



FACULTAD DE FILOLOGÍA

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Trabajo Fin de Grado

Evidentia
y descripción en el libro IV de
***La Diana*, de Jorge de Montemayor**

Autora: Natalia Cuns Lema

Director: Antonio Azaustre Galiana

Curso académico 2019/2020

Santiago de Compostela



FACULTAD DE FILOLOGÍA

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Trabajo Fin de Grado

Evidentia
y descripción en el libro IV de
***La Diana*, de Jorge de Montemayor**

Autora: Natalia Cuns Lema

Director: Antonio Azaustre Galiana

Fdo.: autora

Fdo.: director

Curso académico 2019/2020

Santiago de Compostela

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME:	Cuns Lema, Natalia
GRAO EN:	Lingua e literatura españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Antonio Azaustre Galiana
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ESPAÑOLA DO SÉCULO DE OURO


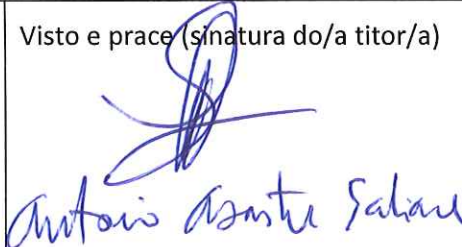
SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: *Evidentia* y descripción en el libro IV de *La Diana*, de Jorge de Montemayor

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

El presente trabajo analiza la técnica de la *evidentia* en el libro IV de *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor (1520-1561), el relato pastoril más destacado de la prosa española del siglo XVI. El trabajo se estructurará en dos partes fundamentales: la primera sección servirá de marco teórico para caracterizar desde una perspectiva retórica la *evidentia* o *enárgeia*, la cualidad del estilo consistente en poner las cosas delante de los ojos. Se sistematizarán aquí los diversos recursos (descripción minuciosa, *translatio temporum*, deícticos y adverbios, verbos de visión, *sermocinatio*...) que logran este efecto en el texto. La segunda parte se centrará en su análisis en el libro IV de *La Diana*, con el objetivo de precisar la finalidad y repercusiones de uso en diversas vertientes del relato. La elección de este libro se basa en el importante papel que la *evidentia* adquiere en sus páginas, al ser muy frecuentes en él las descripciones. Estas dos partes se cerrarán con unas conclusiones que recopilarán los aspectos más relevantes del trabajo.

Santiago de Compostela, 24 de outubro de 2019.

natura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data
		15 NOV. 2019
		Selo da Facultade de Filoloxía



ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Marco teórico	7
2.1. Definición de la <i>evidentia</i>	7
2.2. La <i>evidentia</i> en las retóricas.....	7
2.3. Recursos para la expresión de la <i>evidentia</i>	12
2.4. Manifestaciones de la <i>evidentia</i>	13
3. Análisis de la <i>evidentia</i> en el libro IV de <i>La Diana</i>	15
3.1. Finalidad de la <i>evidentia</i> en el libro IV.....	16
3.1.1. Padrón de guerreros.....	21
3.1.2. Galería de mujeres.....	23
3.1.3. Templo de Diana	24
3.1.3.1. Canto de Orfeo	26
3.1.4. El jardín.....	33
3.1.5. Debates filográficos.....	35
4. Conclusiones	37
5. Bibliografía.....	40

Resumen

El presente trabajo analiza la técnica de la *evidentia* en el libro IV de *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor (1520-1561), uno de los relatos pastoriles más destacados de la prosa española del siglo XVI. El trabajo se estructurará en dos partes fundamentales: la primera sección servirá de marco teórico para caracterizar desde una perspectiva retórica la *evidentia* o *enárgeia*, figura de contenido que consiste en poner las cosas delante de los ojos. Se sistematizarán aquí los diversos recursos (descripción minuciosa, *translatio temporum*, deícticos y adverbios, verbos de visión, *sermocinatio*...) que logran este efecto en el texto. La segunda parte se centrará en su análisis en el libro IV de *La Diana*, con el objetivo de precisar la finalidad y repercusiones de su uso en diversas vertientes del relato. La elección de este libro se basa en el importante papel que la *evidentia* adquiere en sus páginas, al ser muy frecuentes en él las descripciones. Estas dos partes se cerrarán con unas conclusiones que recopilan los aspectos más relevantes del trabajo.

Palabras clave: *evidentia*, *enárgeia*, relato pastoril, prosa española, descripción minuciosa.

Palabras clave: *evidentia*, *enárgeia*, relato pastoril, prosa española, descripción minuciosa.

Key words: *evidence*, *enargeia*, pastoral story, Spanish prose, detailed description.

1. Introducción

En el siglo XVI, dentro de la narrativa de ficción, destacan el relato sentimental, los libros de caballerías, las continuaciones e imitaciones de obras celestinescas, los relatos moriscos, el cuento y la novela corta, los relatos bizantinos, la picaresca y los relatos pastoriles. Estos últimos se inician en España con *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor. Esta composición aúna el trasfondo neoplatónico, el *locus amoenus* que incita al canto y las abundantes descripciones características de estos relatos. A mayores, también “resulta un modelo de conducta amorosa” y un manual de comportamiento. De manera que “Montemayor destaca las cualidades espirituales del amor adoptando formas e ideas de la corriente neoplatónica” (Rallo, 1991: 24-63).

En cuanto a su organización estructural, *La Diana* es una obra con una “disposición simétrica en dos partes con el eje en el libro IV”. En los tres primeros libros nos encontramos con pastores en una situación adversa que cuentan sus casos amorosos, mientras que en los tres últimos se muestra cómo algunos regresan a su lugar de origen con su caso de amor resuelto y otros continúan con su recorrido. El equilibrio estructural se consigue con el libro IV, donde se busca la solución a las distintas casuísticas amorosas (Rallo, 1991: 84). En esta sección se encuentra el palacio de Felicia, espacio que remite a los clásicos castillos mágicos de los libros de caballerías. Este lugar interesa porque su descripción supone un ejercicio de *écfrasis* artístico de un objeto arquitectónico y de las obras de arte que allí se localizan. La técnica de la *evidentia* se utiliza aquí para mostrar la naturaleza a través del arte, como se observa en el detalle de los rasgos de las descripciones y en la colocación de lo que se describe a través de verbos de visión, deícticos o presente histórico. En el templo de Felicia también destaca el canto de Orfeo, otro ejercicio de *écfrasis* y modelo de tópica laudatoria. Además, a lo largo del capítulo se observa cómo “la belleza juega un papel fundamental y los ojos son el vehículo de la expresión amorosa. El autor prima el sentido de la vista sobre los demás al compartir la idea neoplatónica de que la Belleza causa el Amor” (Rallo, 1991: 63). En esta parte también domina el estatismo, por lo que la descripción adquiere una posición significativa. En un libro donde predomina el estatismo y la descripción, los personajes son meros espectadores que deben aprender de lo que advierten por medio de la visión y audición.

En consecuencia, este trabajo tiene como objetivo el análisis de la *evidentia* en el libro IV, al ser un ejercicio de *écfrasis* artística que acerca el arte literario a la perfección de la naturaleza a través de esta técnica, finalidad a la que se añaden otras que repercuten en el argumento y se señalarán posteriormente.

Una vez justificado el objetivo, se elaborará un marco teórico en el que se define la figura y se señalan sus características a partir de estudios de diferentes retóricos. También se recoge la finalidad con la que los escritores emplean esta técnica en sus composiciones. La trascendencia de este recurso en las retóricas no solo refleja su relevancia, sino que refuerza la elección de su estudio y análisis en este trabajo. Por lo tanto, para poner en valor su alcance se ha recogido un sucinto recorrido a través de las retóricas griegas y latinas. En las primeras sobresalen autores como Aristóteles, Demetrio de Falero, Dionisio de Halicarnaso, Longino y Hermógenes de Tarso; mientras que entre las latinas encontramos otros distinguidos retóricos como Quintiliano y Cicerón. A pesar de la aportación de estos rétores sobre la *evidentia*, también se señala la gran difusión de estas retóricas en el Siglo de Oro español y se exponen los recursos fundamentales empleados para su expresión junto con algunas de sus manifestaciones.

Como se ha indicado, la segunda sección se centra en el análisis de la *evidentia* en el libro IV de *La Diana*, dada su importancia en las numerosas descripciones que contiene. Se realiza así un estudio detallado de los distintos recursos usados para lograr la presentación de los objetos u hechos delante de los ojos de la comitiva de pastores y del lector, y también de sus finalidades concretas. Con el propósito de mantener una exposición ajustada al devenir del relato, se presentan los distintos recursos y finalidades encontrados en cada estancia siguiendo el orden del recorrido de la comitiva por el palacio de Felicia.

Por último, en el cuarto apartado del trabajo se recogen unas conclusiones que enlazan con el objetivo inicial al evidenciar y confirmar la notoriedad de la *evidentia* en el libro IV de *La Diana*. Sigue a las conclusiones una sección donde se incluye la bibliografía empleada en el trabajo.

Por lo que respecta al texto, seguimos la edición de Juan Montero en la editorial Crítica (Montero, 1996), por la que citamos los pasajes del texto y otras informaciones de interés.

2. Marco teórico

En esta sección del trabajo se va a definir y caracterizar la *evidentia* a través de un breve recorrido histórico por las retóricas griegas y latinas, cuya influencia en las del Siglo de Oro está demostrada. Esta caracterización señalará los recursos que la logran, así como sus finalidades y algunas manifestaciones textuales de dicha figura.

2.1. Definición de la *evidentia*

La *evidentia*, *demonstratio* o *enárgeia* es una figura de contenido que presenta detalladamente una realidad, poniéndola “ante los ojos del lector” (Azaustre y Casas, 1997: 124-127). Lausberg (1966: § 810) la define como “la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles”. El fundamento de la *evidentia* parte de la *imitatio* de la naturaleza, ya que su finalidad es reflejar la sensación de vida y realidad. Los diversos autores suelen recurrir a ella para apelar a la imaginación de los lectores, pues su propósito es evocar una determinada imagen en su mente y mover sus afectos de acuerdo con las intenciones que se persiguen en el texto. Con esta figura de pensamiento se influye en el receptor a partir de diferentes modos y usos del lenguaje que se detallarán más adelante. A través de ellos, el discurso representa vivamente una acción o realidad determinadas.

2.2. La *evidentia* en las retóricas

En este apartado se expondrá brevemente cómo ha sido abordado este recurso en las retóricas de la Antigüedad¹. Para ello, nos centraremos de forma muy resumida en las retóricas griegas y latinas, junto con referencias a algunos de los autores contemporáneos más destacables.

¹ Se partirá del artículo de Azaustre Galiana (en preparación) y la monografía de Plett (2012: 7 y ss.), que hacen un recorrido por la *evidentia* en la retórica clásica.

En las retóricas griegas sobresale la figura de Aristóteles. El Estagirita consideraba la *enárgeia* como una de las tres virtudes que debía tener la elegancia retórica junto a la metáfora y la antítesis. No obstante, en los códices de su retórica se encuentra una confusión terminológica entre los términos *enárgeia* y *énéргеia*² (Racionero, 1994: 30, n. 186). Aunque la palabra *enárgeia* no es la predominante en dichos códices, se utiliza en relación con el significado de ‘nitidez’ y la capacidad de “saltar a la vista” que se logra a través de la metáfora. El segundo término (*énéргеia*) se puede leer con el significado de ‘eficacia’, ‘actividad’ o ‘viveza’, y también se relaciona con la capacidad de expresar actos y poner las cosas “delante de los ojos”. Aristóteles destaca en este sentido la capacidad visual de la metáfora. Además de ello, la *enárgeia* es uno de los cauces que permitían inicialmente el *pathos* y conmover a los oyentes (Lausberg, 1966: §§ 33 y 257). Este se puede conseguir de diferentes modos: presentando al auditorio los objetos reales o a través de recursos de pensamiento y de palabra (Lausberg, 1966: § 257). Uno de los cauces para incrementar el *pathos* es la *evidentia*.

Otros autores posteriores a Aristóteles también trataron la *enárgeia*. Demetrio de Falero, en su tratado *Sobre el estilo* (15, 4, 211-221), expuso algunos de los cauces para lograrla³, entre los que destacan: la descripción detallada, la repetición de palabras que incide en los detalles, la descripción de circunstancias que acompañan la acción, y los medios fonéticos que simulan mediante el lenguaje las acciones y acontecimientos, como la cacofonía y la onomatopeya. A su vez, Dionisio de Halicarnaso, en su tratado *Lisias* (334, 7), habla de la *enárgeia* como una cualidad vinculada a la descripción, y se refiere a la viveza que acerca los hechos que se describen a la realidad y al oyente.

