



«Cuando escribes, pintas, y cuando pintas, compones»: efectos intersemióticos en el *Persiles cervantino*

Carlo Basso

Resumen: La introducción de la pintura y de la música en la literatura, que produce los que podríamos llamar «efectos intersemióticos», llega a su ápice en la última creación de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. El estudio del recurso a la intermedialidad no solo conlleva una comparación entre imágenes, sonidos y texto escrito, sino que abre el camino hacia el estudio de las fuentes literarias y no literarias de la obra y nos permite profundizar en la teoría estética cervantina.

Palabras clave: Cervantes; Persiles; intermedialidad; écfrasis.

1. Para una definición de «efectos intersemióticos»

La cita que abre el título de esta pequeña contribución es una reflexión del capítulo catorce del libro tercero de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), la novela póstuma de Miguel de Cervantes:

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 (2017: 333).

Este inserto metanarrativo dialoga con la célebre locución *ut pictura poesis* contenida en el *Ars Poetica* de Horacio¹. De manera distinta a la de Horacio, en la lectura de Cervantes el arte no representa un término de comparación estética, sino un instrumento funcional de la narración, y el

Persiles es una obra sumamente representativa de esta perspectiva. Si tomamos en consideración el ejemplo de la écfrasis del escudo de Eneas, en el octavo libro de la *Eneida*, u otras representaciones verbales de algo visual, podemos notar que estas incrementan la eficacia comunicativa. La fascinación y la evidencia de las artes figurativas crean lo que llamamos *efectos intersemióticos*.

En particular, el término *intersemiótica* ha sido incluido por Roman Jakobson en sus *Ensayos de lingüística general*, en los cuales habla de traducción intersemiótica, definiéndola como «interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal» (1984: 67). Con respecto a la poesía, intraducible por definición, Jakobson escribe que es posible una «transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura» (1984: 69). Asimismo, Pietro Taravacci define la recíproca interferencia entre artes y literatura como «uno spazio creativo che si può definire intersemiotico o 'intergenerico', caratterizzato dal dinamismo biunivoco del linguaggio poetico e del linguaggio pittorico, naturalmente aperto alla contaminazione e all'ibridazione e, proprio per questo, suscettibile di sempre nuove letture interpretative» (2016: 12). Siguiendo a Eco (2003) no elijo el término *traducción* –que también habían propuesto Jakobson (1992), Volli (2002) y otros– sino el término *efecto*, para subrayar cómo Cervantes no solamente traduce en palabras obras de arte o de música sino que más bien crea la sensación de pintura y de música en su producción escrita, es decir crea *efectos* de ellas².

A partir de estas definiciones, cuando hablo de *efectos intersemióticos* me refiero al diálogo con las artes que Cervantes establece en su producción, en particular con la música y la pintura. Además hay que colocar estos procedimientos narrativos en el conjunto de la escritura cervantina.

2. La escritura híbrida

En general, los efectos intersemióticos pueden formar parte de una especificidad de la escritura cervantina, en la que se mezclan no solo las artes sino diferentes géneros literarios intercalados. La llamaremos *escritura híbrida*, haciendo referencia a Mijaíl Bajtín que, como se sabe, llama construcción híbrida:

En general, los efectos intersemióticos pueden formar parte de una especificidad de la escritura cervantina, en la que se mezclan no solo las artes sino diferentes géneros literarios intercalados. La llamaremos *escritura híbrida*, haciendo referencia a Mijaíl Bajtín que, como se sabe, llama construcción híbrida:

al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos *lenguas*, dos perspectivas semánticas y axiológicas [...] muchas veces la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos (1989: 121-22).

O sea, la misma palabra tiene que ser *pluridiscursiva* y tiene que ver con las diversas posibilidades de expresión verbal, pictórica y musical. Bajtín sigue con estas palabras:

Finalmente, vamos a detenernos en una de las más importantes, esenciales, formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: los géneros intercalados. La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). [...] En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística (1989: 138).

