona, reordena, resume, magnifica o minimiza, omite o amplifica, ilumina (con luz o color). Pero especialmente «inventa», como parece repetir Periandro aquí:

la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes (*Persiles*, III, 14).

La *peregrinatio* novelesca, la fábula, se sustancia plásticamente en un lienzo central, cuyo pintor, delegado por el escritor, dispone —como quería Alberti cuando establecía una analogía con la retórica— una suerte de *selectio* de lo narrado, omitiendo asuntos o relegando otros, con las «manchas distantes» de Quevedo (las «cosas humildes» del *Persiles*), y lo reúne en un mismo espacio pictórico, ciñéndose a los rigurosos preceptos de la *compositio* y de la *enargeia*. Concretamente, en el primer capítulo del tercer libro, ya en Lisboa y habiéndose «mudado los trajes de bárbaros en los de peregrinos», de modo que «se vieron peregrinamente peregrinos», dispuso Periandro que un pintor resumiese pictóricamente lo más sustancial, en lo que a él le concernía, de los dos primeros libros. El cuadro seleccionaba las prin-

22. Socrate, 1990, remacha la idea de que los lienzos incluyen «quella *brevitas* della pittura» y «quella simultaneità della narrazione pittorica che già [...] era entrata vigorosamente in scena nelle riflessioni teoriche e polemiche dell'epoca [...] contro i "tempi" del regalismo aristotelico». Ver Brito, 1997, y Suárez Miramón, 2011. «La consideración del detalle dentro de la historia de la mimesis en la pintura plantea multitud de cuestiones: la de la imitación propiamente dicha y la de la diferencia, rápidamente afirmada, entre imitación y copia (de la naturaleza); también, por tanto, la cuestión de la elección de los detalles, de la 'naturaleza bella' y sus ideales (metafísicos o políticos); pero también la de la ilusión y la verdad (científica incluso) de la representación pintada, sin olvidar tampoco el efecto anecdótico, sentimental, patético o devoto del detalle» (Arasse, 2008, pp. 15-16).

23. Según Covarrubias, *recopilar* vale «juntar cosas diversas en compendio, o abreviar alguna cosa grande y reducirla a menor volumen».

cipales acciones de la primera mitad del *Persiles* (los dos primeros libros), la parte que es propiamente «setentrional». Cervantes tiene que precipitar el final, porque se está muriendo, y recoge en un par de breves capítulos una selección de lo que le hubiera dado para una docena, dejando pintado episódicamente, «a rasguño» o «en perspectiva» el resto, especialmente lo venidero. Las pequeñas y modestas acciones (recogida de los criados de su hermano, caricias y regalos a Constanza, visita a los templos romanos y al Papa), pero «moderate e gravi di dignità e verecundia» —al decir de Alberti—, se complementan con las grandes, duraderas y directamente relacionadas con la fábula con que se cierra el capítulo y el libro. Así que sugirió que

en un lienzo grande le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llama, y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo [...]; en otra estaba la isla nevada [...]; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios [...]; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero [...] Pintó, como en *rasguño* y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas. Resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación (*Persiles*, III, 1).

La voz «rasguño» tiene aquí bastante relevancia, habida cuenta de que «rasguñar, en la pintura, es dibujar en apuntamiento o tanteo» (*Autoridades*), o sea, bosquejar, hacer un boceto, como defendía arriba Vasari a propósito de Dalla Robbia. Coincide con aquellos esbozos (*bozze*) de que hablaba Vasari, con los «lejos» de Lope, con las «manchas distantes» de Velázquez; con la «perspectiva», en suma. Pero a sabiendas, como señalaba Dalla Robbia, de que las pinceladas sueltas, aisladas, a distancia, dan la sensación de plena realidad, mayor incluso que lo cercano y perfilado.

Adviértase, por otra parte y volviendo al *Persiles*, la gran diversidad de figuras, como recomendaban aquellos primeros tratadistas, para que se detengan los ojos del espectador, docto e indocto, durante bastante tiempo, con placer y emoción:

Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con *diletto e movimento d'animo* qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura *la copia e varietà piace*. Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s'apartenga a quella storia (Alberti, *Della pittura*, II, 40).

También se debe advertir cómo insiste en que aquella abundancia y variedad de las cosas «no solo sea adornada con la variedad, sino también moderada y llena de dignidad y modestia», para evitar la «disoluta confusión» de lo acumulado sin tino:

Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano (Alberti, *Della pittura*, II, 40).