Longino, a quien se considera autor del tratado *Sobre lo sublime*, no abordó directamente el concepto de *enárgeia*, pero desarrolló algunos rasgos asociados a ella y a su finalidad de mover los afectos. Para ello, habla de las “imaginaciones” como figuraciones mentales que aparecen en los pasajes en los que se cree estar viendo lo que se describe y se presenta como “algo vivo ante los ojos de los oyentes” (Longino, *Sobre lo sublime*, 15. 1-2)⁴. Este autor se centra en subrayar el poder de estas construcciones en

² La confusión terminológica entre *enárgeia* y *énéргеia* es abordada por otros autores como Vega Ramos (1992: 302-304) o Plett (2012: 20 y 99-100). En algunos tratados posteriores se tomó el término *énéргеia* como sinónimo de *enárgeia*, aunque no se llegaron a vincular.

³ Véase Azaustre (2003: 94-95).

⁴ Esta capacidad de la imaginación que influye en el auditorio la destaca Vega Ramos (1992: 305, n. 15).

los receptores: “no sólo puede convencer a su oyente, sino que lo hace su esclavo” (Longino, *Sobre lo sublime*, 15. 9).

Finalmente, uno de los rétores griegos más influyente, Hermógenes de Tarso, hace una breve mención de la *enárgeia* en su obra *Perí ídeon* o *Sobre los tipos de estilo*⁵. La considera un procedimiento que se utiliza cuando se usan nombres o verbos para expresar metafóricamente algo que no es habitual. Esos juegos entre significados de una palabra contribuyen a expresar con *evidentia* aquello a lo que se refieren. Aristóteles ya había vinculado la capacidad visual a algunas metáforas, rasgo que se relaciona con lo expuesto por Hermógenes de Tarso.

Estos acercamientos a la *enárgeia*, recogidos en las retóricas griegas, serán retomados y precisados por la tradición retórica latina. En la *Rhetorica ad Herennium* se utiliza el término *demonstratio* para referirse a la *enárgeia* o *evidentia*, que se vincula a los afectos⁶. Cicerón no usó el término *evidentia* en sus escritos retóricos, aunque se refirió a este recurso en varios de ellos. De hecho, en *Orator* y *De oratore* lo incluye dentro de las figuras de pensamiento. En la primera obra señala que “poner las cosas delante de los ojos” (Cicerón, *Orator*, 139) es una de las virtudes de la oratoria, mientras que en la segunda (Cicerón, *De oratore*, 3, 53, 202) determina que la explicación y descripción ilustrativa pormenorizada es muy efectiva para exponer la causa, ilustrar y conferirle importancia a algo que se pone de relieve. Esta demora en la descripción permite que el auditorio capte la importancia de lo descrito:

Nam et commoratio una in re permultum movet et illustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum valent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum, ut iis qui audient illud quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur (Cicerón, *De oratore*, 3, 53, 202).

⁵ La influencia de este autor en la retórica española del Siglo de Oro ha sido señalada por López Grigera (1994: 69-83, 98-103, 165-178). Vega Ramos (1992: 259-266) se centró en su influencia en la retórica renacentista.

⁶ En este tratado, además de la ejemplificación de la figura retórica, también se recoge una definición breve y precisa de sus rasgos y efectos: “La *evidentia* expone las cosas de forma tal que el asunto parece desarrollarse y los hechos pasar ante nuestros ojos. Se puede conseguir abarcando lo que ha precedido, seguido o acompañado al hecho, o no perdiendo de vista jamás las consecuencias inmediatas o las circunstancias que lo han rodeado” (*Rhetorica ad Herennium*, 4, 55).

A mayores, en *Partitiones oratoriae* (6, 20) considera que este recurso permite lograr la *oratio illustris* por su capacidad de representar la realidad e influir en el receptor. Para este autor, tal y como refleja en este último escrito, la variedad en el lenguaje usado para la descripción es fundamental para que los receptores no pierdan el interés.

El retórico hispanorromano Quintiliano fue el autor que más desarrolló el concepto de *evidentia*. En su *Institutio Oratoria* muestra la profunda aplicación que tiene esta figura de pensamiento en la narración. Es un recurso que mueve los afectos de los oyentes, es decir, que permite acercar lo narrado a un auditorio, para lo que es primordial la *fantasía*. Esta cualidad presenta los acontecimientos o acciones como si estuviesen delante de los lectores; por lo tanto, no se trata de narrar algo, sino de representar lo que se quiere trasladar a un auditorio. De modo que, de acuerdo con Quintiliano, para lograr la *evidentia* es fundamental la imaginación⁷ (fantasía), que permite crear imágenes, y el carácter patético del recurso, que posibilita situar ante los lectores los aspectos narrados⁸. De las imágenes que se crean y presentan delante de un auditorio se deriva la *enárgeia*, esa “representación o acción de poner ante la vista” (Quintiliano, 8, 3, 61-62). Para Quintiliano, un orador con capacidad imaginativa (denominado *euphantasiotos*) es “one who is exceptionally good at realistically imagining to himself things, words, and actions” (Plett, 2012: 7). Quintiliano expuso que para alcanzar la *enárgeia* había que desarrollar una descripción viva y minuciosa⁹, mostrar las circunstancias que rodean al acontecimiento, enriquecer su presencia con símiles y terminar con un énfasis de los hechos (Quintiliano, 8, 3, 63-68). En su *Institutio Oratoria* también señala otros recursos de la *evidentia*, como la *translatio temporum* y la topografía¹⁰ o descripción de lugares¹¹. Esta caracterización de Quintiliano evidencia la complejidad y amplitud de la *evidentia*, puesto que alberga otros recursos para lograr el efecto de poner los hechos ante los ojos.

⁷ El orador se caracteriza por contar con un tipo específico de imaginación: “A specific kind of imagination is thereby attributed to the orator, a kind not to be understood as divinely inspired [...] but as originating in the orator himself, who artificially produces it in an act of auto-affection” (Plett, 2012: 9). Véase también Vega Ramos (1992: 305).

⁸ La imaginación permite producir imágenes efectivas, pero también evoca afectos: “This characteristic enables the orator not only to produce effective image, but also, as a consequence, to evoke affects [...]” (Plett, 2012: 10).

⁹ Plett (2012: 8) alude a la descripción detallada (“detailed description”).

¹⁰ Lausberg (1966: § 819) apunta a la distinción que hacen algunos tratadistas entre topografía como descripción de un espacio geográfico y toposesia como descripción de un lugar ficticio.

¹¹ Quintiliano menciona la descripción de lugares en su *Institutio Oratoria* (4, 3, 12-14). Autores como Séneca y Epicteto también habían mencionado la *écfrasis* topográfica “topographical ekphraseis”, que tiene un propósito panegírico (Plett, 2012: 37-38).

La complejidad de esta figura de pensamiento se observa también en las diferentes denominaciones que presenta, ya que en la *Rhetorica ad Herennium* para la *enárgeia* se usó la voz *demonstratio* (Plett, 2012: 7), y autores como Cicerón usaron el término *illustratio* ('traer a la luz') para referirse a ella. Quintiliano y Aulus Cornelius Celsus usaron el término *evidentia* ('hacer visible'), y otros retóricos el sinónimo *hypotyposis* o *hypotyposis*¹² ('grabación').

Esta breve exposición, a través de tratados y autores de la Antigüedad, muestra la importancia de la *enárgeia* o *evidentia*, que tiene como base la imitación de la naturaleza y la capacidad imaginativa. Para Lausberg (1966: § 811), el orador "antes de intentar sumergir al público en la situación del testigo ocular, debe poner, por decirlo así, al rojo vivo su fantasía creadora", es decir, debe preparar al auditorio para mostrar ante ellos una realidad, donde la fantasía es primordial.

Estas retóricas griegas y latinas tuvieron una notable difusión a lo largo del Siglo de Oro español (López Grigera, 1994: 73-74)¹³. Por lo que respecta a la *evidentia*, puede señalarse su presencia en el tratado *De Ratione Dicendi* (1548) de Alfonso García Matamoros, donde dicha figura aparece con el mismo valor que en las retóricas griegas y latinas, esto es, se utiliza para poner las cosas delante de los ojos y para mover los afectos (López Grigera, 1994: 135-136). En esta línea, la *enárgeia* también destaca en otros autores del siglo XVI como Vicente Semper, Cipriano Suárez o Fray Luis de Granada, e incluso es utilizada en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso. Posteriormente, en tratadistas como Bartolomé Bravo la *evidentia* también se presenta como "pintura de cosas, personas, tiempos y lugares" (López Grigera, 1994: 136). A pesar de que hacia el siglo XVII la *enárgeia* se orienta hacia su vertiente estática, algunos autores de estos siglos, como Quevedo y Cervantes, combinaron en sus obras los recursos de las retóricas griegas y latinas con la presencia tanto de la *evidentia* dinámica como estática (López Grigera, 1994: 137-138)¹⁴.

¹² López Grigera (1994: 135) señala que los griegos ya usaban este término para referirse a la *evidentia*, con el significado de "una pintura de las cosas hechas con expresiones vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos". Este término aparece en *Epitome troporum ac ahematum et grammaticorum* (1562) de Susenbrotud (junto con *illustratio* y *enérgeia*) (Plett: 2012, p. 20) y en *The Art of English Poesie* (1589) (Plett, 2012: 21).

¹³ Hermógenes de Tarso fue uno de los rétores griegos que tuvo mayor influencia sobre la *evidentia* en algunos autores del Siglo de Oro español, como Antonio Lulio, Pedro Juan Núñez y Fray Luis de Granada (López Grigera, 1994: 56-57).

¹⁴ Véase López Grigera (1994: 141-147) para más información sobre la relevancia de la *evidentia* en la literatura áurea y posterior.

2.3. Recursos para la expresión de la *evidentia*

Como se ha señalado, la *evidentia* se concreta en una serie de recursos que permiten poner ante los ojos del lector individuos, hechos u objetos. El principal recurso es la descripción pormenorizada¹⁵. Al describir un objeto o realidad se enumeran sus rasgos característicos, aspecto que muestra la relación entre la *evidentia*, la descripción y la enumeración. De hecho, por su viveza, la *enárgeia* es esencial en la descripción o *écfrasis*¹⁶, término que emplearemos en el sentido amplio de descripción¹⁷. La *écfrasis* tiene como objeto ideal poner delante de los ojos y describir pormenorizadamente los acontecimientos, realidades u objetos. Esta particularización y detalle en la descripción ofrece una visión realista y emotiva a los oyentes (Lausberg, 1966: § 813). Dichos detalles se aprecian en el uso de extensas enumeraciones, del *isocolon* y de la acumulación. A mayores, la *evidentia* también se puede manifestar a través del presente histórico (*translatio temporum*), que permite trasladar una acción pasada al presente del lector, la cual se actualiza y refleja así con mayor viveza. También se puede concretar en una apelación a un destinatario textual o apóstrofe; esto es, el narrador dirige la palabra a un interlocutor presente en el texto para aportar viveza a lo que se dice como si se lo estuviese transmitiendo a un lector. Para Lausberg (1966: § 816), es un recurso patético que disminuye la distancia en la narración.

Otro recurso que logra la *evidentia* es la *sermocinatio*, que se caracteriza por insertar en la narración el discurso directo de un personaje que puede ir acompañado de gestos y evoca la imagen de quien lo emite. Se basa, pues, en fingir conversaciones, monólogos o reflexiones para caracterizar a personajes históricos o inventados (Lausberg, 1966: § 820). Al logro de la *evidentia* también contribuye el uso de deícticos, adverbios de lugar y tiempo y verbos de visión, que permiten situar espacial y temporalmente los objetos y acciones.

¹⁵ La *evidentia* crea imágenes efectivas a través de las descripciones minuciosas (Plett, 2012: 12), cuyos detalles descriptivos provocan un efecto realista. Además, estos detalles en las descripciones permiten que asuntos abstractos se conviertan en aspectos concretos (Plett, 2012: 13). Véase también Vega Ramos (1992: 291).

¹⁶ De acuerdo con Plett (2012: 26), “ekphrasis” es un medio que desde la Antigüedad clásica utilizó la *enárgeia* para influir en los lectores.

¹⁷ El concepto restringido de *écfrasis*, entendida como la descripción de una obra de arte, fue acuñado por Leo Spitzer en 1962, y goza actualmente de un gran uso. Como se ha visto en páginas anteriores, cuando utilizemos el término en este sentido hablaremos de *écfrasis* artística o de un objeto artístico.