Otra especificidad de la escritura cervantina es el recurso a los géneros intercalados, muy frecuentes en el *Quijote* y que también se encuentran muchas veces en el *Persiles*³. Como es sabido, Cervantes extrae el contenido de algunos episodios de su última obra de la literatura italiana, en particular de los *novellieri*. Por ejemplo, la inspiración para las bodas de los pescadores Carino y Solercio (*Pers.*, II, 11), con su cruce de parejas, viene del modelo de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (*Hec.*, II, 8) y todo el tercer libro puede leerse como un «Decamerón itinerante» por su riqueza de historias intercaladas: dos episodios, o sea la historia de Feliciano de la Voz (*Pers.*, III, 2-5) y la de Ortel Banedre (*Pers.*, III, 6), tienen como fuente los *Hecatommithi* (I, 1 y IV, 6)⁴. Entre los *novellieri*, Cervantes lee, por cierto, a Boccaccio, a Bandello, a Straparola, a Giraldo Cinzio, a Guicciardini y a Sansovino y, seguramente, quedan muchos intertextos que la crítica todavía no ha descubierto⁵. El análisis de estos episodios nos muestra toda la capacidad cervantina de insertar armónicamente los relatos sacados de los *novellieri* en el hilo de la narración principal. De hecho, como escribían los formalistas rusos, la novela moderna surgió de la ampliación de la narración enmarcada y de una mayor conexión entre esta y las historias secundarias. Además, entre los ejemplos de hibridación con otros géneros literarios, queda clara la importancia del género teatral. En el tercer libro, un dramaturgo plantea la hipótesis de una transposición teatral de las aventuras de Persiles y Sigismunda, pero decide renunciar porque no puede saber, en ese momento, si la historia es una comedia, una tragedia o una tragicomedia, dado que sus aventuras todavía no han

terminado (*Pers.*, III, 2). Finalmente, queda clara la teatralidad del episodio de Ruperta y Croriano (*Pers.*, III, 17) que, por cierto, tiene como fuente el episodio de Drusilla y Tanacro del Orlando furioso de Ludovico Ariosto (*Furioso*, 37)⁶.

Volvamos ahora a detenernos en la peculiaridad de la escritura híbrida cervantina que nos interesa: los efectos intersemióticos. Como se ha dicho antes, Cervantes insertó en su trabajo hermosas metáforas que pertenecen al mundo de la pintura y de la música, y a través de estas creó profundos enlaces entre diferentes mundos posibles.

3. *Ut pictura poesis*: la pintura se hace escritura

No puede ser una coincidencia que el capítulo precedente al decimocuarto del tercer libro –donde se encuentra la cita que abre este texto, «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto»– se cierre con la primera alusión a un retrato de Auristela. En este capítulo un pintor quiere retratar el rostro de la joven protagonista:

Bien quisiera, señor, rogaros que os detuviéades un poco en este lugar, siquiera hasta la noche, porque mi pintor con comodidad y de espacio pudiera sacar el retrato del rostro de vuestra hermana [Sigismunda]; pero bien os podéis ir a la paz de Dios, porque el pintor me ha dicho que, de una sola vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando (2017: 332).

A pesar del rechazo de la mujer, el pintor hará igualmente su retrato. Esto será muy importante para la economía narrativa porque, en el libro cuarto, el duque de Nemurs y Arnaldo lucharán precisamente para obtener este retrato y –con una expresión significativa– Arnaldo afirmará haber servido al «original», Auristela por supuesto:

vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato de grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato. [...] ¿Es posible –dijo Arnaldo– que se puede poner en duda la verdad de que el retrato sea mío? ¿No sabe ya el cielo que desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma? (2017: 381-85).

La pintura no es un detalle incidental sino un significativo motor narrativo y la diferencia entre la posesión del personaje original y la del rostro pintado es casi nula.

Igualmente es muy importante el segundo retrato de Auristela, que los

protagonistas encuentran en una calle de Roma. Así escribe Cervantes:

sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared de ella un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta, y, apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado que no les puso en duda de conocerla. [...]. «¿Qué significa [...] haberla pintado con corona en la cabeza, y los pies sobre aquella esfera, y más, estando la corona partida?» «Eso, señora –dijo el dueño–, son fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman; quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero» (2017: 400-01).