El de Alberti no era un desprecio del *horror vacui*, sino un aprecio por lo lejano bien compuesto, por el segundo plano o «perspectiva», con aquellos *loci communes* o *additiones* del Brocense, o por las *digressioni* de Giraldo Cinzio para el *romanzo* a lo Ariosto (a imitación de las *Metamorfosis* de Ovidio), o por la «favola episódica» de Tasso.

Al igual que el lienzo de Cervantes, subrayaba que «lo más grato en una pintura es que la actitud y el movimiento de los cuerpos sea muy diferente entre sí». A tal fin, la necesidad del «rasguño», del «relleno» del cuadro, del «lejos», equivalente pictórico de lo episódico en la narrativa, como recordábamos con el Brocense, la «vivace imperfezione» de Vasari o las «manchas distantes» de Velázquez. Es una disposición del cuadro que fue llevada al límite por el pintor sevillano, al ofrecernos, por ejemplo, como fondo del retrato del bufón Juan de Austria (¡menudo coloso!, diría Alberti) una batalla naval (no se olvide que el auténtico Juan de Austria había mandado la escuadra española en Lepanto) o sus confusas secuelas, que rayan la abstracción: lo que parece ser un barco destrozado y una humareda negra, como una especie de parodia de una batalla real, un remedo de realidad o un sueño del bufón: a gusto del espectador. En *Las hilanderas*, por otra parte, nos ofrece una enorme «perspectiva», gran movimiento y mucha variedad, pues el asunto principal, la fábula, la «historia», suele ser totalmente excéntrica o no está en el primer plano, porque el asunto mitológico central, Aracne, está en el fondo del cuadro, en el tapiz que, mediante una ejemplar écfrasis, reproduce el *Rapto de Europa*, de Tiziano. De modo que el «rasguño», la «perspectiva», el relleno, o lo episódico, están en primer plano, mientras que el tema es como una «mancha distante». Análogamente, los cuartos traseros del caballo de Ambrosio de Spinola, en *La rendición de Breda*, son mucho más evidentes que su amo y Justino de Nassau; por no hablar del «asunto central» de *Las meninas*, los reyes, que se ven reflejados poco menos que como «manchas distantes».

CONCLUSIÓN

Los episodios son siempre accidentales, complementarios, nunca sustanciales como la fábula; son necesarios para la historia, para completar el cuadro o la fábula; para la *dispositio*, no para la *inventio*, aunque sí para la *enargeia*. Tampoco se precisan para la *elocutio*, que en pintura equivale al color y, si ha lugar, al movimiento. Son el relleno, la «bozza», los «lejos», las «manchas distantes», las digresiones, las *additiones* muchas veces resueltas «a rasguño». Sirven, en fin, para activar la imaginación (*enargeia*), que recrea, «riface», reelabora, lo aludido y lo eludido. Son accidentales: se añaden para crear una «perspectiva», un fondo. vale decir: un contexto, el relleno que permite determinar el tema central, o sea, lo que «sobra» de una tabla de Flandes, lo que «completa» el paisaje. Son también un contrapunto para

aligerar la composición y dotar de variedad al discurso o al cuadro, porque, pintándolos o escribiéndolos, es cuando el artista, literario o plástico, se siente más libre (al decir del Brocense), porque escapa al estricto principio de unidad de acción, ya que, sin romperla, enriquece la obra, al dotarla de una «fábula episódica».

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Leon Battista, *De pictura*, ed. y trad. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1975.
- Alcina, Juan Francisco, «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Excerpta Philologica*, 1, 1991, pp. 19-34.
- Arasse, Daniel, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada, 2008.
- Armas, Frederick A. de, «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes», en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 13-31.
- Armas, Frederick A. de, «(Mis)placing the Muse: Ekphrasis in Cervantes' *La Galatea*», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010, pp. 23-41.
- Barchiesi, Alessandro (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2005, 6 vols.
- Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica. 1340-1450*, Madrid, Visor, 1996.
- Brito Díaz, Carlos, «"Porque lo pide así la pintura": la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes*, 17, 1997, pp. 145-164.
- Calame, Claude, «Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique», *Études de Lettres*, 229, 1991, pp. 3-22.
- Candelas, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Castelvetro, Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, Viena, Gaspar Stainhofer, 1570.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, notas de Ignacio García Aguilar y Carlos Romero, Madrid/ Barcelona, Real Academia Española/Espasa-Calpe/Círculo de Lectores, 2018.
- Dolce, Ludovico, *Dialogo della pintura intitolato «l'Aretino»*, Florencia, M. Nestenus y F. Moucke, 1735.