Finalmente, la presentación visual de un objeto o acontecimiento también puede lograrse a través del sonido de las palabras¹⁸. El sonido permite ver, representar, producir imágenes y crear la impresión de la presencia de las cosas. De manera que “los efectos de la sonoridad se condensan en la fórmula *poner ante los ojos*” (Vega Ramos, 1992: 285), facultad propia de la *evidentia* y la descripción. El sonido se asimila a estos dos procedimientos al tener la capacidad de representar las cosas y suscitar su visión¹⁹. El sonido verbal es un procedimiento descriptivo a través del cual se puede ver, lo que permite atribuir poder visivo a la sonoridad, que no solo consigue el efecto de inmediatez y visión, sino también la asimilación del detalle. Destacan como recursos del sonido, para representar asuntos o acciones, las aliteraciones, los neologismos y algunas voces de sonido apto, entendidas estas últimas como aquellos sonidos o ruidos que imiten o representen el que caracteriza al asunto u objeto que se quiera describir (Vega Ramos, 1992: 286-289).

2.4. Manifestaciones de la *evidentia*

La *enérgeia* se puede manifestar de diversas formas en los textos. Una de ellas es la presentación viva de las acciones, donde destaca el dinamismo narrativo al plasmar el movimiento de hechos y personajes. Autores como López Grigera (1994: 135-139) diferencian entre esta *evidentia* dinámica y la estática, que se encuentra sobre todo en la descripción de objetos u obras de arte²⁰. La importancia de este tipo de descripciones fue tal que derivó en el uso restringido del término *écfrasis*²¹ para referirse a la descripción de objetos y obras de arte, en confluencia con el tópico literario *ut pictura poesis*²², que

¹⁸ Para las consideraciones sobre la *evidentia* y el sonido nos basaremos en Vega Ramos (1992: 285, 343, 352).

¹⁹ De acuerdo con Vega Ramos (1992: 312), la teoría poética del siglo XVI codifica la sonoridad en términos visivos.

²⁰ De acuerdo con lo establecido por López Grigera (1994: 135), Quintiliano había diferenciado tres variedades o tipos de *evidentia*. En primer lugar, la *evidentia* estática, aquella que surge cuando se pone “la imagen de las cosas como en una pintura”; en segundo lugar, la *evidentia* dinámica que se produce “cuando enumerando partes se traza ante los ojos del auditorio la imagen de una escena u hecho”; y el tercer tipo, la *evidentia* que tiene lugar “cuando se usan símiles o alegorías”, que permite presentar delante de los ojos imágenes de ideas abstractas, virtudes o vicios. En la variedad dinámica se presentan escenas en movimiento, donde destaca preferentemente el uso del verbo.

²¹ Erasmo escribió sobre la *écfrasis* de un objeto (*descriptio rei*) en *De duplici copia* (1573) (Plett, 2012: 23).

²² Máxima que se formó en el Renacimiento (Plett: 2012, p. 91), “la poesía es una pintura parlante” (Vega Ramos, 1992: 326). Como se ha indicado, el concepto restringido de *écfrasis* aplicado a las obras de arte se consolidó con Leo Spitzer en 1962.

mostraba la tradicional competencia entre poesía y pintura por ofrecer una visión viva de la realidad. La poesía y la pintura son “hermanas” en el arte que se basan en la imitación de la naturaleza (*imitatio naturae*) (Plett, 2012: 89-92). En estas dos artes complementarias la mimesis tiene un efecto notable, que consiste en la presencia ficticia de una escena que sucede en la imaginación. Además, las dos centran su foco en el auditorio (Plett, 2012: 106). De modo que la *evidentia* es una figura que sobresale en pintura, especialmente en la descripción de cuadros, que permite hacer referencias detalladas a elementos particulares como el color de ojos de un individuo o su carácter (Plett, 2012: 14-15, 40-45).

La *evidentia* también es un recurso muy útil para llevar al teatro acontecimientos de difícil representación²³. En la técnica dramática, la *enárgeia* actúa como un instrumento descriptivo clásico en la teicoscopia y en el informe del mensajero al presentarse asuntos espaciales y temporales que no aparecen en escena. En este sentido, el dramaturgo tiene que conseguir el mismo efecto con las palabras que con la dramatización. Por este motivo se utiliza la *enárgeia* como elemento compensatorio en la presentación de acciones o eventos que no se pueden mostrar en un escenario (Plett, 2012: 61-62).

Esta figura también se encuentra en la descripción de objetos y en el retrato de personajes. Destaca asimismo en la literatura moral porque, a través de la fuerza de la imagen, los autores buscan transmitir el peligro de los pecados, los vicios y los castigos²⁴. De manera que, en algunos escritos doctrinales, se hizo uso de la *evidentia* en la internalización pictórica con el objetivo de imprimir instrucciones morales a través de ejemplos²⁵. Estos recursos también se usan en la historiografía y la literatura de corte político, ligados aquí a la finalidad e intención de elogio y vituperio (Azaustre, 2017: 159, 171, 174, 193).

²³ Plett (2012: 26) aborda la cuestión de la *écfrasis* en teatro en la obra del humanista Juan Luis Vives: “Turning now to the aspect of theatrically in enargetic ekphrasis, we find the concept raised to a mythological-theological dimension in the *Fabula de homine* (1518) of the Spanish humanist Juan Luis Vives”. Sobre la importancia del componente verbal en teatro, véase Azaustre (2009).

²⁴ En esta vertiente destaca en el Siglo de Oro la figura de Quevedo, que emplea con esta finalidad la *evidentia* en algunos de sus escritos (Azaustre, 2016: 455, 475, 488 y 2018: 398, 400, 407, 411-412).

²⁵ “In philosophical protreptics therefore use was made of a pictorial internalisation in order to imprint moral instructions by such a kind of exemplum” (Plett, 2012: 14).

3. Análisis de la *evidentia* en el libro IV de *La Diana*²⁶

En el libro cuarto de *La Diana*, una comitiva de pastores y ninfas llega hasta el palacio de la sabia Felicia, donde permanecen desde el amanecer hasta el anochecer de la tercera jornada de su viaje. Este palacio sobresale por su belleza y exotismo, y en él se da una competencia entre la naturaleza y el artificio. Su presencia en el relato se puede relacionar con el esplendor cortesano del momento y con la tradición de los castillos alegóricos y maravillosos frecuentes en la Edad Media y en el Renacimiento. Felicia es una maga benéfica que cura los males de amor de los pastores que llegan a su palacio; personaje en el que se reúnen características de la literatura caballerescas y del bucolismo. A este espacio solo pueden entrar aquellos pastores que cumplen los requisitos de castidad y fidelidad amorosas.

El recorrido por las estancias del palacio supone un aprendizaje por vía artística en el que adquiere un papel fundamental la técnica de la *evidentia*. Primero nos encontramos con la contemplación de un padrón celebratorio de héroes guerreros, luego una galería escultórica de mujeres famosas por su castidad, la visita al templo de Diana —cuyas paredes están adornadas con pinturas y donde los pastores escuchan el “Canto de Orfeo”—; a continuación aparece la visita a un jardín donde están sepultadas mujeres famosas por su castidad y, para terminar, tienen lugar las conversaciones entre las ninfas y los pastores sobre temas de filografía o teoría amorosa.

Al final de este recorrido, la comitiva de pastores que pudo acceder al palacio es recompensada según sus méritos. Esta sección de la obra constituye su centro numérico y compositivo, esto es, el nudo de la narración que funciona como eje de una estructura en tres partes. Como se ha indicado, los tres primeros libros de *La Diana* muestran individuos que sufren por amor, los cuales se dirigen al palacio de Felicia para encontrar una solución que se va desarrollando en los tres últimos libros. Al final de la obra, los pastores vuelven al palacio para mostrar la felicidad que alcanzaron, a excepción de Sireno (Montero, 1996: 165-166).

²⁶ Citas y paginación siguen la edición de Juan Montero (Montero, 1996).

3.1. Finalidad de la *evidentia* en el libro IV

El libro cuatro se inicia con la descripción del amanecer:

Ya la estrella del alba comenzaba a dar su acostumbrado resplandor, y con su luz los dulces ruseñores enviaban a las nubes el suave canto [...] (p. 165)

con la finalidad de situar temporalmente la narración. Además, la descripción del alba es una manera tópica de dar comienzo a los episodios de una obra literaria²⁷ (Montero, 1996: 165). El relato continúa con el caminar de la comitiva de pastores por un espacio angosto y oscuro que se describe pormenorizadamente con el propósito de aludir a los sufrimientos amorosos de dichos pastores y anticipar el momento de felicidad y autoconocimiento que tendrá lugar una vez que entren en el palacio de Felicia²⁸. Para ello, se recurre a la repetición del adjetivo “espeso”, que busca transmitir esa sensación de estrechez del camino y angustia de los pastores por el sufrimiento que los persigue:

llegaron a un espeso bosque y tan lleno de silvestres y espesos árboles que, a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar de perderse en él. Ellas iban delante por una muy angusta senda, por donde no podían ir dos personas juntas (p. 166)

No obstante, el final de ese angosto camino anticipa la felicidad que van a alcanzar los pastores tras su paso por el palacio de la sabia Felicia. Esta idea se transmite a través de la descripción de un espacio idílico (*locus amoenus*) en el que hay una amplia área llana rodeada de árboles y de un río:

y habiendo ido cuanto media legua por la espesura del bosque salieron a un muy grande y espacioso llano, en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda (pp. 166-167)

El palacio de Felicia reúne un destacado ejercicio de *écfrasis* en el recorrido por sus estancias, junto al panegírico nobiliario y al atractivo de los castillos alegóricos y maravillosos de la literatura caballeresca. Antes de acceder a sus diferentes estancias, se hace una descripción pormenorizada de la entrada con el objetivo de realzar la dimensión

²⁷ Sobre este tópico, véase Curtius (1955: 139-142) y Rallo (1991: 255).

²⁸ De acuerdo con Rallo (1991: 256), “el sendero estrecho y tortuoso es tópico literario que muestra el paisaje pastoril y metáfora del paisaje moral”.

alegórica y la magnitud que representa el edificio. Para ello, Montemayor recurrió a una enumeración de los diferentes elementos que permitían el paso al interior del palacio. En primer lugar, empieza por mostrar los elementos naturales (“altos cipreses”) dispuestos en perfecto orden. Posteriormente, se presenta la hermosura y porte de la plaza “enlosada con losas de alabastro y mármol negro” y la fuente “de mármol jaspeado sobre cuatro grandes leones de bronce”, a fin de subrayar la grandeza y artificio del palacio. Belleza y grandiosidad son un fin en sí mismos por la hermosura que encierran las obras de arte y el deleite de su contemplación en el texto²⁹; con todo, esta descripción de la entrada también muestra la trascendencia que tendrá el paso por el palacio de Felicia en la vida de los pastores:

todos juntos se fueron al suntuoso palacio, delante del cual estaba una gran plaza cercada de altos cipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaza era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de jedrez. En medio della había una fuente de mármol jaspeado sobre cuatro muy grandes leones de bronce. En medio de la fuente estaba una columna de jaspe, sobre la cual cuatro ninfas de mármol blanco tenían sus asientos; los brazos tenían alzados en alto y en las manos sendos vasos hechos a la romana, de los cuales, por unas bocas de leones que en ellos había, echaban agua. La portada del palacio era de mármol serrado, con todas las basas y chapiteles de las columnas dorados, y asimismo las vestiduras de las imágenes que en ella había. Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes. Eran todas las ventanas cada una de dos arcos, las cerraduras y clavazón de plata, todas las puertas de cedro. La casa era cuadrada y a cada cantón había una muy alta y artificiosa torre (pp. 169-170)

Por otro lado, la repetición en la enumeración de elementos como “mármol blanco” y “alabastro” apuntan la idea de pureza y castidad. De hecho, un requisito para poder entrar en palacio era que las mujeres fuesen castas y fieles, aspecto al que alude ya la descripción de elementos de la entrada. Además, el porte y magnitud con la que nos vamos a encontrar en el interior ya se anticipa en la utilización de voces como “bronce”, “dorados” o “plata”, que aluden tanto a la hermosura como al virtuosismo que ostenta el edificio³⁰.

²⁹ El palacio de Felicia parece que reúne “los elementos propios de los suntuosos palacios renacentistas” (Rallo, 1991: 259).