Este es probablemente el lugar más enigmático de la obra. Ninguna interpretación ha sido capaz de explicar toda la complejidad de la pintura. Y esto no por su particular descripción –típica de la época, aunque no clara del todo– sino porque es difícil explicar por qué la iconografía de una mujer coronada con una corona partida por medio, con el mundo debajo de un pie, puede ser asociada a Sigismunda. También es interesante la respuesta del mercader del cuadro: «merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero»: no olvidemos que estamos en un mundo narrativo y la expresión *real y verdadero* tiene evidentes matices irónicos. Por cierto, la clave para descifrar este retrato tiene relación con el significado de la obra misma.

Otro caso emblemático lo encontramos en el principio del tercer libro, cuando Periandro, para aclarar las aventuras anteriores, ordena que se pinten las aventuras mismas en un lienzo. Este efecto intersemiótico, que podríamos llamar analepsis intersemiótica, se realiza a través de una transposición de elementos narrativos a una imagen pintada –imagen pintada que lógicamente solo se puede conocer a través de una écfrasis– y se complica más todavía cuando un *moderno poeta* así reflexiona:

nuestro moderno poeta [...] vio descubrir acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que de ellos se representase (2017: 243).

Este moderno poeta, detrás del cual se puede vislumbrar con facilidad a Lope de Vega, al ver la imagen pintada desea recrear una producción teatral de las mismas aventuras de Periandro, utilizando como modelo el mismo cuadro que ve. De esta manera se verifica un doble efecto intersemiótico: de las aventuras al lienzo y del lienzo a una reescritura narrativa en forma dramática (aunque solo como hipótesis).

Otra referencia intersemiótica a la pintura se puede encontrar en la galería de poetas futuros del capítulo seis del cuarto libro:

un monseñor clérigo de la cámara, curioso y rico, tenía un museo, el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen sido ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos, entre las cuales tablas había visto dos, que en el principio de ellas estaba escrito en la una Torcuato Tasso, y más abajo un poco decía *Jerusalén libertada*; en la otra estaba escrito Zárte, y más abajo *Cruz y Constantino*. [...] A lo que replicó Periandro: «Duro se me hace de creer que de tan atrás se tome el cargo de aderezar las tablas donde se hayan de pintar los que están por venir, que en efeto en esta ciudad, cabeza del mundo, están otras maravillas de mayor admiración» (2017: 404-05).

Un poeta peregrino visita un «museo que había [...] unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir». Entre las pinturas ya realizadas el protagonista observa las tablas de Torcuato Tasso y López de Zárte y afirma que en esta ciudad, cabeza del mundo, están otras maravillas de mayor admiración». En este caso, a través de la pintura se realiza una crítica dirigida hacia el autor italiano que, en primer lugar, se encuentra entre los poetas futuros mientras que ya estaba muerto desde hace algunos años y en segundo lugar es comparado con un autor español de escaso relieve como Zárte, cuya obra *Cruz y Constantino* tuvo muy poco éxito. En fin, a través de las palabras de Periandro, que dice que en Roma se encuentran maravillas mucho más importantes que el retrato de Tasso, queda clara la perspectiva irónica del autor.

4. *Ut musica poesis*: la música se hace escritura

La importancia de la música en la producción de Cervantes es muy conocida⁷. Sin embargo nadie ha profundizado en este tema en lo relativo al *Persiles*.

Con respecto a la música en el *Persiles*, el episodio de Feliciano es muy

significativo⁸. La chica tiene una profunda conexión con la música, de hecho su apelativo es «de la Voz». Y de su voz Feliciano da prueba en el monasterio de Guadalupe donde canta un fragmento dedicado a la Virgen María. Este inserto musical no es un detalle inútil sino que es funcional al desarrollo de la acción narrativa: de hecho, a través del canto, se verifica el reconocimiento de la chica por parte de su padre y de sus hermanos. Esta escena es además muy particular: Feliciano canta «con sosegado semblante, sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura» (2017: 264). El escaso movimiento de los labios representa una habilidad del cantante, y Feliciano llega al punto de cantar sin mover los labios. Ella actúa de esta manera porque representa *-nomen omen-* la Voz y es una personificación intersemiótica: ella misma es música, es la música en la escritura, la música que se hace escritura.