- Fuente Cornejo, Toribio, «Sobre la composición del comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 2015, pp. 379-389.
- García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- Garrido, Carmen, «Estudio técnico de Velázquez a través de la radiografía», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 161-169.
- Giraldi Cinzio, Giovanbattista, *Discorso dei romanzi*, ed. Laura Benedetti et al., Bologna, Millennium, 1999.
- Góngora, Luis de, *Fábula de Píramo y Tisbe*, en *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 555-574.
- Greenstein, Jack M., «Alberti on *historia*: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting», *Viator*, 21, 1990, pp. 273-299.
- Hardie, Philip, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Herrero, Miguel, *Contribución de la literatura a la Historia del Arte*, Madrid, *Revista de Filología Española*, 1943.
- Hope, Charles, «The Structure and Purpose of *De pictura*», en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Florencia, Leo S. Olschki, 2001, pp. 251-267.
- Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introd., ed. y trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- Knox, Giles, *The Late Paintings of Velázquez*, Burlington, Ashgate, 2009.
- Laird, Andrew, «Vt figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry», en *Art and Text in Roman Culture*, ed. Jas Elsner, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 75-102.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. Angelo Borzelli, Lanciano, Rocco Carabba, 1947.
- López Grigera, Luisa, «El "pincel de Quevedo"», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1975, pp. 221-243.
- Mckim-Smith, Gridley, Andersen-Bergdoll, Greta, y Newman, Richard, *Examining Velázquez*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- Manieri, Alessandra, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. "Phantasia" ed "enargeia"*, Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.
- Menéndez Pidal, Ramón, «El "arte nuevo" y la "nueva biografía"», en *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 298-369.

- Orozco, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en *Academia Literaria Renacentista. II. Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-454.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio de, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947 [1715-1724].
- Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017.
- Pigna, Giovan Battista, *Poetica horatiana*, Venecia, Vincentium Valgrisium, 1561.
- Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden/Boston, Brill, 2012.
- Ramos, Sandra I. (ed.), Francisco Cascales, *Paráfrasis a «La Poética» de Horacio. Observaciones nuevas sobre Gramática. Florilegio de versificación*, Madrid, Akal, 2004.
- Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis «De arte poetica» explicationes*, Florencia, Laurentius Torrentinus, 1548.
- Roskill, Mark, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, M. Gastius, 1558.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *In Artem poeticam Horatii annotationes*, Salamanca, apud Ioannem et Andream Renaut fratres, 1591.
- Segal, Charles, *Ovidio e la poesia del mito*, Venecia, Marsilio, 1991.
- Socrate, Mario, «Borrón e pintura "di macchia" nella cultura letteraria del Siglo de Oro», en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Universidad de Roma «La Sapienza», 1966, pp. 25-70.
- Socrate, Mario, «Il narrare e il "recitar pintando" dei "lienzos" del *Persiles*», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. Inoria Pepe, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 709-720.
- Serés, Guillermo, «Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*», en *Actas del IX Congreso de la AISO*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 79-109.
- Spencer, John R., «*Ut Rhetorica Pictura*: A Study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, pp. 26-44.
- Suárez Miramón, Ana, «Procedimientos para introducir la pintura en *El Persiles*», en *Actas del VII Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strotetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 867-878.

- Tasso, Torquato, *Delle differenze poetiche*, en *Scritti sull'Arte poetica*, ed. Ettore Mazzali, Milán, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 65-189.
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia, Adriano Saloni, 1957, 5 vols.
- Vega, Lope de, *Arauco domado*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.
- Vega, Lope de, «Égloga a Claudio», en «Rimas humanas» y otros versos, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 696-717.
- Volk, Katharina, *Ovid*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.
- Wright, D. R. Edward, «Alberti's *De pictura*: Its Literary Structure and Purpose», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, pp. 52-71.
- Zanker, Graham, «*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry», *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, pp. 297-311.