³⁰ Se desarrolla la clásica comparación entre la obra de naturaleza y el edificio (Rallo, 1991: 259).

A la entrada de palacio los pastores se encuentran con una plancha sostenida por dos ninfas y que recoge una inscripción. En esta se evidencia la consagración del edificio a Diana y el requisito de que solo los amantes castos y firmes pueden acceder al recinto: “mire bien cómo ha vivido / y el don de castidad si le ha guardado” (p. 170). Esta inscripción sobre la certificación de la fidelidad de los enamorados guarda relación con las narraciones de aventuras caballerescas y amorosas. La inscripción advierte de la necesidad de conocerse a sí mismo a través de la mirada interior (“mire bien cómo ha vivido”), pues serán los propios pastores los encargados de analizar sus conductas. Esto es, no hay ningún mecanismo que limite la entrada a aquellos que no cumplen los requisitos; por eso se remarca la exigencia de autoconocimiento a través del uso de los verbos de visión; en este caso, interior. Esta inscripción va dirigida tanto a hombres como a mujeres (“Quien entra mire bien”), aunque luego se centra en la fidelidad femenina (“y la que quiere bien”), probablemente porque las protagonistas son mayoritariamente mujeres. Si los sujetos cumplen los criterios de castidad y fidelidad (“si la fe primera no ha perdido / y aquel primer amor ha conservado”) pueden entrar en el templo de Diana, a quien se refiere el pasaje como alguien cuya “virtud y gracia es sobrehumana” (Montero, 1996: 170). Al cumplir tales requisitos, Felismena, Belisa y Selvagia entran “bien seguras” en el palacio. No obstante, Sireno señala que la pastora Diana no podría entrar al ir en contra de las leyes de la castidad y el buen amor, puesto que dejó a Sireno al casarse con un hombre al que no amaba: “Eso no pudiera hacer la hermosa Diana, según ha ido contra ellas, y aun contra las que el buen amor manda guardar” (p. 171).

Una vez superada la inscripción de la entrada, la comitiva entró “en el aposento de la sabia Felicia” (p. 171), cuya magnitud y lujo se vuelven a destacar con el uso de expresiones como “oro” o “grandísimo valor”: “muy ricamente estaba aderezado de paños de oro y seda de grandísimo valor” (p. 171). A través de la descripción detallada se busca poner delante de los ojos de los lectores el valor de este edificio y de sus estancias, así como la riqueza y abundancia con las que contaba Felicia:

Allí las ricas mesas eran de fino cedro y los asientos de marfil con paños de brocado, muchas tazas y copas hechas de diversa forma y todas de grandísimo precio: las unas de vidrio artificiosamente labrado, otras de fino cristal, con los pies y asas de oro, otras de plata, y entre ellas engastadas piedras preciosas de grandísimo valor. Fueron servidos de tanta diversidad y abundancia de manjares que es imposible podello decir (p. 171)

Este pasaje adelanta el poder de Felicia y busca deleitar al lector, puesto que la descripción detallada del lujo y la belleza posee en sí misma esa capacidad. Después de la comida y el canto que mantuvieron las ninfas y los pastores sobre el amor, la sabia Felicia llevó a Felismena a su aposento para cambiarle los ropajes de pastora. La descripción minuciosa que se hace del baño purificador, las ropas y las joyas con que vistieron a Felismena permite revelar la particular belleza y virtud de esta dama. El cambio de vestimenta de pastora a la propia de las damas y el atavío con adornos evidencian su verdadera identidad de dama noble³¹:

y, tomándose de las manos, se entraron en una recámara, a una parte de la cual estaba una puerta, y, abriendo la hermosa Dórida, bajaron por una escalera de alabastro a una hermosa sala, que en medio de ella había un estanque de una clarísima agua, adonde todas aquellas ninfas se bañaban, y, desnudándose así ellas como Felismena, se bañaron, y peinaron después sus hermosos cabellos, y se subieron a la recámara de la sabia Felicia, adonde, después de haberse vestido las ninfas, vistieron ellas mismas a Felismena una ropa y basquiña de fina grana, recamada de oro de cañutillo y aljófar, y una cuera y mangas de tela de plata empresada (p. 177)

En este pasaje, la sucesión de acciones viene marcada por la conjunción copulativa, y los pormenores de la descripción realzan la nobleza de Felismena y también su carácter guerrero, este último mediante la referencia a una prenda de su ropaje: “una cuera y mangas de tela de plata empresada”.

La descripción del proceso de preparación de Felismena continúa:

En la basquiña y ropa había sembrados a trechos unos plumajes de oro, en las puntas de los cuales había muy gruesas perlas. Y tomándole los cabellos con una cinta encarnada se los revolvieron a la cabeza, poniéndole un escofión de redecilla de oro muy sutil, y en cada lazo de la red asentando con gran artificio un finísimo rubí. En dos guedellas de cabellos, que los lados de la cristalina frente adornaban, le fueron puestos dos joyeles, engastados en ellos muy hermosas esmeraldas y zafires de grandísimo precio. Y de cada uno colgaban tres perlas orientales hechas a manera de bellotas. Las arrancadas eran dos navecillas de esmeraldas con todas las jarcias de cristal. Al cuello le pusieron un collar de oro fino, hecho a manera de culebra enroscada, que de la boca tenía colgada una águila, que entre las uñas tenía un rubí grande de infinito precio (p. 178)

³¹ La descripción pormenorizada del ropaje de Felismena presenta un elevado valor simbólico de exaltación del personaje (Rallo, 1991: 267).

Esta descripción detallada de los elementos que las ninfas le colocan a Felismena se realiza con el objetivo de subrayar, además de su belleza, el valor simbólico de muchos de esos materiales preciosos. Así, la “cinta encarnada” con la que sujetan los cabellos puede entenderse como símbolo de la sujeción amorosa; la “esmeralda”, por su color verdoso, representa la esperanza³²; los “zafires” de color azul, la fidelidad y la castidad, y las “perlas” se refieren a la pureza de la noble dama³³. Por lo tanto, el campo semántico cromático enumerado en la descripción permite realzar ante los lectores el simbolismo de las piedras preciosas. De hecho, el collar que le ponen a Felismena, “hecho a manera de culebra enroscada”, simboliza la eternidad³⁴. Este rasgo remarca la constancia de Felismena, que hasta el final lucha por el amor de don Felis y no se enamora de otra persona, a pesar de todos los trabajos que tiene que sufrir para lograr su propósito. En esta línea, el águila es símbolo de virtud y esperanza, algo que se puede relacionar con el vaticinio que Felicia le hace previamente sobre su posible final con don Felis: “Pues tened ánimo firme, que, si yo vivo, vos veréis lo que deseáis”³⁵. Montero (1996: 178) considera que el “rubí grande de infinito precio” que tiene el águila del collar entre las uñas simboliza el corazón enamorado de Felismena³⁶. En conclusión, toda esta descripción muestra no solo la hermosura de la dama, sino también el valor y la virtud que alberga en su interior³⁷.

³² Véase F. Márquez Villanueva (1978: 272) para más información sobre el significado de la “esmeralda” y los “zafiros”.

³³ Según indica Rallo (1991: 267), F. Márquez Villanueva señaló que “la tradición oriental atribuye a la perla la capacidad de despertar el amor hacia quien la lleva”. Véase F. Márquez Villanueva (1978: 271).

³⁴ Véase Rallo (1991: 268) y F. Márquez Villanueva (1978: 274-275).

³⁵ La esperanza también es simbolizada a través del “símil naviforme” en “Las arracadas eran dos navecillas de esmeraldas con todas las jarcias de cristal” (p. 178), aspecto que se refuerza con la alusión al color verde de las esmeraldas (F. Márquez Villanueva, 1978: 269-271).

³⁶ Véase F. Márquez Villanueva para mayor información sobre el “rubí” (1978: 275-276).

³⁷ De acuerdo con F. Márquez Villanueva (1978: 267-268), esta descripción pormenorizada también alude a los “simbolismos de castidad” y da una muestra de las joyas de la época.

3.1.1. Padrón de guerreros

Tras la preparación de Felismena, Felicia mandó a las ninfas que enseñasen el edificio a los pastores. La comitiva salió a un patio que se describe pormenorizadamente para preparar a los lectores ante la presentación del padrón de guerreros. En esta descripción del patio se utilizan deícticos que permiten situar espacial y temporalmente los elementos, como sucede con el adverbio de lugar “allí” (p. 179). De nuevo se vuelve a realzar la magnitud y riqueza del palacio a través del empleo de voces como “dorados” o “bronzo” (p. 179). La expresión “tan al vivo”, habitual en este tipo de descripciones visuales, traslada al lector la impresión de vida que las figuras representadas en las estatuas transmitían a los pastores que las contemplaban:

se salieron en un gran patio, cuyos arcos y columnas eran de mármol jaspeado, y las basas y chapiteles de alabastro con muchos follajes a la romana, dorados en algunas partes. Todas las paredes eran labradas de obra mosaica, las columnas estaban asentadas sobre leones, onzas, tigres de arambre, y tan al vivo que parecía que querían arremeter a los que allí entraban (p. 179)

En medio del patio se encuentra un pilar octogonal (“padrón ochavado de bronce”, p. 179) que recoge modelos de guerreros y constituye un ejercicio de *écfrasis* de uno de los objetos artísticos de este espacio donde el arte compite con la naturaleza. Preside la imagen de Marte, “el dios de las batallas” (p. 179), con el objetivo de mostrar un espacio dedicado a las armas y al heroísmo. Sobresale la figura de Publio Cornelio Escipión el Africano, que había vencido al “bravo Aníbal”, por ser “ejemplo de virtud y esfuerzo” (p. 179). Esta figura ocupa un lugar de privilegio con el objetivo de resaltar el heroísmo³⁸, cualidad que se puede poner en relación con el personaje de Felismena. Con todo, no solo se recogen grandes figuras de la Antigua Roma, sino también héroes españoles que acercan la narración y su función ejemplar al lector hispano. Abre esta breve galería la figura del Cid Campeador; la descripción permite observar una serie de sujetos que pasaron a la historia por su “honra”, “virtud” y “fama”, además de su heroísmo y hazañas³⁹. Esta galería de personajes españoles termina con un gesto de alabanza al

³⁸ En esta línea, se resalta el heroísmo de otros personajes históricos y legendarios romanos como el militar Marco Furio Camilo, el noble Publio Horacio Cocles o Cayo Mucio Escévola, quienes lograron grandes hechos a través de las armas, entre otras figuras relevantes.

³⁹ Entre los héroes españoles que pasaron a formar parte de las crónicas y romances destacan el primer conde independiente de Castilla, Fernán González, el prototipo de valentía castellana Bernardo del Carpio,

mecenas de la obra, puesto que, tal y como expone Montero (1996: 182), “Don Luis de Vilanova”, que aparece en otro cuadro del padrón, es el padre de don Juan de Vilanova, a quien está dedicado el libro de *La Diana*.

Para mostrar la naturaleza a través del arte se utiliza la técnica de la *evidentia* en el detalle de las descripciones, como se puede observar en los siguientes fragmentos: “Junto a éste estaba otro caballero de gran disposición y esfuerzo, según en su aspecto lo mostraba, armado en blanco, y por las armas sembrados muchos leones y castillos; en el rostro mostraba una cierta braveza, que casi ponía pavor en los que lo miraban” (p. 181) o “A la otra parte estaba un valeroso capitán, armado de unas armas doradas con seis bandas sangrientas por en medio del escudo, y por otra parte muchas banderas y un rey preso con una cadena” (p. 182). Montemayor también recurre a otros recursos de la *evidentia* para colocar el padrón ante los ojos del lector: el uso de deícticos a través de los adverbios de lugar “allí” (p. 180) o de tiempo “ahora” (p. 183), y los verbos de visión “verás” (p. 180), “vio” (p. 181), “verán” (p. 182) o “mirando” (p. 183), que permiten situar temporal y espacialmente las figuras representadas delante de los ojos tanto de los pastores como de los lectores de la obra.

