

Miguel Ángel y los otros: pintores y escultores en *Confusión de Confusiones* de Josef Penso de la Vega

Valentina Nider
(Università di Bologna)

1. Introducción

Josef Penso de la Vega (1650-1692), judío, hijo de conversos españoles, se estableció algunos años en la ciudad de Livorno antes de regresar a Amsterdam, donde se había formado y donde residía su familia. En la ciudad toscana es uno de los fundadores de la Academia de los Sitibundos —posiblemente la primera academia literaria surgida en una comunidad judía occidental— y se convierte en un apasionado lector de diferentes autores italianos del siglo XVII, tanto los de su generación como los de la primera parte del siglo. No sorprende, en consecuencia, que en sus obras haga alarde de estar al tanto de las novedades literarias italianas y que al utilizar los nuevos géneros de moda en Italia —entre ellos los discursos ficticios y las “vidas” de personajes famosos de la Antigüedad (Den Boer 1995, Nider 2011, 2019 Pancorbo 2019)— se aleje de la tradición para adaptarlos a los contenidos adecuados al mundo cultural hispánico y, en parte, judío. Sus obras literarias, aunque concebidas fuera de la Península, tienen la ambición de alcanzar un público amplio, no limitado a la diáspora judeoconversa.

Confusión de confusiones. Diálogos curiosos entre un filósofo agudo, un mercader discreto y un accionista erudito (1688), la obra que más fama le ha proporcionado, especialmente por la novedad del tema —la Bolsa—, quizás represente esta tendencia de manera más madura y libre. La forma del diálogo, en que los diferentes personajes tratan de convencer a los demás, se moldea perfectamente con el talento retórico del autor, que desde muy joven destaca en brillantes piezas oratorias. Además, le permite componer estructuras retóricas perfectamente ordenadas compaginándolas con una erudición que intenta despertar la curiosidad y la maravilla utilizando el amplio despliegue de recursos de la agudeza. Atento lector de poliantes y misceláneas, como las de Daniello Bartoli y Eusebio Nieremberg, de donde trae sus argumentos, profundiza también en la tratadística retórica de la época y especialmente en el *Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, el autor más citado por él. Del “Tulio de Turín” cita también las obras menos conocidas, declarando haber traducido la *Filosofía morale*.

Entre los múltiples recursos de la agudeza, como puede verse en la magna obra de Gracián, la *Agudeza y arte de ingenio*, se incluye la agudeza verbal, magníficamente ilustrada ya en obras como el *Cortegiano* de Castiglione —y también en la traducción española de Boscán. El *motteggio*, el chiste, el dicho agudo caracterizan las recopilaciones de chascarrillos y apotegmas de Valerio Máximo a Erasmo hasta Mexía, Mal Lara, Timoneda, Torquemada y Santa Cruz, una tradición genérica en la que confluyen los dichos atribuidos a los personajes de la antigüedad y los cuentecillos folklóricos. Ya Antonio Rey Hazas y Catalina Buezo han apuntado en sus estudios introductorios a sus ediciones de *Confusión de Confusiones* la importancia de esta tradición por la composición de la obra.

Precisamente esta última estudiosa (Buezo 2000, 32) se centra en los personajes famosos en una tabla que tiene en cuenta la entera producción del autor. Entre ellos obviamente priman los nombres del Antiguo Testamento; en segundo lugar, destacan los

de la historia antigua: Alejandro Magno, Sócrates, Séneca, Nerón, César y Augusto. Pasando a los modernos sorprende un poco que Miguel Ángel (“Michel Àngelo”) Buonarroti doble en menciones a los demás personajes citados —Carlos V, Colón, Don Quijote), menos que entre los mitológicos pase lo mismo con Hércules frente a Mercurio, Júpiter, Diana y Fénix.

Como veremos a continuación, Miguel Àngel no es el único pintor mencionado - por ejemplo, a Apeles se le nombra con más frecuencia y siempre con mucha estimación,¹ no obstante, el florentino, por su capacidad de motejar y burlar, encarna perfectamente el arquetipo del pintor que aparece en las recopilaciones de apotegmas clásicos y humanistas y en las colecciones de chascarrillos españolas (Chevalier 1975, 153-158) e *facezie* italianas. El tipo literario del “pintor agudo” se desarrolla también en géneros literarios de más envergadura, como la *novela breve* de la tradición italiana de Boccaccio en adelante, aunque según Chevalier (1978,143) estos personajes no son sino “cuentos animados”. Además de las burlas y agudezas, en estas obras es evidente que los autores proyectan sobre el personaje del pintor un abanico de temas que se refieren a la literatura y a la comunicación. Para seguir con Miguel Àngel, es el protagonista de la *novella* (VII, 10) de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio en la que se retoma una anécdota de una *Vita* de Vasari sobre las relaciones entre el maestro y uno de sus discípulos, criticando la ingratitud de este último, un ejemplo de los que los oyentes ficticios subrayan la importancia pedagógica (Fiorato 274-75). Otro cuentecillo insertado en una *novella* de Anton Francesco Doni reelabora otro episodio contado por Vasari que se refiere a las relaciones entre pintores — donde Miguel Àngel es el maestro, y el otro un profesional conocido, aunque menos competente) (Mauriello 88).

La presencia de ejemplos y chascarrillos protagonizados por pintores en *Confusión de Confusiones* nos invita a profundizar en los diferentes episodios y en las tradiciones culturales de donde proceden y en su transmisión, y especialmente a investigar las funciones que cumplen en la obra. Como veremos, además de proporcionar una entretenida variedad y un apoyo para las diferentes argumentaciones de los distintos personajes —Accionista, Filósofo, Mercader) implican en muchos casos importantes cuestiones metaliterarias, en consonancia con la poética del *ut pictura poesis*.

2. Los pintores, la pintura y la bolsa

En *Confusión de confusiones* no siempre los pintores son los protagonistas de unos cuentecillos, generalmente se les recuerda en breves alusiones a episodios muy conocidos. Una buena muestra es el siguiente párrafo del “Prólogo” donde, advierte que la ciencia bursátil parece un laberinto y que por lo tanto la descripción inicial que se ha hecho de ella:

¹ Cito la obra por la edición de Buezo (Vega 2000). Véanse sobre Apeles como pintor excelente por antonomasia, entre otros estos ejemplos entresacados referencias de Plinio (para las precisas remito a la edición citada): “Para exagerar la perfección de los retablos de Apeles, bastaba que se dijese que él los había hecho: *Apeles fecit*” (173) y “Admirábase en Apeles el pintar lo que parecía imposible que se pintase: *Pinxit ea quae pingi non possunt*” (195).