La importancia de la música y de la voz se encuentra también en otros lugares de la obra. En una visión, Persiles escucha un «suavísimo son [...] de diversos instrumentos de música formado» (2017: 200) que introduce la llegada de un grupo de hermosas mujeres: la Continencia, la Pudicia y la Castidad. El escenario de esta clara visión alegórica está dominado por el sentido del oído: en primer lugar hay que aclarar las fuentes y el significado del episodio y comprobar la importancia de la música. Con toda probabilidad conviene comparar esta visión con la tradición de los *canti carnascialeschi* italianos, en particular los *Trionfi*, sin olvidar que esta tipología de literatura alegórica de vicios y virtudes –típica del humanismo renacentista– tiene una traducción intersemiótica en la pintura (el cuadro *La calumnia de Apeles* de Sandro Botticelli tal vez puede ser un ejemplo admirable de esta tradición)⁹.

5. Conclusión

Cervantes, para concluir, realiza con el *Persiles* una obra en la que los efectos intersemióticos son expresión peculiar de su escritura híbrida y, para usar las palabras de un famoso crítico cervantino, Karl-Ludwig Selig, «the use of variety of pictorial» –y, añadiría yo, ‘musical’– «modes and forms cannot be considered an isolated narrative device and technique, but constitutes a rather important and essential structural element, giving *Persiles y Sigismunda*, which is indeed a highly unified work of art, even greater organicity and artistic unity» (1973: 312).

Bibliografía citada

Aldomá García, Mireia (1996), «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», *Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO*, eds. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta, Pamplona/Toulouse, Griso, 3 voll., vol. 3: 15-21.

Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova, Vicente Cazarra, Madrid, Taurus.

Carrascón, Guillermo (2013), «*Oneste* o ejemplares: Bandello y Cervantes», *Artífara*, 13bis: 285-305.

—, ed. (2015), «*In qualunque lingua sia scritta*». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Torino, Academia University Press.

—, Simbolotti, Chiara, eds. (2016), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Academia University Press.

Casalduero, Joaquín (1947), *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Cervantes, Miguel de (1969), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.

—, (1996), *Le avventure di Persiles e Sigismunda*, trad. Aldo Ruffinatto, Venezia, Marsilio.

—, (1997), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

—, (2017), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, eds. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz, Isabel Lozano Renieblas, Madrid, Real Academia Española.

Eco, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Genette, Gérard (1976) [1972], *Figure III*, trad. Lina Zecchi, Torino, Einaudi.

Giraldi Cinzio, Giovan Battista (2002), *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, ed. Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

—, (2012), *Gli Ecatommiti*, ed. Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 3 vol.

González Ramírez, David (2011), «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187/752: 1221-43.

—, (2012), «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri*

desde sus paratextos», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 188/756: 813-28.

Guerrieri Crocetti, Camillo (1932), *G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milano, Società anonima editrice Dante Alighieri.

Jakobson, Roman (1984), «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel: 67-77.

Nerlich, Michael (2005), *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, Madrid, Hiperión.

Pangallo, Maria Consolata (2017), «Una magnifica intrusione», *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, eds. Franco Marengo, Aldo Ruffinatto, Bologna, Il Mulino: 249-60.

—, (en prensa), «Vedove vendicative: dalla tragedia di Drusilla alla commedia di Ruperta», *Actas del Congreso Internacional Movime a sacarle a la luz el ser de gusto y entretenimiento» (28-29 noviembre de 2019)*, Torino, Università di Torino.

Pastor Comín, Juan José (2007), *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo.

—, (2009), *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Riley, Edward C. (1981) [1966], *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

Romera Pintor, Irene (1998), *Giraldi Cinthio: metodología y bibliografía*, Madrid, Campoamor.

—, (2018), *Bibliografía giraladiana vingt ans après*, Madrid, Fundación Updea.

Ruffinatto, Aldo (2002), *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.

—, (2014), «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales Cervantinos*, 44: 11-36.

—, (2015), *Dedicado a Cervantes*, Madrid, SIAL.

—, (en prensa), «Dialogando con Isabel, Michael y Juanra sobre el caso de Feliciano de la Voz (Persiles, III. 2-5)», *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (03-07 septiembre de 2018)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Segre, Cesare (1974), «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*», *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi: 183-219.