Por otro lado, la descripción de los guerreros del padrón recoge unos versos que reproducen sus palabras en discurso directo, rasgo que los aproxima al momento presente⁴⁰. Ello contribuye a actualizar las acciones que llevaron a cabo en el pasado y que, mediante esta combinación de *sermocinatio* y *translatio temporum*, se acercan a los pastores que contemplan las figuras y también a los lectores del relato⁴¹. La trascendencia de estas figuras permite a los pastores que observan el pilar reflexionar acerca de la recompensa que se logra por ser fiel, honrado y virtuoso a lo largo de sus vidas. En este sentido, las galerías de guerreros funcionan a modo de *exemplum* que también va preparando a los protagonistas para la curación que tendrán al final del recorrido. Es un

don Gonzalo Fernández de Córdoba, el “Gran Capitán”, y el caballero representativo de la fidelidad Don Antonio de Fonseca (“jamás dejé por temor / de guardar aquella ley / que el siervo debe al señor”, p. 183).
⁴⁰ Esto se puede observar en fragmentos del Cid “Soy el Cid, honra de España, / si alguno pudo ser más / en mis obras lo verás” (p. 180) o de Bernardo del Carpio “Bernardo del Carpio soy, / espanto de los paganos, honra y prez de los cristianos, / pues que de mi esfuerzo doy / tal ejemplo con mis manos” (p. 181), entre otros.

⁴¹ Ejemplo de *sermocinatio* y *translatio temporum*: “El conde fui primero de Castilla, / Fernán González, alto y señalado; / soy honra y prez de la española silla [...]” (p. 180) o “Soy Fonseca, cuya historia / en Europa es tan sabida / que, aunque se acabó la vida, / no se acaba la memoria” (p. 182).

ejercicio de *écfrasis* artística que acerca la literatura a la perfección de la naturaleza, a la par que un proceso curativo a través del arte y los ejemplos.

3.1.2. Galería de mujeres

Como en casos anteriores, la sala se describe de forma pormenorizada⁴². La riqueza de sus elementos se pondera incluso con la inclusión de adverbios valorativos (“marfil maravillosamente labrado”). El final del pasaje abajo citado muestra de manera explícita el propósito de la *evidentia*:

entraron en una rica sala, lo alto de la cual era todo de marfil maravillosamente labrado, las paredes de alabastro, y en ellas esculpidas muchas historias antiguas, tan al natural que verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse la muerte (p. 183)

Entre los ejemplos de castidad se recoge a la noble romana Lucrecia, que se quitó la vida con un puñal tras ser forzada por su hijastro. Esta acción se actualiza y sitúa en el momento de la enunciación a través del deíctico espacial “allí”: “verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse la muerte” (p. 183). Esa sensación se refuerza con el valor subjetivo que el narrador transmite a sus palabras al usar el adverbio valorativo “verdaderamente”. El narrador también se centra en la figura de Medea⁴³ (“la cautelosa Medea deshacía su tela en la isla de Ítaca”, p. 183), a quien toma como símbolo de fidelidad conyugal. En consonancia con esto, también se relata la historia de una mujer romana que, por no incumplir su clausura y conservar su castidad, acabó con su propia vida⁴⁴ y, por lo tanto, es tomada también como símbolo de honestidad. A su vez, la propia Artemisa aparece como símbolo de piedad marital al no considerar suficiente el sepulcro que había elaborado para su marido, por lo que decidió beber las propias cenizas de su esposo y convertirse en su sepultura (Montero, 1996: 183-184).

⁴² En este libro, el esquema que sigue Montemayor en la descripción de las diferentes estancias es el mismo: de lo general (descripción detallada de la sala) a lo particular (figuras que allí se representan).

⁴³ Montemayor adjudica lo que hizo Penélope a Medea, mujer también relevante por ser autónoma e inusual, contraria a lo esperado en su época. No obstante, fue el personaje de Penélope el que esperó durante veinte años el regreso de su marido tejiendo y destejiendo la tela que estaba elaborando para no tener que aceptar un nuevo esposo.

⁴⁴ De acuerdo con las notas de Montero (1996: 184, n. 103), una mujer romana no cumplió su antojo de embarazada de ver el monstruo egipcio que paseaban por su calle para no romper su clausura y cumplir así con la ley de castidad.

En conclusión, todas estas mujeres, cuyas historias estaban esculpidas en las paredes de la sala por las acciones que realizaron en vida e incluso con su muerte⁴⁵, sirven como ejemplo para la comitiva de pastores. En estas historias se muestran figuras castas, honestas y fieles que se pueden tomar como referentes. La organización que se sigue es la misma que en las diferentes estancias, de menos a más: de lo general (estancia) a lo particular (figuras en ella representadas) y, dentro de estas figuras, se termina con los casos hispanos. En este caso en concreto se menciona a “la grande española Coronel” como símbolo de mujer fuerte “que quiso más entregarse al fuego que dejarse vencer de su deshonesto apetito” (p. 184)⁴⁶.

3.1.3. Templo de Diana⁴⁷

Después de contemplar los ejemplos de mujeres recogidos en las paredes de la estancia, la comitiva de pastores y ninfas entró en otra habitación que los maravilló por “su riqueza” incomparable a todo lo anterior. Este rasgo de ponderación es habitual, y coincide con la disposición ascendente del recorrido por las estancias del palacio. Para exaltar la riqueza de dicha estancia se recurre de nuevo al empleo del campo semántico de las piedras preciosas, que permiten llamar la atención de los lectores y subrayar el carácter simbólico que representa el templo de Diana en el palacio de Felicia (Montero, 1996: 185). En este sentido, vuelven a aparecer calificativos como “oro fino” o “piedras preciosas” en la enumeración de elementos lujosos que contiene la habitación: “todas las paredes eran cubiertas de oro fino y el pavimento de piedras preciosas” (p. 185). De hecho, el lujo que ostenta la sala se reitera a través de la repetición del sustantivo “riqueza” (p. 184) y del adjetivo calificativo “rica” (p. 185), junto a la decoración con imágenes pintadas en su interior de “muchas figuras de damas españolas y de otras naciones” (p. 185) y con una estatua de “la diosa Diana, de la misma estatura que ella

⁴⁵ “No tan solamente alguna dellas parecía haber con su vida dado muy claro ejemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy claro ejemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy grande testimonio de limpieza” (p. 184)

⁴⁶ Montero (1996: 184, n. 105) alude a dos versiones de la historia de esta mujer. Una versión cuenta que María Coronel perdió a su marido y padre por venganza del rey Pedro I y sus bienes fueron confiscados. Ante esta situación, se refugió en un monasterio donde fue pretendida por el rey y, para eludir la petición, ella se desfiguró el rostro y pecho con aceite hirviendo. Otra versión que menciona el editor es la que se refiere a “la llamada que sintió esta mujer de la carne en ausencia de su marido y se mató introduciéndose un tizón ardiendo por su sexo” para evitar caer en ese deseo.

⁴⁷ El palacio alberga en su interior el templo de Diana, donde se celebra “la hermosura y virtud de las damas españolas” (Montero, 1996: 185).

era” (p. 185). Esta estatua es símbolo de riqueza al estar hecha de “metal corintio” (p. 185), una aleación de oro, plata y cobre, minerales de enorme valor. Se detalla la rica vestimenta y elementos de caza que presenta la estatua “con ropas de cazadora, engastadas por ellas muchas piedras y perlas de grandísimo valor con su arco en la mano y su aljaba al cuello, rodeada de ninfas más hermosas que el sol” (p. 185)⁴⁸.

La descripción detallada de esa rica decoración y su orden de lo general a lo particular trasladan al lector la belleza de dichas estancias y de las figuras en ellas representadas. A esa función ornamental debe añadirse la ejemplar, pues dichas representaciones sirven de modelo que asombra e influye en los pastores para que, paulatinamente, vayan curándose de sus sufrimientos amorosos. Dentro de la misma sala, se describe a continuación un lugar ameno donde de nuevo el arte se iguala en perfección con la naturaleza:

A una parte de la cuadra estaban cuatro laureles de oro esmaltados de verde, tan naturales que los del campo no lo eran más, y junto a ellos una pequeña fuente, toda de fina plata, en medio de la cual estaba una ninfa de oro que por los hermosos pechos una agua muy clara echaba (p. 185)

Este fragmento vuelve a poner de relieve la riqueza y lujo de la sala, como se aprecia a través del uso de adjetivos en “fina plata” o “ninfa de oro”. Este lugar agradable y tranquilo crea un marco idílico que permite introducir la figura de Orfeo, que no es una estatua como las demás, sino un ser encantado (“el celebrado Orfeo encantado”) que entona un canto de homenaje a las mujeres cuyos retratos adornaban las paredes del templo (Montero, 1996: 185). Antes de reproducir su canto, se hace una breve pero precisa descripción de los elementos que portaba Orfeo:

Tenía vestida una cuera de tela de plata, guarnecida de perlas, las mangas le llegaban a medios brazos solamente y de allí adelante desnudos. Tenía unas calzas, hechas a la antigua, cortadas en la rodilla, de tela de plata, sembradas en ellas unas cítaras de oro; los cabellos eran largos y muy dorados, sobre los cuales tenía una muy hermosa guirnalda de laurel (pp. 185-186)

⁴⁸ De nuevo, se ordena la descripción de manera ascendente, de la estancia privilegiada a la figura que la preside.

La descripción de la vestimenta sigue un orden descendente. La parte superior es una “cuera de tela de plata, guarnecida de perlas”, primer indicio de la trascendencia que tendrá de Orfeo. En la parte inferior destacan las calzas adornadas con “cítaras de oro”. Los sustantivos “plata” y “oro”, a la par que los cabellos “largos y muy dorados” y la “hermosa guirnalda de laurel” muestran “la excelencia poética” de Orfeo (Montero, 1996: 186).

3.1.3.1. Canto de Orfeo

En el “Canto de Orfeo”, la *evidentia* se vincula a la *écfrasis* y la tópica laudatoria. Además, este canto provoca que quienes lo escuchan se olviden de todo lo que les ha ocurrido previamente: “los que lo oían estaban tan ajenos de sí que a nadie se le acordaba de cosa que por él hubiese pasado” (p. 186). Por lo tanto, la música prepara a los pastores en su recuperación al permitirles olvidar todo el sufrimiento padecido. El espacio en el que se encontraban la comitiva de pastores y las ninfas brilla por su hermosura (“hermosa cuadra”, pp. 186-187). Felismena, las pastoras y las ninfas se sentaron en una tarima cubierta por telas entretejidas de oro o plata, lugar en el que se acomodaban las damas en los momentos de ocio: “Felismena se sentó en un estrado que en la hermosa cuadra estaba, todo cubierto de paños de brocado, y las ninfas y pastoras en torno della” (p. 186-187). Los pastores se colocan al lado de Orfeo, arrimados “a la clara fuente” (Montero, 1996: 186).

Siguiendo el conocido mito, el canto mueve los afectos de tal manera que atrae a los árboles y animales (“yo cantaba de manera / que a mí traía las plantas y animales”, p. 189). Esa influencia se trasladará a los personajes que lo escuchan y contemplan la estancia, y también a los lectores del pasaje. En los primeros actuará como una cura por meloterapia ejemplar; en los segundos, ejercerá una función panegírica de las damas nobles allí alabadas. En este canto en octavas reales aparece una serie de figuras de damas nobles⁴⁹ como ejemplo de diversas virtudes, en especial la castidad. El poema consta de cuarenta y tres octavas repartidas en exordio o introducción (tres estrofas), elogio de damas castellanas (quince estrofas), una estrofa de transición, y termina con el elogio de

⁴⁹ Estas figuras femeninas adornan las paredes de la estancia donde se hallan. Lo que hace Orfeo es ir mostrándolas y glosar sus virtudes.

las damas valencianas (veinticuatro estrofas). Esa distribución sigue un orden ascendente que reserva el final y el mayor número de octavas a las damas valencianas, lo que apunta claramente a su función panegírica.