Apenas es bosquejo lo que tiene vislumbres de hipérbole; y que si hubo retrato en que se conjeturó la grandeza del león por las uñas, y tiempo en que se conoció el primor de Apeles por las líneas, apenas se divisan en este retablo las uñas de este león y las líneas de este Apeles; porque el que se resuelve a pisar sus rayas pregona ser cada yerba de sus tortuosos giros un prado, cada árbol un coloso y cada alameda un mundo (76).

En este caso se remite al famoso refrán latino “ab unguibus cognoscitur leo” —que se ha convertido en una fórmula forense para afirmar que los hechos y las proporciones de las cosas se reconstruyen a través de los detalles— mientras que las líneas de Apeles remiten a la famosa disputa —Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 1— que este pintor tuvo con Protógenes sobre quién trazaba una línea más sutil.

Como se sabe, después de Plinio, la otra fuente principal para la pintura y los pintores antiguos es la *Varia Historia* de Eliano aunque —como pasa generalmente con casi todas las referencias sobre el mundo clásico en los autores de esta época— las citas suelen ser indirectas y las anécdotas se amplifican y cambian para adecuarlas a los nuevos contextos o para subrayar su agudeza. Entre los recursos empleados es frecuente atribuir los cuentecillos a personajes más actuales y famosos o combinar más de un episodio en la misma anécdota. En el ejemplo del que se sirve el Accionista para burlarse del pesimismo catastrofista de los bajistas o “contraminores” encontramos ambos procedimientos:

Pintó el gran Teón un cuadro y, cubriéndolo con un velo, convocó el pueblo para que viese combatir dos ejércitos en tela con tanta propiedad que había de despedazarse el retablo con los golpes y abrasarse con los tiros, y para que hallase dispuesto los ánimos á la ferocidad y despertase con la fantasía el deseo, ordenó que se tocasen instrumentos militares, saltando los corazones en los pechos al oír los atabales y las trompetas que inclinaban los espíritus a las contiendas y los anhelos a los triunfos. Corrió la cortina al cuadro al ver que estaba ya prevenido todo para el intento y cuando creyó unánime el concurso que la batalla de Alejandro con Darío no había de ser mas que un asomo de este estruendo y un ensayo de este conflicto, halló pintada la batalla de las ranas con los topos que describió Homero, parando lo horrífero en risueño y lo terrible en jocundo (126).

La primera parte del cuentecillo —“Pintó ... triunfos”) parece retomar el relato de Eliano (*Varia historia* 2, 44). Sin embargo, en la versión de este clásico, el relato —que combina pintura y teatro— termina de otra manera: al correr el velo el cuadro representa a un solo soldado. En esa metonimia estriba la agudeza. El público, tras oír el estruendo de la música marcial que acompaña a la narración, esperaba la pintura de una batalla entre dos ejércitos y la visión del soldado defrauda sus expectativas. La versión que recoge Vega incluye una variante que encauza el cuentecillo hacia un final de comicidad más acusada: el cuadro representa la batalla “de las ranas con los topos”, es decir la *Batraquiomaquia* de Homero, al que se cita. La sorpresa más que en el número de personajes representados se funda en su rebajamiento a través de la animalización.

El sintagma *topos* puede ser un italianismo —*topi* son los ratones— e invita a buscar el cuentecillo en las habituales fuentes italianas de Vega.² De hecho, Daniello Bartoli, uno de sus autores preferidos, recoge el cuentecillo en una versión parecida. En su *De'simboli trasportati al morale* (473), explica que a un pintor “de amenissimo ingegno” se le ocurre aplicar a su espectáculo las técnicas empleadas en el episodio de Teón que él lee en el libro de Eliano. La versión de Bartoli parece un caso de duplicación a través de un marco; el autor italiano además en la presentación inicial del tema habla explícitamente de “dos ejércitos en batalla” de manera que la salida jocosa resulta muy sorprendente:

Questi altresì avendo in un quadro ordinata e dipinta la mischia di due eserciti in battaglia, espostala a doversi vedere in pubblico, non le trasse davanti il velo onde l'avea coperta prima di far sentire uno strepitoso concerto di tamburi e di trombe sonate da guerra, disfidarsi, marchiare, azzuffarsi, combattere, poi ritirate, poi nuovi assalti e infine un fracasso, una confusione di suoni in discordia accordata e sì somiglianti al far da vero che da vero pareva farsi la giornata d'Alessandro con Dario. Così veggendo brillar negli occhi e bollire nel cuore agli spettatori accorsi un fuoco di spiriti marziali, fe tutto insieme tacere i sonatori e cadere il velo, e apparir ritratta con quanto sa la bizzarria del capriccio. La gran battaglia delle rane e dei topi cantata in verso eroico dal sommo poeta Omero. Che risa che schiamazzi che grida si levasser nel popolo alla veduta di uno spettacolo dopo tanta espetazione sì inaspettato (ed era quel tutto che il festevol dipintor ne voleva) non ha mestieri descriverlo perché s'intenda.

Habría que profundizar en la presencia del cuentecillo en la versión abreviada de *Confusión de Confusiones* en otra obra italiana, *Le Saette di Gionata scagliate a favor degli Ebrei* (1703, 225), un tratado teológico antisemita. El autor es Luigi Maria Benetelli, profesor de hebreo en la Universidad de Padua, autor de sermones dirigidos a la conversión de los judíos y de obras de controversia teológica antijudía.

Para terminar este apartado cabe recordar otro ejemplo de la notable desenvoltura con la que Penso aprovecha los ejemplos que encuentra en sus admirados autores italianos para sus propósitos.³ Hacia el final de la obra recuerda dos imágenes de dos diferentes pintores, una de ellas tiene la particularidad de cambiar según el lugar desde donde se la mirase:

²Aunque el sintagma *topo* se encuentra en español también en contextos parecidos por ejemplo, Buezo recuerda (Vega 2000, nota 96, 127) el “Ejemplo del ratón topo y de la rana” de *Libro de Buen Amor*.

³ Menos interesante es comparar el parangón sobre Agatarco y Zeuxis en *Confusión de Confusiones* (“Pintaba Agatarco en un día lo que Zeuxis en un mes, mas los cuadros de aquél se borraban con tanta facilidad como se hacían, y los de éste ofrecieron primores á la admiración y admiraciones a la posteridad” (154) y Bartoli, *L'uomo di lettere*, 68-69.

La Palas pintada por Amulio miraba a todos de cualquier lado que la vieses; la Diana esculpida por los hijos de Anterno se mostraba triste a los que entraban, alegre a los que salían, pero habiendo sido las acciones como aquella Palas, no fueron como esta Diana. Miraban a todos, mas el rostro alegre lo descubrieron a la entrada, guardando el triste para la salida (276).

Tesauo, posible fuente del pasaje —en Plinio, respectivamente, *Nat. Hist.* XXXV, 10 y XXXVI, 5 las dos referencias no van emparejadas), brinda en el *Cannocchiale aristotélico* (60) ambas anécdotas, entrelazadas de la misma manera, como modelo de agudezas ópticas, o anamorfosis, muy de moda en la época:

Famose in questo genere fur due imagini, l'una di Diana, l'altra di Pallade: quella sculta da' figlioli di Anterno; questa dipinta da Amulio. Quella collocata in tal punto di prospettiva, che la sua faccia pareva mesta a color ch'entravano nel tempio, ma lieta a color che ne uscivano per dimostrare che l'ira de' numi per le colpe si accende co' sacrifici si placa. L'altra con tal artificio era dipinta che con gli occhi e con la persona pareva si andasse volgendo da qualunque parte tu la mirassi per significare che la prudenza, simboleggiata in quella dea, deve in ogni luogo accompagnare le azioni umane.

Como se ha visto, Penso, al adaptar los ejemplos al contexto de su obra prescinde totalmente de las anotaciones morales y de la ubicación en sagrado de las estatuas para aplicar el ejemplo a las dinámicas de la bolsa.

3. Giambologna, alter ego del Autor, con la máscara del Accionista y las reacciones del Filósofo

La querella *des anciens et modernes* está bien presente en las obras de Penso, y evidentemente es consustancial al tema de *Confusión de Confusiones*, totalmente nuevo en el panorama literario. Esta postura intelectual se nota también en otras áreas del conocimiento incluidas en la obra, por ejemplo, en las frecuentes referencias a las ciencias naturales. Para defender la necesidad de acoger las sugerencias de la ciencia moderna, Penso incluye en la obra los argumentos antiaristotélicos de Tassoni (Nider 2019). La presencia en el diálogo de anécdotas protagonizadas por pintores modernos puede interpretarse a la luz de esta misma perspectiva. Quizás en ella influya también la literatura artística que desde el siglo anterior afirmaba la excelencia de los modernos sobre los antiguos —para mencionar solo dos ejemplos en español pueden recordarse los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho y el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649).

Los artistas modernos mencionados en *Confusión de Confusiones* son dos, Miguel Ángel y Giambologna (Jean de Boulogne 1529-1608): significativamente pertenecen al mundo italiano que para Penso representa lo más avanzado. Al primero se le dedica el siguiente párrafo de este trabajo; del segundo, no mencionado en las polianteadas al uso, merece la pena recordar su origen flamenco, que pudo influir en la elección, así como el hecho de que muchas de sus obras se encuentren en la Toscana. Giambologna es el autor entre otras obras de la famosa estatua del Apenino en el parque de los Médicis de la villa

de Pratolino, cerca de Florencia. Para la decoración de este parque y de otros realizó muchas esculturas pequeñas de aves y otros animales. Penso en sus *Discursos académicos morales, retóricos y sagrados. Recitados en la florida Academia de los Floridos* (1685: 111) aunque no se refiere a las estatuas, afirma que estuvo en el parque y que vio las máquinas eronianas que simulaban el canto de las aves y los chorros de agua de las fuentes: “Agua con alas vio mi asombro en el Pratolino ameno de Florencia, donde están hechos con tan artificioso estudio los caños y con tan primoroso desvelo los registros que con la violencia del vuelo suben en forma de pájaros las aguas”.

La anécdota sobre Giambologna no aparece en los autores generalmente citados por Penso y los historiadores del arte (Gasparotto 96) la encuentran en Scipione Ammirato (1531-1601), un historiador ‘político’ importante para la difusión del “tacitismo” en Europa:

Si doleva Giovan Bologna, che avendolo Iddio creato a far con la scoltura colossi, et machine grandi, il Gran Duca Francesco per occorrenze, che così portavano, del continuo l’avesse adoperato in far uccellini, pesciolini, ramarri, et altri animali minuti; della qual noia l’ha liberato il Gran Duca Ferdinando occupandolo in far la nobilissima statua equestre del nobilissimo principe Granduca Cosimo padre suo (Ammirato, 107).

El Accionista aprovecha la anécdota para hacer apología de la ciencia bursátil y, si lo entendemos de manera metaliteraria como alter ego del autor, podemos afirmar que está defendiendo también la propia obra, el diálogo que se está componiendo. En esta perspectiva, además, cabe interpretar el pasaje como una alusión del autor a sí mismo, a su voluntad de ponerse a prueba dedicándose a sujetos más relevantes, compartiendo la actitud de Giambologna. El paralelismo podría llevarnos incluso más lejos, hasta conjeturar que la mención de la sucesión de Ferdinando de’ Medici a Francesco, los principales comitentes del pintor flamenco, que había constituido una discontinuidad favorable para su carrera, le sirva a Penso para formular veladamente el auspicio que a él le pase lo mismo. Como se sabe, el autor está ligado por una relación de *patronage* a la familia Nunes da Costa. El dedicatario de *Confusión de confusiones*, Duarte, era el hijo de Jerónimo Nunes da Costa (Moses Curiel), nacido en la época de la estancia del influyente padre —también llamado Duarte— en Florencia (Israel 1984). Jerónimo había sido homenajeado por Penso —hasta robar la escena al dedicatario oficial de la obra, Manuel Telles da Silva, conde de Vila Mayor, embajador de Portugal) en *Alientos de la verdad en los clarines de la fama*, una obra publicada en 1687, el año anterior a la publicación de *Confusión de confusiones*. Si bien el Accionista confiesa estar dispuesto a “dar garrote a la fantasía” para poder trabajar, aunque componiendo una obra elaborada, “rica” (como la mencionada estatua dorada de Elena), ya que no sabe o no puede hacerla “bella”, en su discurso al oponer “aves” a “las pirámides” parece aludir a la oposición entre los animales y el retrato de Cosimo en el ejemplo de Giambologna:

Juan Bolonia, que tenía hecho el genio a formar estatuas, se quejaba del Gran Duque Francisco porque lo empleaba en esculpir pájaros; mas ni por eso dejaba de hacer que luciese en ellos el arte y que se esmerase en ellos el aliño. No puedo negar que mi inclinación se sosiega más con grabar pirámides que aves, mas os afirmo que no he dejado de dar garrote a la fantasía para que pueda campear plausible el trabajo, siguiendo la industria del pincel que no atreviéndose a pintar a Elena bella, la pintó a lo menos rica ([110-111] 140).⁴

La réplica del Filósofo a este discurso del Accionista —que contiene también dos de las tres referencias a Miguel Ángel que se estudiarán a continuación) constituye el pasaje más amplio de la obra sobre pintura y pintores y se caracteriza por la notable densidad de las referencias eruditas —significativamente todas referidas a pintores de la antigüedad:

Filósofo: Basta ya (os suplico) de puntas y de tajos, porque no es justo que ocupen los desaires el trono que tiene destinado la razón para los asombros. Habéis retratado (¡o famoso Accionista!) tan al vivo el trato que emprendemos que, en competencia de vuestras líneas, me prometiera (sino lo desestimaseis por lisonja) que no parecerían más que juguetes los caballos pintados, de que relata Plinio que relinchaban al verlos otros caballos, y los perros, de que refiere Gelio que ladraban en su presencia otros perros. Retire Zeuxis sus uvas, Parrasio su velo (aunque engañasen aquellas a los pájaros y este al propio Zeuxis) y ceda a vuestro pincel el Alejandro de Apeles, que tenía tan salida del cuadro la mano que causaba miedo con el rayo, pues no puede haber quien no se arrobe de las propiedades de vuestros colores y quien no tiemble de las sombras de vuestros retablos. De los pescados esculpidos de Fidias sutilizó un ingenio que no aplaudían al artífice por faltarles el habla y que no nadaban por faltarles el estanque, mas si meditara en vuestros bosquejos, distribuidos con la atención a que llamó Quintiliano *Homericam dispositionem*, imagino que quedara más inmóvil que las mismas piedras y más mudo que los mismos peces (143-144).

El pasaje no parece estar entresacado de un único texto. La mayoría de las referencias se encuentran, según señalan los editores de la obra, en la *Natural historia* de Plinio, aunque se citan también las *Noches áticas* de Aulo Gelio y se alude a Marcial, identificado con el “ingenio” que compone un epigrama sobre los “pescados” de Fidias. En las misceláneas más utilizadas por Penso encontramos muchas de estas menciones, frecuentemente emparejadas entre sí, como en *Confusión de Confusiones*. Por ejemplo, en la *Tavola di Cebete Tebano* de Agostino Mascardi (457-58) se citan los “pescados” de Fidias y la mano de Alejandro pintada por Apeles, mientras que los caballos de Apeles, el velo de Parrasio y la uva de Zeuxis, los cita Tesoro en su *Filosofía morale* (1670, 382). De todas formas, se trata solo de breves alusiones para rebatir al “retrato” hecho por el Accionista utilizando sus mismos recursos, incluso podría decirse que tanta densidad apunta a una crítica o velada parodia del discurso anterior. El Filósofo sigue amontonando

⁴ Véase, para la identificación del pintor, alumno de Apeles, con Tito Flavio Clemente, según san Clemente de Alejandría en su *Paedagogus*, cfr. Buezo, nota 210 en Vega 2000, 212.

ejemplos y lacónicas alusiones a textos clásicos, algunas de las cuales de gran valor metaliterario, como la referencia a los *parerga* o *condimenta*:

No desdora el horror de los asuntos lo encumbrado de las reflexiones porque, si en la vieja que gravó Lisipo lució tan rara el arte como monstruosa la naturaleza, no obscurecen las materias las galanterías, ni desdoran los temas los realces. No pintaba Pireico sino caballerizas y jumentos, ni pintaba Serpión sino cielos y dioses, mas los cielos y dioses de este parecían caballerizas y jumentos, y los jumentos y caballerizas de aquél parecían dioses y cielos. La delicadeza consiste en saber pintar, que a los peritos no les es difícil formar de monstruos ángeles, de borrones flores, y de nubes soles.

Aun en los cuadros de mayor desvelo, bosquejava Protógenes naves, yervas, y otras menudencias a que intituló Filóstrato *Condimenta Picturae*, pregonando el histórico: *Adjecit parvulas naves longas in iis quae pictores parerga appellant*, con que yo no extraño cuando diviso en los mares espaciosos algunos de estos navichuelos que conducen al puerto de la gloria, y más donde puede campear el *Parvam machinam gravidam mundo*, que dijo Teodorico por la prodigiosa esfera de Arquímedes (144-145).

Daniello Bartoli en su *Dell'uomo di lettere difeso e emendato* (368-269) inserta la comparación entre Pireico y Serapión —que no van emparejados en Plinio y en Apuleyo) y a continuación hace referencia también a la esfera de Arquímedes, aunque sin citar a Teodorico, en su capítulo “Che l’argomento deve scegliersi pari all’ingegno di chi lo tratta” para amonestar a los escritores, confirmando la tendencia de los literatos barrocos a valerse de ejemplos artísticos para expresar sus teorías:

Per tanto degli argomenti molto acconciamente può dirsi [...] che non l’ha migliore chi l’ha maggiore, ma chi l’ha più adatta e meglio acconcia al suo dosso. Pireico pittore altro per ordinario non dipingea che stalle e giumenti; Serapione, non altri, che cieli e dei. Ma i cieli di Serapione avevano della stalla e i dei del giumento sí come all’incontro le sta[1]le di Pireico erano cosa celeste e i giumenti, nell’eccellenza dell’arte, avevano del divino. Non è la materia, ma il lavorio, quello che da all’artefice il nome e all’opera il prezzo. Se a voi è toccata una penna come il pennello di Pireico che intorno a ordinarie materie possa con lode non ordinaria impiegarsi, non. Vogliate essere in Serapione che vago di più di altri soggetti faccia il bello, deforme dove potea far il deforme bellissimo.

En el último pasaje citado de Penso, como en todo el texto, hay erratas y descuidos —por ejemplo, el nombre Serpión por Serapión) que en algunos casos pueden proceder de los libros consultados y ayudar a su identificación; sin embargo, al margen de la reconstrucción de nexos intertextuales precisos, es necesario señalar la importancia de autores modernos que funcionan de mediadores. Estos establecen relaciones entre los diferentes ejemplos, forjando símiles y antítesis que se expresan en quiasmos, antimetáboles y paradojas muy del gusto barroco.

4. El cuentecillo del pintor malo. (De Orbaneja a Miguel Ángel).

No son numerosas las menciones de Miguel Ángel como personaje en la literatura española de la época: generalmente se cita su nombre como ejemplo máximo de excelencia. Así, Quevedo compara a Pedro Morante, autor de un retrato de Felipe IV, con Rafael y “el Ángel” —retomando quizás la famosa mención del *Orlando Furioso*, XXXIII, 2.4). Obviamente, su nombre es frecuente en los relatos de los viajeros, como en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* del Duque de Estrada (179) que recuerdan las obras de este artista entre las maravillas romanas. Menos frecuente es, como se ha adelantado, su presencia como protagonista de dichos y hechos, a pesar de que Giorgio Vasari haga hincapié en su agudeza tanto en su biografía como en sus intervenciones en las *vite* de otros pintores, como destacan en sus trabajos Wallace y Parker. Un ejemplo del primer caso, donde la *Vita* de Miguel Ángel de Vasari es citada explícitamente, se encuentra —no sorprendentemente tratándose de una obra de literatura artística— en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura de Pablo de Céspedes* (1604). Se recuerda que Miguel Ángel, ya viejo, habría vaticinado la muerte de la pintura al temple, abandonada por los pintores de la nueva manera que prefieren pintar “al olio” (Céspedes, II, 16). Un ejemplo del segundo caso es el cuentecillo citado por Gracián en el *Criticón* (III, 9), que ha representado desde siempre un escollo en la anotación de la obra y que solo recientemente ha resuelto Enrique Laplana (107). La anécdota se encuentra en la vida de Giuliano Bugiardini incluida en la edición vasariana de 1568 para ilustrar que “es de solos necios el vivir contentos de sus cosas, siendo la bienaventuranza de los simples la propia y plena satisfacción.⁵ -Beato tú (le dijo el célebre Bonarota al que le contentaban sus malos borrones), cuando a mí nada de cuanto pinto me satisface...” (Gracián, 154).

La cita en la obra de Gracián de un dicho atribuido a Miguel Ángel en una *Vita* de un pintor poco conocido nos hace conjeturar la inclusión de esta y otras anécdotas sobre Miguel Ángel en una recopilación de dichos y hechos de la época, quizás la misma que consultó también Penso. Sin embargo, en algunos casos hay indicios que remiten a un recorrido también indirecto, pero a través de sus autores conocidos.

Frente a estas escasas menciones las cuatro referencias de *Confusión de Confusiones* pueden parecer una excepción.

El primer ejemplo en el que se cita a Miguel Ángel puede inspirarse en la vida escrita por Vasari. Sin embargo, en el texto del italiano, aunque muy encomiástico, falta la calificación de “astrónomo” aplicada al pintor y la mención de los “astros”. Penso emplea la referencia para animar a los que juegan en bolsa a tener una actitud diferente con respecto a los alcistas, mencionados en la obra con el término neerlandés, los *liefhebberer*. Estos, si se considera la bolsa como un árbol, siempre miran las raíces, imitando al gigante que quedó jorobado por “discurrir con un enano”, Penso los invita a imitar al genial pintor: “Pintando Michel Angelo Buonarotti en Roma el techo de una capilla, se acostumbró de modo a levantar los ojos que apenas podía bajarlos por la calle, y pareciendo más astrónomo que pintor, siempre andaba mirando los cielos como si estuviera siempre

⁵ Parker (2018, 138) recuerda que en la edición de 1568 las menciones a Miguel Ángel son cinco veces más que en la primera edición: “in the 1568 Giuntina there are approximately 805 references, about 320 of which appear in the biographies of other artists”.

comunicando los astros” (129). De esta manera “imitaréis al Buonarroti en lo sublime y parecerá que cuánto más miráis las cumbres, tenéis más de hombre, que cuánto más contempláis las esferas, lográis más de sabio y que cuanto más veis el cielo, gozáis más de justo” (129).

La siguiente mención es una anécdota generalmente relacionada con el pintor griego Timante, y tiene que ver con las proporciones de los objetos pintados:

Para mostrar el Buonarroti que era de Polifemo la imagen que tenía en un retablo, le pintó un sátiro al lado, midiéndole el pulgar del pie con un tirso; con que cualquiera que lo vía formaba esta consecuencia: si el dedo del pie es como un tirso, preciso es que sea formidable el cuerpo del gigante, porque siendo el pie la séptima parte del cuerpo, el pulgar la séptima parte del pie y el tirso cuatro palmos, es fuerza que tenga 196 palmos el jayán que se le mide el pie con un tirso. Aplicad el tirso á las secciones con que he empezado a explicaros este juego y si no me confesareis después de experimentarlo que ni basta un tirso para un dedo ni diez tirsos para una uña, desde luego me contento con que me moláis los huesos, para que venga a ser el Tirso de Molina (142).

El ejemplo se encuentra en el *Paragone degli ingegni antichi e moderni* del libro X de los *Pensieri diversi* de Tassoni (595) en su párrafo “Statue e pitture antiche e moderne” una obra bien conocida por Penso en la que se afirma la excelencia de los pintores modernos. Curiosamente Tassoni se sirve de la descripción del cuadro de Polifemo para demostrar que Timante “nel giudizio [è] superiore a tutti gli altri di quel secolo”. A continuación, celebra a Miguel Ángel y sus desnudos en la Capilla Sixtina en los que destaca el estudio de la anatomía humana. Como recuerda Vasari, Miguel Ángel se vale de la observación de los cadáveres. Tassoni cierra el “parallelo dell’arte antica alla nostra” para concluir “che Timante industriosamente significasse la grandezza del ciclope con il tirso del satiretto non fu gran cosa” (598) frente a la habilidad “científica” de Miguel Ángel y de otros modernos. A Vasari le habría parecido un sinsentido y un insulto pues aplicar la anécdota del Polifemo a Miguel Ángel. Quizás a Penso le gustara el ejemplo para aprovechar la homonimia entre el bastón de los sátiros y el autor español Tirso de Molina y la decisión de poner el nombre de Miguel Ángel fue *a priori*.

Una vinculación más con el pasaje de Tassoni es quizás el hecho de que precisamente sobre Miguel Ángel y la anatomía se centra el cuarto ejemplo en la obra de Penso, en el “Diálogo tercero”. Lo cita el Filósofo para afirmar que hay que aprender las artes de un maestro que las conoce bien: “Para esculpir el Buonarroti con asombro los músculos, nervios y venas de la estructura humana, aprendió a ser buen anatómico, para que pudiese llegar a ser buen escultor” (190). En este caso, Penso parece retomar las palabras de Vasari en la “Vita di Michelangelo Buonarroti fiorentino”: “per esser interamente perfetto, infinite volte fece anatomia, scorticando uomini per vedere il principio e legazioni dell'ossature, muscoli, nerbi, vene e moti diversi, e tutte le positure del corpo umano”.

La tercera referencia a Miguel Ángel es la reescritura de un cuentecillo famoso especialmente por la relevancia teórica que adquiere en *Segunda Parte* del *Quijote*, en la que aparece dos veces (II, 3 y II, 71). Es conocido especialmente por los nombres del pintor malo, Orbaneja, y de la ciudad de Ubeda, que aparecen citados en ambos pasajes. El pintor contesta a los que no reconocen los objetos representados en el cuadro que va pintando

“salga lo que saliere”, supliendo su impericia con unos letreros en letras góticas que identifican a los elementos pintados. Cervantes, en la segunda mención, aprovecha el ejemplo para aludir a la calidad de la imitación que de su obra hizo Fernández de Avellaneda y quizás –según algunos estudiosos– repite el mismo ejemplo al principio y al final de la *Segunda Parte* para reflexionar también sobre su propia obra.

Portús (1997) y antes Chevalier (1975, 153-157), brindan otros textos en que se menciona el cuentecillo. En la mayoría de los casos los objetos retratados son animales a los que se alude en los letreros con unas fórmulas mínimas, por ejemplo: “este es un gallo” o “este es un gato”, como puede verse, por ejemplo, en *La Dorotea* y en algunas comedias de Lope de Vega y de Calderón, y también en Sor Juana. *El Donado hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez, en cambio, presenta una versión en la que un pintor que tiene que representar a la Purísima Concepción de la Virgen pone letreros en cada uno de sus atributos “y con mucha justicia los escribía, que aún está en la litispendencia si el ciprés era fuente, o la luna era plátano”. En el mismo trabajo Portús precisa que aun tratándose de un cuentecillo difundido de manera tradicional su origen es clásico: aluden al ejemplo tanto Plinio III, 35 como Eliano, *Varia Historia*, X, 10. En este último autor se hace claramente referencia a la incompetencia de los pintores y a la necesidad de los letreros para entender lo que está pintado, mientras que Plinio subraya la antigüedad del recurso a los letreros, dejando de lado la crítica a los malos pintores. No sorprende que los tratadistas, a parte de Pacheco, retomen la anécdota de este último.

Por lo que se refiere a la tradición italiana, según indica Linda Freedan Bauer (32-36), el cuentecillo se cita identificando el uso de los letreros como señal de impericia del pintor en el famoso tratado contrarreformista de Gabriele Paleotti, el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582):

Nasce ancora l'oscurità dal non sapere; ma non intendiamo ora di trattare della perizia dell'arte, perché, come in più luoghi s'è detto, trattiamo noi delle cose e non della ragione del disegno, presupponendo che di quella il pittore ne sia instrutto quanto si conviene; altrimenti non è dubbio che, non possedendo bene l'arte che sta ne l'assomigliare, l'opere sue riusciranno oscurissime e non conoscibili da chi le guarderà, sì come altre volte abbiamo raccontato d'uno ch'era forzato di aggiungere all'imagini che faceva: “Questo è un leone, questo è un cane, questa è una torre, questa è una fontana” (210).

En los *Dialoghi piacevoli* (1586) de Stefano Guazzo se afirma que para entender las empresas, tan oscuras, se necesitan los letreros que las explican. Para su comprensión —añade— convendría insertar también unos versos que sirvan de glosa imitando “quel rozo pittore il quale avendo sì sconciamente dipinta la lepre e 'l cane, che non si discerneva l'uno dall'altra, vi stese sotto in lettere maiuscole “Questa è lepre”, “Questo è il cane”” (1586: 52r y v.).

La versión que se incluye en el *Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, es la única que presenta a Miguel Ángel criticando al mal pintor y en la que este último le contesta, a través de la pintura:

Ma il Buonarruoti, re de' pittori e conseguentemente de' capricciosi, con due parolette fe' dar ne' rotti disperatamente un suo rivale. Peroché, entrato di furto nella officina di lui, e vedutovi una caccia studiosamente dipinta, preso un pennello andò sottoscrivendo a ciascuna figura il suo nome. QUESTI È UN CANE. QUESTA È UNA LEPRE. QUESTO È UN ARBORE. Ecco novello stile di satira, calonniar con la verità e mordere altrui con parole innocenti. Questo fu un dire: Il pittore è un bufalo; quasi le due figure fosser così disfigurate e lontane al naturale, che a fatica si potesser conoscere senza il nome. Ma l'offeso non andò a cercar la vendetta fuor de' suoi scudellini. Peroché riconosciuto lo scrittor dalla scrittura, pinse nel medesimo quadro un diavoleto in guisa di satiro, il qual tenendo la tavolozza e il pennello, con occhio livido si stava nascostamente guatando quella caccia da certi arbusti. Et al di sotto vi scrisse: QUESTI È MICHEL'ANGEL BONARRUOTI (45).

Esta versión es muy parecida a la que se encuentra en *Confusión de Confusiones*:

Entró el Buonarotti en casa de un pintor, sabiendo que no estaba en casa, y para burlarse de la caza que tenia pintada en un retablo, fue escribiendo sobre cada fiera el nombre, poniendo sobre el león, Esto es león, sobre el jabalí, Esto es jabalí, y sobre el oso: Esto es oso. Admiró el pintor no menos la industria que el arrojo y, pintando en el mismo cuadro un diablillo en forma de sátiro, con la tabla, colores, y pinceles en la mano, en acto de estar envidiando con unos ojos lívidos lo primoroso de aquel diseño y lo agradable de aquel dibujo, le escribió sobre la cabeza: Este es Michel Ángel Buonarotti.

Asombró a Roma el artificio y la galantería, porque no hay cosa mas plausible que satirizar con la verdad, sin ofensa del honor, mas pinté las fieras sin ponerle el titulo, dibujé los animales sin ponerle la explicación, retraté el Buonarotti sin ponerle el nombre (163).

Como puede verse, a pesar de la diferencia en los animales pintados, a la ubicación romana del episodio y en la noticia de la recepción del episodio, otros elementos, como la identificación del pintor burlón con Miguel Ángel, la tipología del tema del cuadro, “una caccia”, y especialmente la presencia de un “diavoleto in guisa di satiro”/ “un diablillo en forma de sátiro” con “occhi lividi” / “con unos ojos lívidos” invitan a pensar que el hipotexto de Penso sea el pasaje de Tesauo, a quien no se cita explícitamente en este caso.

Hay que advertir que la estructura del cuentecillo en Tesauo y Penso no se amplifica añadiendo detalles, sino que se modifica la estructura de la burla. En esta versión el burlado se convierte en burlador. Miguel Ángel se mofa de la incompetencia del pintor—este último en Tesauo es un rival, capaz de pintar “studiosamente”, es decir con arte—marcando su juicio a escondidas y de manera anónima, aunque reconocible, directamente en el cuadro juzgado a través de los letreros. Estos funcionan como una firma y permiten al pintor/víctima identificar y vengarse del burlador incluyendo su imagen en el cuadro. La agudeza de la réplica se refuerza con el detalle de representarle como un diablillo con los ojos “lívidos” por la envidia. El cuentecillo presenta diferentes elementos de algunos

cuentos folklóricos estudiados por Stith Thompson, como el triunfo del débil frente al arrogante gracias a una “acción práctica e ingeniosa”. Aquí, la acción es aprisionar metafóricamente al oponente pintándolo en el cuadro, que funciona como un “objeto mágico”.

Estas implicaciones no son tan evidentes en Tesauro que se sirve del ejemplo para ilustrar un recurso retórico en que las imágenes van mezcladas con las agudezas verbales, mientras que en *Confusión de Confusiones* el cuentecillo se convierte en un ejemplo de disimulación y es funcional al discurso del Accionista. Este, en su apología del “juego” de la bolsa subraya su complejidad y la necesidad de que los técnicos que se dedican a ella empleen los conocimientos propios de muchas ciencias y artes. El Accionista se identifica con el menospreciado pintor, él también quiere criticar con la verdad, aunque prefiere evitar críticas puntuales —y personales— no identificando ni los animales pintados ni su rival. Al final de su argumentación el Accionista vuelve a aludir a los ejemplos utilizados en su discurso —entre ellos otros dos relacionados con la pintura, protagonizados por Apeles y Protógenes—. Incluye un último ejemplo sobre Fidias, al que no se consentía firmar la estatua de Minerva y por eso se retrata en la escultura, recordando que tampoco el rival de Miguel Ángel firma su obra y que él va a hacer lo mismo porque quiere retratar lo que pasa en el juego de la bolsa: no identificar a los jugadores.

Prometí ser verdadero en la relación, y si no la diese realmente como es, no llegaría a ser verdadero; y si bien pueden replicar los Aristarcos que no falta á la verdad el que la oculta, sino el que la transforma, os aseguré que no encubriría el menor requisito de lo que supiese, con que estoy obligado a cumplirlo cuando conozco no ser indecente lo que me tiene obligado. Yo seguí otro camino, dejando por el de la verdad, el de la lisonja, con que ni suplo los defectos con los perfiles, ni oculto las imperfecciones con las cazas; no doro, ni afeo, copio lo que hallo, traslado lo que experimento, delineo lo que sé, y aunque al negar el senado a Fidias esculpir su nombre en la estatua de Minerva, esculpió su imagen para que lo conociesen por la efigie, ya que no le permitían que pudiesen conocerlo por el nombre; yo ni pongo el nombre como el émulo de Michel Ángelo, ni pongo como Fidias el retrato, con que no pueden conocerse los sujetos ni por los colores, ni por las imagines, porque simbolizo lo que se sigue, no quien lo ha seguido; traigo lo que sucede, no á quien le sucedió; enseño lo que suele hacerse, no quien lo hizo (164).

Al final de este recorrido por *Confusión de Confusiones* podemos confirmar algunas tendencias generales en la práctica de la *inventio* de los lugares comunes utilizados en la argumentación por los locutores del diálogo, así como algunas diferencias entre ellos. Por ejemplo, el Accionista parece tener más sentido del humor que los otros personajes. El material erudito de origen clásico e italiano se manipula de manera muy ingeniosa adaptándolo al nuevo contexto. En algunos casos la obra de Penso parece ser la única en atestiguar en castellano versiones menos conocidas de famosos cuentecillos relacionados con la pintura que, por su posible lectura metaliteraria, tienen un relieve teórico importante en autores tan célebres como Cervantes. En otros, como en el caso de la alusión sobre Giambologna, Penso trae unos detalles de la biografía que no parece haber circulado en polianteas y misceláneas indicando otra tipología de lecturas.

En todo caso todas estas referencias indican que el autor considera importante impresionar y suscitar la maravilla en sus lectores a través de la variedad, calidad, novedad y cantidad de la erudición con la que adorna su prosa. En *Confusión de Confusiones* en esta tendencia, que el autor manifiesta también en otras obras, se advierte una notable presencia de exempla sobre el arte en los que destacan los artistas modernos como Miguel Ángel. A quien se recuerda naturalmente por su excelencia artística, por la variedad de su cultura que comprende la observación de la realidad con métodos científicos y también por su humor, una faceta menos conocida con respecto al icono de genio melancólico y colérico.

Quizás Penso recuerde la lucha que los artistas habían tenido que emprender para que reconocieran sus habilidades como un arte no mecánico y por eso hace hincapié en su ejemplo reivindicando el estatus no “mecánico” de la nueva ciencia bursátil.

Obras citadas

- Ammirato, Scipione. *Discorsi [...] sopra Cornelio Tacito*. Firenze: Filippo Giunti, 1594.
- Bartoli, Daniello. *De' simboli trasportati al morale*. Bologna: Gioseffo Longhi, 1676.
- . *Dell'uomo di lettere difeso e emendato*. Venezia: Michiel Angelo Barboni, 1670.
- Bauer, Linda Freeman. "Further Reflections on an Emblematic Interpretation of Caravaggio's Early Works". *Emblematica*, 7 (1993). 217-237.
- Buezo, Catarina, "Introducción". C. Buezo (ed.). *Confusión de Confusiones*. Madrid: Universidad Europea/CEES, 2000. 31-55.
- Céspedes, Pablo de. "Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura". Jesús Rubio Lapaz (ed.) *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, 2 vols.
- Chevalier, Jean. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975.
- . *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- Cotensin, Ismène. "Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVIIIe siècle)". En Cristina Noacco, Corinne Bordet et Patrick Marot (eds.). *Figures du maître, de l'autorité à l'autonomie*. Actes d'un colloque (Toulouse, 19-21 janvier 2011). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. 297-308.
- Den Boer, Harm. *La literatura sefardí de Ámsterdam*, Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, 1995.
- . "La confusión de lo nuevo: artificios verbales frente a los mecanismos de la bolsa en José de la Vega y su *Confusión de confusiones* (1688)". Wolfram Nitsch and Christian Wehr (eds.). *Artificios: Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*, Leiden: Brill, 2016. 187-97.
- Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Madrid: Castalia. 1982.
- Gasparotto, Davide. "Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Fognini." Beatrice Paolozzi Strozzi & Dimitrios Zikos (eds.). *Giambologna. Genesi e fortuna di uno stile europeo*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello, Giunti, 2006. 89-105.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. L. Sánchez Laílla, J. E. Laplana Gil, L. Sánchez Laílla, M.P. Cuartero (eds.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, 2 vols.
- Guazzo, Stefano, *Dialoghi piacevoli*. Venezia: Gio. Antonio Bertano. 1586.
- Israel, Jonathan. "An Amsterdam Jewish merchant of the Golden Age: Jeronimo Nunes da Costa (1620-1697), agent of Portugal in the Dutch Republic." *Studia Rosenthaliana* 18, 1 (1984). 21-40.
- Laplana Gil, José Enrique, "Algunas notas más para el *Criticón*." En Egido, Aurora, José Enrique Laplana Gil y Luis Sánchez Laílla (eds.), *Humanidades y Humanismo. Homenaje a María Pilar Cuartero*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020, 95-109.
- Lucas Fiorato, Corinne. "Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldi Cinthio". *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, 5 (2019). 265-294.

- Mascardi, Agostino. *Discorsi morali su la Tavola di Cebete*, Venezia: Appresso Antonio Pinelli. A istanza di Girolamo Pelagallo, 1627.
- Mauriello, Adriana. “Artisti e beffe in alcune novelle del Cinquecento (Lasca, Doni, Fortini)”. *Letteratura e arte*, III (2005). 81-91.
- Nider, Valentina. “José Penso e l'accademia sefardita de los Sitibundos di Livorno nella diffusione di un genere oratorio fra Italia e Spagna: traduzione e imitazione nelle *Ideas posibles* (1692)”. *Studi Secenteschi*, 51 (2010). 153-96.
- . “*Confusión de confusiones* de José Penso de la Vega (1688) y la *Tabla de Cebes* a través de Agostino Mascardi (con una mirada en los *Pensieri* de Alessandro Tassoni)”. Carlota Fernández Travieso & Nieves Pena Sueiro (eds.). *Festina lente. Augusta empresa correr espacio. Studia in honorem Sagrario López Poza*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2019. 207-227.
- Pancorbo, Fernando José. *Joseph Penso de Vega. La creación de un perfil cultural y literario entre Ámsterdam y Livorno*. Florence: Olschki, 2019.
- Parker, Deborah. “The Function of Michelangelo in Vasari’s Lives”. *I Tatti Studies In The Italian Renaissance*, 21.1. (2018). 137-57.
- Portús Pérez, Javier. “Un cuentecillo del siglo de oro sobre la mala pintura”. Miguel Morán Turina, Javier Portús Pérez (eds.). *El arte de mirar: la pintura y su publico en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997. 46-55.
- Rey Hazas, Antonio. “*Confusión de confusiones* considerada como literatura.” En Joseph de la Vega, *Confusión de confusiones. Diálogos curiosos entre un filósofo agudo, un mercader discreto y un accionista erudito* (1688). P. Gasós & M. González (eds.). Madrid: Comisión Nacional del Mercado de Valores, 2015. 135-184.
- Tassoni, Alessandro, *Pensieri e scritti preparatori*. Pietro Puliatti (ed.). Modena: Panini, 1986.
- . *Cannocchiale aristotelico*. Torino: Bartolomeo Zavatta, 1670.
- . *Filosofia morale*. Torino: Bartolomeo Zavatta, 1670.
- Thompson, S., *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla...*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, [1989?], 6 vols.
- Vasari, Giorgio *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori: Secondo e ultimo volumen della Terza Parte. Nel quale si comprendano le nuove Vite Dall' anno 1550 al 1567*. Florencia: Giunti, 1568.
- . *Le Vite*, Edizioni Giuntina e Torrentiniana site: <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>
- Vega, Joseph de la. *Confusión de Confusiones*. C. Buezo (ed.). Madrid: Universidad Europea/CEES, 2000.
- . *Confusión de confusiones*. R. A. Fornero (ed.). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2013.
- . *Confusión de confusiones. Diálogos curiosos entre un filósofo agudo, un mercader discreto y un accionista erudito*. P. Gasós & M. González (eds.). Madrid: Comisión Nacional del Mercado de Valores, 2015.
- Wallace, William E. “Michelangelo Ha Ha”. Anne B. Barriault, Andrew Ladis, Norman E. Land & Jeryldene M. Wood (eds.). *Reading Vasari*. London: Philip Wilson Publishers, 2005. 235-43.