Selig, Karl-Ludwig (1973), «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture», *Hispanic Review*, 41: 305-12.

Socrate, Mario (1990), «Il narrare e il recitar *pintando nel Persiles*», *Dialogo. Studi in Onore di Lore Terracini*, ed. Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 2 vol., 2: 709-20.

Taravacci, Pietro (2016), «Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia», «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di arte e letteratura*, eds. Pietro Taravacci, Enrica Cancelliere, Trento, Università degli Studi di Trento: 7-24

Terracini, Lore (1968), «Una frangia agli arazzi di Cervantes», *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, ed. Cesare Segre, Milano, Il Saggiatore: 286-322.

Notas

(1) Esta locución se encuentra en el verso 361 de la obra. Sobre la recepción por parte de Cervantes, cfr. Riley (1981), en particular el capítulo «El estilo y el decoro». Con respecto al tema del *narrar pintando* en el *Persiles* cfr. también Socrate (1990). | [VOLVER](#) |

(2) Por supuesto, la elección del término se refiere asimismo al bien conocido ensayo *El efecto de realidad*, publicado por Roland Barthes en 1968. | [VOLVER](#) |

(3) Como se sabe, en el *Don Quijote* hay muchos «mundos posibles»: dentro del mundo posible caballeresco, de hecho, se produce un deslizamiento hacia otros géneros literarios: en la *Primera parte* la liberación por parte de Don Quijote de los galeotes –y lo que sucede después– recuerda la novela picaresca; la historia de Cardenio, Dorotea, Lucinda y Fernando es un largo cuento intercalado; las burlas de los duques de la *Segunda parte* se parecen a una comedia de teatro y, mientras acaban las aventuras de Don Quijote y Sancho, la decisión del caballero de la Mancha de convertirse en pastor mueve el género literario hacia la novela pastoril. Estas y otras cuestiones se profundizan en el ya clásico ensayo de Segre (1974). | [VOLVER](#) |

(4) Hay que profundizar, además, en la presencia de Cinthio en la teoría de la novela de Cervantes: su *Discorso dei romanzi* (1554) es, probablemente, el primer texto en el que se define el término *novela* en el sentido moderno (Guerrieri-Crocetti 1932: 441). Como escribe Riley, «Las

correspondencias más visibles se dan con El Pinciano, Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldi Cinthio, Gracián Dantisco, Vives y quizá Castelvetro, en este orden de prioridad aproximadamente» (1981: 29). En realidad, la presencia de Cinthio merece una posición mayoritaria: su ensayo sobre la teoría de la novela ha sido una de las fuentes de los *Discorsi dell'arte poetica* (1587) de Torquato Tasso y está demostrado que el importante discurso del Canónigo del *Don Quijote* (I, 47) dialoga no solo con Tasso sino también con Giraldi Cinthio (cfr. Ruffinatto 2002, Cervantes vs. Tasso»). | [VOLVER](#) |

(5) Cfr. Aldomá García (1996), González Ramírez (2011 y 2012) y Carrascón (2013). | [VOLVER](#) |

(6) Cfr. dos estudios de Pangallo (2017 y en prensa). | [VOLVER](#) |

(7) Este tema se ha profundizado en el *Don Quijote* y en las *Novelas ejemplares*: se pueden mencionar la serenata de Don Quijote (II, 46), o la importancia del canto y del baile para el personaje de Preciosa en *La Gitanilla*, la primera de las *Novelas ejemplares*. Cfr. Pastor Comín (2007 y 2009). | [VOLVER](#) |

(8) Este personaje es muy significativo y complejo: Nerlich (2005) sugiere una identificación con la Virgen María; Ruffinatto (en prensa) supone una transposición del personaje mítico de Mirra. La «voz» representa, con toda probabilidad, la clave de descryptación: por estas razones será muy importante el análisis de las fuentes literarias y del significado general de su canción. | [VOLVER](#) |

(9) Hay que señalar que el mismo cuadro es una traducción intersemiótica doble: Botticelli se inspiró en una obra pictórica perdida de Apeles, que mencionó Luciano de Samósata y que Leon Battista Alberti reescribió en su *De pictura*. | [VOLVER](#) |