En las tres primeras estrofas Orfeo apela directamente a Felismena (“Escucha, oh Felismena”), a las pastoras Selvagia (“suspende tu dolor, Selvagia”) y Belisa (“olvida ya, Belisa”), a las ninfas (“oh ninfas”) y a los pastores (“y vos, pastores”) para que presten atención a su “dulce canto” a través del uso de imperativos como “escucha”, “suspende”, “olvida”, “oíd” y “dejad”⁵⁰. Orfeo llama la atención sobre su propia historia de amor, la pérdida de su amada Eurídice (“sus ojos”) por incumplir la promesa de no volver la cabeza para mirarla antes de salir de los infiernos (Montero, 1996: 189): “cuyo amor tan alto ha sido / en tanto que canta un amador / de amor vencido; / el triste llanto; / oíd a un triste [...] que ha perdido sus ojos por mirar” (pp. 188-189). Con todo, este personaje no busca cantarles a los pastores sus penalidades ni sufrimiento: “No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera, / aquel proceso largo de mis males” (p. 189). Estos versos introductorios le permiten a Orfeo anticipar el poder de su canto y avanzar el tema que va a desarrollar en las siguientes estrofas:

Mas cantaré con voz suave y pura
la grande perfición, la gracia extraña,
el ser, valor, beldad sobre natura
de las que hoy dan valor y lustre a España (p. 189)

Orfeo va a centrar su canto en el elogio del valor, personalidad, belleza y grandeza de damas castellanas y valencianas que están representadas en las paredes de la estancia. En este sentido, el poeta apela a las ninfas a través del imperativo y los verbos de visión (“Mirad” y “veréis”, pp. 189-190), para que se paren a contemplar primeramente la hermosura de la propia Diana y de las demás figuras femeninas que la acompañan: “Mirad, pues, ninfas, ya la hermosura / de nuestra gran Diana y su compañá” (p. 189). Para acercar el canto al auditorio presente, el poeta emplea el determinante posesivo inclusivo de primera persona plural “nuestra” (p. 189) y repite el adverbio de lugar “allí”

⁵⁰ “Escucha, oh Felismena, el dulce canto / de Orfeo, cuyo amor tan alto ha sido; / suspende tu dolor, Selvagia, en tanto / que canta un amador, de amor vencido; / olvida ya, Belisa, el triste llanto; / oíd a un triste, oh ninfas, que ha perdido / sus ojos por mirar; y vos, pastores, / dejad un poco estar el mal de amores” (pp. 187-189).

(p. 190), deíctico que sitúa espacialmente las mujeres a las que se refiere. Esto es, Orfeo va mostrándoles exactamente dónde están los retratos en las paredes de la estancia. A mayores, el poeta anticipa que la solución a los problemas de los pastores se encuentra al final de su propio canto, después de mostrar las cualidades de las damas españolas: “que allí está el fin, allí veréis la suma / de los que contar puede lengua y pluma” (p. 190).

Tras estas estrofas introductorias que preparan a la comitiva, Orfeo procede al elogio de las damas castellanas. En primer lugar, señala la figura de la primera infanta de Castilla, doña María de Austria: “doña María, / gran Reina de Bohemia, de Austria, Hungría”. El poeta interpela al auditorio (“oh ninfas”) a través del imperativo (“levantad”) y focaliza la atención en la figura de la primogénita del emperador Carlos V con el uso del verbo de visión “mirando” y el deíctico “aquella”, para que se fijen en la vara de materia preciosa y la “corona”, muestra de su dignidad y poder⁵¹. También se refiere a la marcha de España de la reina al acudir a Bohemia, donde su marido había subido al trono (Montero, 1996: 190)⁵². En estos versos, Orfeo se refiere a la temprana muerte de su marido, el Príncipe don Juan: “cuán presto ensangrentó sus manos / en quien fue espejo y luz de lusitanos”, que le impidió ser reina de Portugal (Montero, 1996: 190). En la siguiente estrofa se repite anafóricamente el imperativo y el verbo de visión “mirad” para centrar la atención de las ninfas en doña María, “de Portugal Infanta”, de quien destacan su “hermosura”, “gracia”, “valor”, “bondad” y “suerte”; así como su capacidad para vencer “el hado, tiempo, suerte” y la “Fortuna”⁵³. En esta línea, también se dignifican “las hijas del Infante lusitano / Duarte”⁵⁴, de las que se resalta la doncellez que podría indicar su pelo suelto, y también su riqueza, mostrada de nuevo mediante la descripción de piedras preciosas: “cabellos de oro fino, crespo, ondado, / sobre los hombros suelto y esparcido” y “las mangas de oro, sayas de brocado, / de perlas y esmeraldas guarnecido”

⁵¹ “Los ojos levantad mirando aquella / que en la suprema silla está sentada, / el cetro y la corona junto a ella / y de otra parte la Fortuna airada; / ésta es la luz de España y clara estrella, / con cuya ausencia está tan eclipsada; / su nombre, oh ninfas, es doña María, / gran Reina de Bohemia, de Austria, Hungría” (p. 190).

⁵² El poeta también dedica unos versos a su hermana doña Juana de Austria (“doña Joana / de Portugal Princesa y de Castilla / Infanta”), a quien Fortuna no trató tan bien: “a quien quitó Fortuna insana / el cetro, la corona y alta silla” (p. 190).

⁵³ “Mirad, ninfas, la gran doña María, / de Portugal Infanta soberana, / cuya hermosura y gracia sube hoy día / a do llegar no puede vista humana; / mirad que, aunque Fortuna allí porfía, / la vence el gran valor que della mana, / y no son parte el hado, tiempo y muerte / para vencer su gran bondad y suerte” (p. 191).

⁵⁴ Aquellas dos que tiene allí a su lado / y el resplandor del sol han suspendido, / las mangas de oro, sayas de brocado, / de perlas y esmeraldas guarnecido, / cabellos de oro fino, crespo, ondado, / sobre los hombros suelto y esparcido, / son hijas del Infante lusitano / Duarte, valeroso y gran cristiano” (p. 191).

(p. 191)⁵⁵. En la relación de damas pertenecientes a la alta nobleza castellana destacan las figuras de las duquesas doña Luisa de Acuña y doña María Sarmiento de Mendoza, la dama portuguesa doña Leonor Manuel y doña Ana Osorio y Castro, entre otras⁵⁶. Todas estas damas nobles son tomadas como ejemplos por su “bondad”, “valor”, “hermosura”, “honestidad” y “discreción” (pp. 191-195), y son señaladas por Orfeo a través de los deícticos personales “aquellas” en “Aquellas dos duquesas” (p. 191), o de lugar como “allí” (p. 191-192) y “acá” y “allá” (p. 195), con el objetivo de situar espacialmente las figuras femeninas en torno a Diana y orientar a los pastores a lo largo de la galería de retratos. También se utiliza el adverbio temporal “hoy” (p. 193) con el propósito de actualizar el canto, finalidad a la que sirve igualmente el uso de los verbos de visión “veis” (p. 192), “visto” (p. 192), “mirando” (p. 194) y “vemos” (p. 195), y de la *translatio temporum*: “son llamadas” (p. 191), “es” (p. 192-193), “son” (p. 194) o “está” (p. 195). A esa intención de aproximar el canto y lo que representa a los pastores, ninfas y lectores contribuye asimismo el uso del determinante posesivo inclusivo de primera persona plural “nuestra España” (p. 191) o “nuestro templo” (p. 192). En ocasiones, las cualidades de las damas se resaltan poniéndolas en comparación con las características de las figuras mitológicas, como en el caso de doña “Isabel Manrique y Padilla”, cuya belleza se compara con la de la propia Venus” (Montero, 1996: 194)⁵⁷. Cabe destacar finalmente que estas estrofas presentan un carácter circular, puesto que Orfeo inicia y termina sus versos apelando a las ninfas (“oh ninfas”, pp. 190 y 195).

⁵⁵ Después del elogio de las damas pertenecientes a la realeza (María de Austria, Juana de Austria, María de Portugal y las dos hijas del infante Duarte de Portugal, doña María y doña Catalina), el poeta se detiene en la pintura de otras pertenecientes a la alta nobleza castellana (Montero, 1996: 192).

⁵⁶ Otras damas mencionadas en las octavas son: doña Luisa Carrillo, hija del conde don Luis Mendoza y Ayala; doña Eufrasia de Guzmán, dama de la princesa doña Juana; doña María de Aragón; doña Isabel Manrique y de Padilla, dama de la princesa doña Juana; doña María Manuel, dama de doña Juana; doña Joana Osorio, hija del tercer conde de Medellín; doña Beatriz Sarmiento y Castro y su hermana doña María, hijas del tercer conde de Rivadavia, que son el retrato de Eurídice: “me parecen trasladadas / de la que a buscar fui hasta el profundo”, según canta el propio Orfeo; doña Juana de Zárate y doña Juliana, bisnieta del segundo duque y gobernador del Reino de Castilla (Montero, 1996: 191-195). De todas ellas se destacan las mismas cualidades que las de las damas pertenecientes a la realeza.

⁵⁷ En tópico rasgo panegírico, la propia Fama envidia la perfección de doña Eufrasia de Guzmán “[...] una perfición tan acabada, / de quien la misma Fama está envidiosa?” (p. 193).

Al elogio que hace Orfeo de las damas castellanas sigue una estrofa de transición⁵⁸, cuya finalidad es preparar a los oyentes para la presentación de la galería de damas valencianas a las que se va a elogiar en las siguientes octavas. Para conseguir su propósito, el poeta apela a la comitiva con el verbo de visión “Mirá”, y la sitúa espacialmente a través del deíctico de lugar “Aquí”. Además, también adelanta una declaración de intenciones al querer “perpetuar su fama y su excelencia”: “la hermosura, / de las ilustres damas de Valencia, / a quien mi pluma ya de hoy más procura / perpetuar su fama y su excelencia” (p. 196). Para conseguir su objetivo necesita la inspiración que se simboliza a través de la “fuente helicon”. Esto también explica la apelación directa a Minerva (“y tú, Minerva”), al ser la diosa de la sabiduría y protectora de sabios y artistas. Con esta estrofa da comienzo el *exemplum* de las damas valencianas: “saber decir quién son aquellas / que no hay cosa que ver después de velas” (p. 196).

La galería de las damas valencianas se abre con la mención de cuatro de las hijas de Alfonso de Aragón, al considerarse descendientes de los reyes de Castilla, de Aragón y de Francia (Montero, 1996: 196). En la presentación (“ved”, p. 196) de doña Ana de Aragón, y de su hermana doña Beatriz, se combinan dos tópicos: por un lado, la *humilitas* del poeta, incapaz de alabar convenientemente las cualidades tan extremas de estas mujeres (“llegar mi flaco ingenio es muy en vano”, p. 197), que se orienta a la *captatio benevolentiae*⁵⁹. Por otra parte, el tópico laudatorio de que Dios derramó todos sus dones en alguien (“A aquel pintor que tanto hizo en ella”, p. 197) también está presente en el panegírico, donde “la excelencia de las damas se funde con el elogio de sus nobles linajes” (Azaustre y Casas, 1997: 45-46). En esta línea, a través de la hipérbole el poeta muestra cómo doña Francisca de Aragón “siempre está escondida” porque su mirada provoca que quien la ve muere, ya que Dios no quiso que el mundo pudiese contemplar su extraordinaria belleza⁶⁰ (Montero, 1996: 197). La presentación de doña Ana Vique recurre a la metáfora del amanecer para ponderar su belleza y el brillo de su nacimiento: “salió un lucero luego, una mañana / de mayo muy serena y refulgente” (p. 199). Orfeo

⁵⁸ “Mirá de la otra parte la hermosura / de las ilustres damas de Valencia, / a quien mi pluma ya de hoy más procura / perpetuar su fama y su excelencia. / Aquí, fuente helicon, el agua pura / otorga, y tú, Minerva, empresta ciencia, / para saber decir quién son aquellas / que no hay cosa que ver después de velas” (pp. 195-196).

⁵⁹ Véase Curtius (1955: 127-131).

⁶⁰ En varias octavas está presente el influjo de las teorías neoplatónicas sobre el amor, al referirse a la mirada de las mujeres, cuyos ojos enamoran: “pues nadie las miró que viva exento” (p. 199), “sus ojos matan y su vista sana” (p. 199) y “y quien la vio, si no la ve, no sana” (p. 201).

no solo canta la excepcional belleza de muchas damas valencianas⁶¹, sino que también pone en valor su “bondad”, “discreción” o “gracia”⁶² a través de diferentes recursos como los verbos de visión e imperativos: “ved” (p. 196), “miradla” (p. 198) o “Mirad” (p. 204). Sin embargo, la ponderación de la hermosura de las damas se consigue sobre todo a través de la utilización de metáforas astrales (“Las cuatro estrellas ved resplandecientes”, p. 196) o lumínicas (“La luz del orbe y la flor de España, p. 197; “Aquellos dos luceros, p. 198), de presentar la extensión de la fama de un extremo a otro (“cuya fama / del Bórea al Austro, al Euro se derrama”, p. 196; “su fama resplandece por doquiera”, p. 203) y del carácter superlativo predominante (“muy más”, p. 198; “una ninfa más que el sol hermosa, p. 198; “la más”, p. 198; “ninguna se le iguala en hermosura”, p. 200; “en hermosura y gracia más que humana”, p. 201; “a toda hermosura vence y gana”, p. 201).

Para ubicar a los pastores y ninfas en la contemplación de esta galería se emplean adverbios de lugar y tiempo: “acá” (p. 198), “allá” (p. 198), “aquí” (p. 199), “allí” (p. 204) y “hoy” (p. 203), que permiten situar espacial y temporalmente a los oyentes en la descripción de las pinturas. A tal fin contribuyen también los verbos de visión que invitan a contemplar los retratos: “ved” (p. 196), “estáis mirando” (p. 198), “está” (p. 200), “vemos” (p. 201) o “estoy” (p. 201). Al mismo tiempo, y con el objetivo de mantener la atención de la comitiva, Orfeo apela continuamente a las ninfas: “¿Queréis, hermosas ninfas, ver” (p. 198), “Volved, ninfas, veréis” (p. 199), “¿Queréis quedar, oh ninfas, admiradas” (p. 200) y “Ya veo, ninfas, que miráis” (p. 201).

⁶¹ Otras damas de las que el poeta exalta su inigualable belleza son: doña Madalena de Aragón, cuya mirada deja enamorado a quien la mire: “no pueda nadie ni aun miralla / que no le rinda o mate sin batalla” (p. 198); Margarita y Madalena, hijas del tercer duque de Gandía: “su hermosura y suerte sube hoy día” (p. 198); doña Catalina Milán, cuya hermosura se compara con el sol: “una ninfa más que el sol hermosa, / pues quién es ella o él jamás se atina” (p. 198); doña Beatriz Vique y doña Beatriz Fenollete “entre las más hermosas señalando / se van por solo un par sin par ni cuento” (p. 199); doña Joana de Cardona; Joana Ana cuyas cualidades el poeta considera “fin y cabo / de lo que en todas por extremo alabo” (p. 202); doña Ángela Fernando, dama en la que destaca su “rostro hermoso”, los “cabellos de oro” y el “cuello delicado”, hermosura “a quien natura / conforme el nombre dio” (p. 202), y doña María Zanoquera, “cuya hermosura y gracia es de manera / que a toda cosa vence y la enamora; / su fama resplandece por doquiera / y su virtud la ensalza cada hora (p. 203).

Otras mujeres hermosas, sin identificar, son: doña María Pexón y Zanoquera, “cuya hermosura y gracia es evidente” (p. 199); doña Ángela de Borja: “en ella la gran dea está mirando / la gracia y hermosura soberana” (p. 200); doña Jerónima, a quien “ninguna se le iguala en hermosura” que “ha llegado / en gracia y discreción al sumo grado” (p. 200); doña Verónica Marradas, en quien sobresale su “valor, saber, bondad y hermosura” (p. 200); doña Luisa Peñarroja, dama que “a toda hermosura vence y gana” (p. 201); doña Mariana, que “en poca edad gran hermosura” presenta (p. 202); las hermanas Borjas, Hipólita e Isabel, cuya “hermosura siempre va triunfando” (p. 203); doña Joana Milán y doña Mencía, damas que vuelven ser mencionadas por su excepcional hermosura.

⁶² En esta línea, destaca la mención de doña Teodora Carroz, “que del valor y hermosura / la hace el tiempo reina, y gran señora / de toda discreción y gracia pura” (p. 199).

El canto termina con la mención de doña Isabel de Borja porque “ella es el remate de la gracia y la hermosura” (Montero, 1996: 204): “está de frente / y al fin” o “mirá que es de virtud y gracia fuente / y nuestro siglo ilustra en toda cosa. / Al cabo está de todas su figura / por cabo y fin de gracia y hermosura” (p. 204). De manera que, como se ha visto en todo el libro, en la disposición de las damas se sigue también un orden ascendente.

En conclusión, son varias las finalidades que conviven en este canto: una de ellas es desarrollar un ejercicio de *écfrasis* a través de los recursos de la *evidentia*. De esta forma, se invita a la comitiva de pastores y a los lectores del relato a contemplar la belleza de las pinturas. Otra finalidad es el panegírico, esto es, la alabanza y elogio de la hermosura y virtud de las damas admitidas en el templo de Diana⁶³. La tercera es la meloterapia, es decir, la curación por medio de la música:

La canción del celebrado Orfeo fue tan agradable a los oídos de Felismena y de todos los que la oían que así los tenía suspensos como si por ninguno de ellos hubiera pasado más de lo que presente tenían (p. 204)

A esta curación contribuyen la contemplación de la belleza artística, los ejemplos de las figuras representadas y el canto de Orfeo, cuya melodía produce una acción terapéutica que anula la memoria de los asistentes al canto y permite terminar con sus sufrimientos. Por todas estas finalidades, el canto de Orfeo es, en palabras de Montero (1996: 187): “el verdadero centro del libro IV y por ende de la obra”. En esta línea, los elementos iconográficos como la Fortuna, el cetro y la corona, Cupido, Venus y Marte se integran en la representación pictórica. En consecuencia, este canto no solo permite elogiar a las damas mencionadas, sino también a los linajes a los que pertenecen, alcanzando así una “dimensión épico-nacional” (Montero, 1996: 188).

⁶³ De acuerdo con Curtius (1955: 226) “El discurso panegírico fue el que más influyó en la poesía medieval” cuyo “tema predominante es la alabanza”. Esto explica su aparición en esta obra renacentista ya que “el panegírico de los soberanos es extraordinariamente frecuente” (Curtius, 1955: 229).

3.1.4. El jardín

Al finalizar el canto de Orfeo, la comitiva salió a la sala cuyas paredes estaban adornadas con historias de mujeres ejemplares por su castidad⁶⁴, y de esta a “un hermoso jardín”. En este nuevo espacio idílico quedaron admirados por la presencia de varios sepulcros⁶⁵ donde había damas y ninfas que conservaron su castidad a semejanza de la diosa Diana:

Entre cuyos árboles y hermosas flores había muchos sepulcros de ninfas y damas, las cuales habían con gran limpieza conservado la castidad debida a la castísima diosa (p. 204)

Este jardín es un espacio ameno en cuya descripción predomina la presencia de dos colores, el verde y el blanco⁶⁶. El primero se relaciona con la vegetación, mientras que el segundo se puede entender como símbolo de la pureza:

Estaban todos los sepulcros coronados de enredosa yedra; otros de olorosos arrayanes, otros de verde laurel. Demás desto había en el hermoso jardín muchas fuentes de alabastro, otras de mármol jaspeado y de metal [...]. Los mirtos hacían cuatro paredes almenadas y por encima de las almenas parecían muchas flores de jazmín, madreSelva y otras muy apacibles a la vista (p. 205)

Esta descripción general se centra en un elemento particular que se localiza “En medio del jardín” (p. 205). Allí, los pastores y las ninfas contemplaron “una piedra negra sobre cuatro pilares de metal, y en medio de ella un sepulcro de jaspe, que cuatro ninfas de alabastro en las manos sostenían” (p. 205). En el mismo momento en el que la comitiva estaba observando el sepulcro, “vieron que a los pies de él” (p. 205) “una Muerte” (p. 205) sostenía en las manos la inscripción con la identidad de la difunta, que decía lo siguiente:

⁶⁴ Ver apartado 3.1.2.

⁶⁵ La presencia de sepulcros es una constante de la literatura bucólica (Montero, 1996: 204, n. 201).

⁶⁶ El color blanco está presente en los “arrayanes” al ser arbustos con flores pequeñas y blancas; en el “alabastro”, una variedad de piedra blanca; en los “mirtos” y en las “flores de jazmín”, también de ese color. El color verde se encuentra en el epíteto “verde laurel” o en la “yedra”, planta verde, además de en las hojas del arrayán o mirto.

Aquí reposa doña Catalina
de Aragón y Sarmiento, cuya fama
al alto cielo llega y se avecina
y desde el Bórea al Austro se derrama.
Matéla, siendo Muerte, tan aína
por muchos que ella ha muerto, siendo dama.
Aquí está el cuerpo, el alma allá en el cielo,
que no la mereció gozar el suelo (pp. 205-206)

El yo lírico, en este caso la Muerte, dice en la inscripción que en el sepulcro se encuentra doña Catalina de Aragón y Sarmiento, del linaje de los Aragón Gurrea. A pesar de su fama que se extiende de norte a sur (“desde el Bórea al Austro”), la Muerte afirma que puso muy pronto fin a su vida como respuesta a la que la dama causó a muchos hombres que se enamoraron de ella: “Matéla, siendo Muerte, tan aína / por muchos que ella ha muerto” (p. 205). El uso de los adverbios de lugar “aquí” y “allá” permite referirse al cuerpo como algo material depositado en el jardín, y al alma en su ascenso a los cielos: “Aquí está el cuerpo, el alma allá en el cielo”. La inscripción también se abre con el deíctico locativo “aquí”, que actualiza y transmite la acción con mayor viveza a los presentes. A su vez, en lo alto del sepulcro la comitiva observó una “águila de mármol negro” (p. 206) que tenía entre sus uñas otra inscripción⁶⁷ en la que se pone de manifiesto, a partir de la comparación con otros elementos, que el “valor” y la “hermosura” se quedaron sin su emblema inherente, cualidades que la dama representaba.

⁶⁷ “Cual quedaría, oh Muerte, el alto cielo / sin el dorado Apolo y su Diana, / sin hombre ni animal el bajo suelo, / sin norte el marinero en mar insana, / sin flor ni yerba el campo y sin consuelo, / sin el rocío de aljófara mañana, / así quedó el valor, la hermosura, / sin la que yace en esta sepultura” (p. 206).

3.1.5. Debates filográficos

A continuación, la comitiva contempló otras sepulturas y entró en otro espacio idílico donde los estaba esperando “la sabia Felicia”:

salieron por una puerta falsa, que en el jardín estaba, al verde prado, adonde hallaron a la sabia Felicia [...]. Y en cuanto se hacía hora de cenar se fueron a una gran alameda, que cerca de allí estaba [...], y, sentados en un pradecillo, cercado de verdes sauces, comenzaron a hablar unos con otros (p. 207)

Una vez presentado el espacio ameno⁶⁸ en el que se encuentran, se introducen los diálogos que mantienen los pastores y las ninfas relativos a la filografía o teoría amorosa. Los personajes se adecuan al decoro que exige el tema abordado y al espacio natural en el que se hallan. Esto se puede observar en el diálogo que mantiene Sireno con Felicia: “Pues queriendo Sireno que la plática y conversación se conformase con el tiempo y el lugar, y también con la persona a quien hablaba, comenzó a hablar desta manera” (p. 207). Sireno le plantea a Felicia por qué si el verdadero amor nace de la razón, luego es algo que se termina descontrolando y no se deja gobernar por ella: “afirman todos los que algo entienden que el verdadero amor nace de la razón; y si esto es así, ¿cuál es la causa por que no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?” (p. 208).

La complejidad de la pregunta provoca que Felicia considere que su capacidad no sea suficiente para dar una contestación. El tópico tradicional de la *humilitas* autorial no solo se encuentra en la respuesta de Felicia (“así era necesario que fuese más que mujer la que a ella respondiese”, p. 208), sino también en la contestación de Sireno (“aunque otro entendimiento era menester más abundante que el mío para alcanzar lo mucho que tus palabras comprehenden”, p. 210) y de Cintia (“No podré, Belisa, responderte, con tanta suficiencia como por ventura la materia lo requería, por ser cosa que no se puede esperar del ingenio de una ninfa como yo”, p. 212). Con todo, la respuesta de Felicia permite introducir en el discurso la representación iconográfica de Cupido:

⁶⁸ Es frecuente la utilización de un jardín o espacio natural para desarrollar una conversación en obras pastoriles. De hecho, esto se puede observar en obras tan relevantes del Siglo de Oro español como *El Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes (Montero, 1996: 207).

Y ésta es la causa por que le pintan ciego y falto de toda razón. [...] Píntanlo desnudo, porque el buen amor ni puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia. Píntanle con alas, porque velocísimamente entra en el ánimo del amante, y cuanto más perfecto es con tanto mayor velocidad y enajenamiento de sí mismo va a buscar la persona amada [...] Píntanlo asimismo flechando su arco, porque tira derecho al corazón como a su propio blanco, y también porque la llaga de amor es como la que hace la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del que ama” (pp. 208-209)

La descripción de los rasgos principales con los que se representa a Cupido (“desnudo”, “con alas” y disparando flechas) no solo permite mostrar lo descontrolado y ciego que es el amor, sino que introduce el tópico amoroso de que el amante vive en el amado: “decía Eurípedes que el amante vivía en el cuerpo del amado” (Montero, 1996: 208). Para presentar su descripción, el narrador recurre a la anáfora del verbo “Píntanlo”, que permite a los lectores formarse una imagen clara de Cupido, de acuerdo con los tópicos literarios e iconográficos más difundidos. Su aparición da pie a que se aborden otras cuestiones amorosas como la existencia de distintos tipos de amor⁶⁹, los efectos de la ausencia, el mal de amor, y la paradoja de los enamorados en los que conviven goce y sufrimiento. Para este último caso, el narrador recurre a la enumeración para mostrar diversos tipos de sufrimiento que provoca el amor y permite alcanzar “un clímax afectivo” (Montero, 1996: 210).

Las conversaciones terminan con el apunte de la ninfa Cintia, que pondera el poder de curación de Felicia sobre los desventurados en materia amorosa. De manera que la solución a los problemas de los pastores era el tiempo, algo que les ofreció Felicia a lo largo de esta jornada a partir del recorrido *ecfrástico* por las diferentes estancias de su palacio. Finalmente, el libro IV concluye con la clásica alusión al atardecer⁷⁰, que pone fin a la jornada y, con ella, al recorrido por el palacio y sus estancias: “los rayos del dorado Apolo parece que van ya dando fin a su jornada” (p. 213).

⁶⁹ Es un amor desinteresado, en sintonía con las concepciones sobre este sentimiento en la Edad Media y el Renacimiento (Montero, 1996: 210).

⁷⁰ De acuerdo con Montero (1996: 213), la conclusión al atardecer es la forma de cierre habitual tanto en las églogas como en los diálogos. De hecho, en sus églogas Espinel toma como marco cronológico característico de amanecer y ocaso, algo que Francisco de la Torre va a modificar con églogas que duran más de un día (Garrote Bernal, 2001; 2008). Además, es una forma clásica de cerrar la obra literaria, como señala Curtius (1955: 137-139).

4. Conclusiones

Este análisis ha constatado que la *evidentia* es una figura de contenido que adquiere una gran importancia en el libro IV de *La Diana*, donde son muy abundantes las descripciones del palacio de Felicia, sus estancias y las obras de arte que encierran.

Como se ha señalado en el marco teórico, la *evidentia* se concreta en una serie de medios que permiten presentar vivamente una realidad. Uno de los principales recursos es la descripción pormenorizada, que se consigue a través de la enumeración y la acumulación de detalles. Este rasgo se comprueba ya en la descripción detallada de la entrada del palacio de Felicia; del baño purificador, la vestimenta y las joyas de Felismena; del patio en el que se encuentra el padrón de guerreros y de la sala donde está la galería de mujeres. El detalle en los rasgos de estas descripciones permite mostrar el lujo y esplendor de las estancias y sus objetos, así como la perfección de la naturaleza a través del arte, que compite con ella a lo largo de este recorrido donde arquitectura, escultura y pintura se muestran a los ojos de personajes y lectores. Por esta razón, el palacio de Felicia se entiende como un ejercicio de *écfrasis*, al igual que el canto de Orfeo y el padrón de guerreros. En todos estos casos, se recurre a la enumeración, que sigue un orden ascendente en la presentación de cada elemento o espacio del palacio: de lo general a lo particular y de lo más lejano respecto de los personajes a lo más cercano, con el propósito no solo de guiar visualmente a los lectores a lo largo del recorrido por las diferentes secciones del edificio, sino también de destacar los elementos más importantes, que se describen al final.

Por otro lado, la *translatio temporum* o presente histórico, que traslada una acción pasada al presente del lector, permite actualizar y reflejar con mayor viveza los hechos que en ocasiones se narran. También el discurso directo de los personajes históricos o mitológicos que se mencionan sitúa sus acciones y palabras en el momento presente. Así sucede con las palabras de los guerreros en las inscripciones del padrón, o con el canto de Orfeo.

Otros recursos utilizados por Montemayor para expresar la *evidentia* son los deícticos locativos y temporales, que ubican las acciones y objetos en el espacio y el tiempo. Este rasgo se observa en la presentación del padrón de guerreros ante los ojos de los lectores, pero también a lo largo del canto de Orfeo y durante la descripción de los diferentes espacios idílicos y amenos que se encuentran a lo largo del libro IV, con el propósito de focalizar la atención del auditorio. Por su parte, los adverbios valorativos ponderan la riqueza de las cualidades y galas en la galería de mujeres.

La ubicación de acciones y objetos es también la finalidad de los verbos de visión, que servirán para fijar la atención de los pastores y lectores en la descripción de las estancias y de los elementos que en ellas se encuentran. A su vez, permiten singularizar y llamar la atención sobre alguna figura concreta a lo largo de las estancias y en el canto de Orfeo.

Aunque la finalidad de la *evidentia* es mover los afectos de los lectores a partir de la recreación visual de todo aquello que se representa mediante la palabra, los recursos con los que se expresa desempeñan finalidades específicas vinculadas al argumento e intención del relato. Algunos objetivos comunes de la descripción pormenorizada son realzar la dimensión alegórica, el porte, la riqueza y la magnitud del palacio de Felicia y de sus diferentes estancias. También se utiliza con el propósito de subrayar la belleza, grandiosidad y hermosura de las obras de arte allí contenidas, y provocar así el deleite en su contemplación al ponerlas ante los ojos de los lectores. Por otro lado, una finalidad específica de la descripción minuciosa, normalmente de joyas y atuendos, es destacar la hermosura, nobleza y virtud de personajes como Felismena, o la figura cazadora de la diosa Diana. En el caso concreto del canto de Orfeo, la *evidentia* se utiliza con tres funciones: la curación por meloterapia, la alabanza de las cualidades de las damas que funcionan a modo de *exemplum* para los pastores y, en los casos de damas hispanas y valencianas, con un propósito laudatorio por parte de Montemayor. Esa finalidad ejemplar cabe extenderla a la descripción de guerreros heroicos, tanto de la Antigua Roma como de España.

En resumen, en este trabajo se caracteriza la figura de la *evidentia* o *enárgeia* desde un punto de vista retórico, y se muestran los recursos que logran poner las cosas delante de los ojos en el texto. Se analiza su destacada presencia en el libro IV de *La Diana*, donde se exponen sus manifestaciones, fines y repercusiones en el relato. De hecho, esta figura de pensamiento incluye el retrato de algunas figuras, la topografía o descripción de diferentes lugares y la écfrasis o descripción de obras de arte. Estas descripciones combinan el deleite que genera la belleza de la pintura o escultura con el frecuente elogio de los personajes representados. En esta línea, el trabajo revela la importancia de la *evidentia* en este libro, y muestra algunos de los cauces más destacados para lograrla. Además, de acuerdo con lo establecido por la tradición retórica, la viveza en la descripción acerca los hechos que se describen a la realidad y al oyente. A pesar de la significación del sonido en la expresión de la *enárgeia*, en este cuarto libro no hemos encontrado ningún ejemplo. Sin embargo, este hecho no resta valor a la importancia que adquiere en otras obras de este período.

De todo lo anterior se infiere que la finalidad general de la *evidentia* es la de mover los afectos y deleitar a los lectores a partir de la recreación visual en su imaginación de aquello que se representa por medio de la palabra. En el Siglo de Oro, esa capacidad era primordial, puesto que los individuos de este período solo contaban con una imagen de los hechos que presenciaban. Por esta razón, la capacidad de la *evidentia* como cauce de visualización a través de la palabra es fundamental. En consecuencia, resultaría muy interesante investigar más sobre la incidencia de esta figura en otras obras del Siglo de Oro español, al ser un recurso que adquirió gran notoriedad en la poética renacentista, normalmente de la mano de la descripción.

5. Bibliografía

- Allen, A. S. (1921). "The Application of the Munsell Color System to the Graphic Arts". *The Art Bulletin*, 3 (4), pp. 158-161. doi: 10.2307/3046389.
- Aristóteles. (1994). *Retórica / Aristóteles; introducción, traducción y notas por Quintín Racionero*. Madrid: Gredos.
- Azaustre Galiana, A. (2003). "Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León". *La Perinola*, 7, pp. 94-95.
- Azaustre Galiana, A. (2009). "Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*", en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, coords. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. Madrid: Iberoamericana.
- Azaustre Galiana, A. (2016). "La argumentación retórica en *Providencia de Dios*, de Francisco de Quevedo", en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*. México: Editorial Grupo Destiempos, pp. 445-495.
- Azaustre Galiana, A. (2017). "La argumentación retórica en cuatro obras políticas de Quevedo: *Grandes anales de quince días*, *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, *Política de Dios* y *Primera parte de la vida de Marco Bruto*". *La Perinola*, 21, pp. 151-206.
- Azaustre Galiana, A. (2018). "Notas sobre la argumentación retórica en *La cuna y la sepultura*, de Francisco de Quevedo", en *Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 69-92.
- Azaustre Galiana, A. (en preparación). "Algunas notas sobre la *enárgeia* o *evidentia*".
- Azaustre Galiana, A. y Casas Rigall, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- Birren, F. (1976). "Color Perception in Art: Beyond the Eye into the Brain". *Leonardo*, 9 (2), pp. 105-110. doi: 10.2307/1573116.
- Burchett, K. E. (2002). "Color harmony". *Color Research & Application*, 27 (1), pp. 28-31. doi: 10.1002/col.10004.
- Cicerón, M. T. (1903). *M. Tulli Ciceronis Rhetorica / recognovit brevique adnotatione critica instruxit A. S. Wilkins*. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano.
- Cicerón, M. T. (1962). *Orator / Marco Tulio Cicerón*, introduzione e commento di Francesco Gali. Milano: Carlo Signorelli.

- Cicerón, M. T. (1991). *Rhetorica ad Herennium*, traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Bosch.
- Cicerón, M. T. (2015). *De oratore / Marco Tulio Cicerone*, traducción e comentario a cura de Pietro Li Causi, Rosanna Marino, Marco Formisano; introducción de Elisa Romano. Alessandria: Edizione dell'Orso.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Demetrio Falereo. (1979). *Sobre el estilo / 'Longino' Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Gredos.
- Demetrio Falereo. (1996). *Sobre el estilo / Demetrio. Sobre lo sublime / 'Longino'*, introducción, traducción y notas [de ambas obras] de José García López. Madrid: Gredos.
- Dionisio de Halicarnaso. (2005). *Lisias*, traducción española de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Gredos.
- Espinel, V. (2008). *Diversas Rimas*, edición, introducción y notas de Gaspar Garrote Bernal. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Espinel, V. (2001). *Obras completas, Diversas Rimas*, estudio y edición de Gaspar Garrote Bernal. Málaga.
- García López, J. (Ed.). (1979). *Sobre el estilo*. Madrid: Gredos.
- Garrote Bernal, G. (2001). Vicente Espinel: *Obras completas, Diversas Rimas*. Málaga.
- Garrote Bernal, G. (2008). Vicente Espinel: *Diversas Rimas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Hermógenes. (1993). *Sobre los tipos de estilo*, edición y traducción española de Antonio Sancho Royo. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción castellana de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 3 volúmenes.
- Longino. (1979). *Sobre lo sublime*, traducción española de José García López. Madrid: Gredos.
- López Grigera, L. (1994). *La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Márquez Villanueva, F. (1978). "Los joyeles de Felismena". *Revue de littérature comparée LII*, pp. 267-278.

- Montemayor, J. de. (1991). *Los siete libros de La Diana*, edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- Montemayor, J. de. (1993). *Los siete libros de La Diana*, edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montemayor, J. de. (1996). *La Diana*, edición, prólogo y notas de Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Montemayor, J. de. (2013). *Los siete libros de La Diana*, edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- Montero, J. (Ed.). (1996). Jorge de Montemayor: *La Diana*. Barcelona: Crítica.
- Nickerson, D. (1976). “Historia del Sistema de Color Munsell, Empresa y Fundación”, *Color Research & Application*, 1 (3), pp. 121-130.
- Plett, H. F. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*. Leiden-Boston: Brill.
- Quintiliano, M. F. (1963-1968). *The Instituto Oratoria of Quintilian*; with an english translation by H. E. Butler. London: Heinemann.
- Quintiliano, M. F. (1992). *M Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim / recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom*. Oxonii [Oxford]: E Typographeo Clarendoniano.
- Racionero, Q. (Ed.). (1994). Aristóteles: *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Rallo, A. (1991). Jorge de Montemayor: *Los siete libros de La Diana*. Madrid: Cátedra.
- Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de Autoridades* en <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>, [12/06/2020].
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario de la lengua española* en <https://www.rae.es/>, [12/06/2020].
- Sancho Royo, A. (Ed.). (1993). Hermógenes: *Sobre los tipos de estilo*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Vega Ramos, M. J. (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC.