

ADRIÁN J. SÁEZ

*Aretino, Piccolomini y Silva:
tres poemas para un retrato de Tiziano*

En medio de la maravillosa explosión de las artes del Renacimiento italiano, que tanto y tan bueno habría dar al mundo, el *connubio* entre pintura y poesía gana fuerza y se expande en una amplia horquilla de alcances, formas y sentidos de gran interés, que muchas veces se salen del marco artístico para engarzar naturalmente con cuestiones de política (y mucho más)¹. De todas las modalidades picto-poéticas posibles, resulta muy interesante cuando varios poemas se dedican a una obra de arte, porque muestra “una suerte de afinidad electiva” que puede fundamentarse en razones múltiples (amistades, gustos generacionales o de escuela, dinámicas del campo literario, etc.) y “se convierte en un instrumento ideal para profundizar en el punto de vista que preside la escritura creativa”, en palabras de Ponce Cárdenas (2014: 20).

Con esta invitación, el presente trabajo pretende reflexionar sobre un ramillete de tres poemas de diversos ingenios (Aretino, Piccolomini y el obispo Silva) dedicados al retrato de Hurtado de Mendoza realizado por Tiziano, un caso que se sitúa dentro de un cruce de arte, diplomacia y poesía que muestra las dinámicas de la Venecia del *Cinquecento*.

El retrato, los personajes y los tres poemas

En el principio de la historia está el cuadro dedicado a Diego Hurtado de Mendoza (1503/1504-1575), uno de los personajes con mayor fuerza del Renacimiento español por su triple condición de cortesano, diplomático y poeta, que contaba con una gran biblioteca y tuvo la fortuna de participar tanto con la espada como con la pluma en varias de las empresas fundamentales de su tiempo²: todo ello le dio justo renombre en su época y le hizo vivir en encomios de todo pelo. Al margen de las batallas y de su tardía fama poética, Hurtado de Mendoza tiene mucho que ver especialmente por su lugar en el universo político del siglo XVI, que en origen le viene de buena familia (los condes de Tendilla) y se desenvuelve como representante imperial en Londres, Roma y Venecia.

Justamente, durante su embajada veneciana (1539-1545) Hurtado de Mendoza entra en contacto con un ambiente de intenso intercambio cultural, donde se relaciona con artistas y poetas, en un fructífero diálogo de colaboración y mecenazgo donde las prestigiosas credenciales diplomáticas imperiales seguramente fueron una estupenda carta de presentación³. En concreto, parece que mantiene una especial cercanía con dos de las máximas figuras del momento: Aretino, que hacía las veces de agente cultural y político en el lugar, y el pintor Tiziano, que encabeza la escuela del *colorito*. En un marco tan propicio, Hurtado de Mendoza encarga a Tiziano un retrato de cuerpo entero, que constituye el inicio revolucionario de este patrón pictórico, según comenta Vasari en las *Vite* (Venezia, Giunti, 1568):

L'anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciatore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi; che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè, fare alcuni ritratti interi. Nel medesimo modo fece quello del cardinale di Trento

allora giovane, e a Francesco Marcolini ritraste messer Pietro Aretino, ma non fu già questi sì bello come uno, pure di mano di Tiziano, che esso Aretino di se stesso mandò donare al duca Cosimo de Medici (Terza parte, secondo volume, 812).

Este cuadro en cuestión, que alguna vez se ha dado por perdido (Wethey, 1971: 100 y 199), representa al embajador imperial en traje a la española (de negro) con un gesto orgulloso y solemne (la mano apoyada sobre la cadera) y con un fragmento de arqueología romana al fondo que remite al afán coleccionista de Hurtado de Mendoza (Bassegoda, 2000-2001: 215)⁴:



FIG. 1 – Tiziano, *Ritratto di Diego Hurtado de Mendoza*, 1541. © Galleria Pitti, Firenze.

El brillo del conjunto (artista, personaje, cuadro, mediador) favorece la pervivencia de noticias al respecto, que entre burlas y veras se encuentran ya en algunas de las epístolas

jocosas de Hurtado de Mendoza destinadas al todopoderoso secretario imperial Francisco de los Cobos⁵: pronto advierte de su deseo de hacerse un retrato junto a una imagen de bronce (8 de abril de 1540), y, conforme avanza la obra, dice que no se ve tan mal en la pintura (“no tengo tan ruin gesto en pintura como vivo en carnes”, 2 de octubre de 1540), pero poco a poco le disgusta (“heme parecido de tanto más ruin gesto después que salí de allá que antes”, 24 de noviembre de 1540) y frente al resultado final prefiere esconderse (“Mi retrato es acabado, y vime tanto más ruin gesto después que salí de allá que antes, que no osé ir a vísperas hoy a la judería: imagine Vuestra Señoría qué tal estaré para contra cristianos”, 24 de noviembre de 1540). Amén de situar en el tiempo el retrato (1540-1541), en medio de las bromas bufonescas Hurtado de Mendoza juega a retorcer uno de los tópicos clásicos de la pintura, que luego reaparece en los sonetos artísticos: el parecido con el modelo real de los retratos, que se toma a chanza para ridiculizar la fealdad del personaje.

No parece que, pese a ciertos avisos (“Estoy bueno y hermoso, y por esto el retrato no irá quizá tan feo como Vuestra Señoría se piensa; enviallo he luego a Pero González”, 29 de enero de 1541), el cuadro viajara finalmente a España porque no queda rastro alguno y acaso fuera usado como regalo de estado al duque Cosimo I durante las complejas negociaciones en torno a la sublevación de Siena (1552), lo que explicaría su actual localización italiana (Bassegoda, 2000-2001: 215).

En todo caso, el lienzo ticianesco posee dos virtudes principales: primeramente, marca un antes y un después como primera muestra del retrato de cuerpo entero, que tanta importancia tendría en la pintura de estado (Kusche, 2004), por mucho que en verdad se le adelantara otro de Carlos V del que no tenía noticia Vasari; además, en perfecta sintonía con este valor simbólico, ha dado lugar a un trío de encomios poéticos sobre la pintura que merecen comentarse.

Aunque no suelen recordarse todos porque uno hace sombra a los otros, hay tres poemas sobre el retrato de Hurtado de Mendoza por Tiziano⁶:

1. Pietro Aretino, “Chi vol veder Tiziano Apelle”, en *Il secondo libro delle lettere* (Parigi, Matteo il Maestro, 1609), en una epístola destinada a “A M. Marcantonio d’Urbino” (Venecia, 16 de agosto de 1540, fols. 155r-v).
2. Alessandro Piccolomini, “Sopra il ritratto dell’illustrissimo signor don Diego de Mendoza, che fece Tiziano”, en los *Cento sonetti* (Roma, Vincenzo Valgrisi, 1549, núm. 37).
3. El obispo Miguel da Silva, dísticos “Ad Titianum pictorem”, en Giovanni Matteo Toscano, *Carmina illustrium poetarum italarum* (Paris, Gorbinus, 1576-1577, fol. 284).

Dentro del catálogo de posibles poemas retratísticos (Pich, 2007: 140, 147-148 y 153), se trata de tres sonetos al retrato como objeto, por el que se refieren a una pintura en este caso real (“anche fuori dalla sua evocazione letteraria”) que cobra nueva vida en la evocación poética, frente a las variantes de retrato interior (“immaginato, pensato, mentale, sognato”) y verbal (“di parole”).

Por de pronto, tiene mucha lógica porque los tres personajes mantenían una buena relación con Hurtado de Mendoza (González Palencia y Mele, 1941: 160-243), según paso a resumir brevemente⁷. La conexión era especialmente fuerte con Aretino (1492-1556), por quien pasaban todas las gestiones artísticas y políticas en la Venecia de la época: más en detalle, Aretino actúa como una suerte de consejero artístico de Hurtado de Mendoza, que media en su relación con otros artistas (Bernieri, Sansovino, Tiziano) y en sus compras de cuadros a Vasari, así como en el encargo del retrato en cuestión (Urquizar Herrera, 2007: 153).

Con la clave de Aretino, que estaba conectado con todos para bien o para mal, se llega a la relación de Hurtado de Mendoza con los otros dos personajes⁸: Alessandro Piccolomini (1508-

1579), dramaturgo y poeta conocido tanto por sus proyectos culturales como por sus comedias (*Amor constante*, *L'Alessandro* y *L'Ortensio*), su traducción *in volgare* de la *Poética* de Aristóteles (1575) junto a sus comentarios al *Ars poética* de Horacio (Refini, 2009 y 2012b) y un par de tratados (*Dialogo della creanza delle donne*, 1539; y *Della istituzione di tutta la vita* (1543, luego reelaborada como *Della istituzione morale*, 1561), que fue arzobispo de Patras y coadjutor del arzobispo de Siena; y Miguel da Silva (ca. 1480-1556), obispo de Viseo, cardenal y embajador lusitano en Roma que se refugia en Italia tras enemistarse con el rey Juan III de Portugal (Buescu, 2010) y es de todos conocido por ser el dedicatario de *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione, del que se ha llegado a considerar el modelo perfecto (Deswarte-Rosa, 1989)⁹.

Al parecer, en este marco Hurtado de Mendoza ejercía una suerte de patronazgo con Piccolomini, con el que debió de coincidir durante su etapa en Siena (1547-1552) al punto de aliarse con el bando imperial y a quien anima a realizar una paráfrasis de la *Mecánica* de Aristóteles “a persuasion del molto illustri signor don Diego Mendoza, al presente ambasciator di Sua Maiestà, appreso i signori venetiani” (*Dell'istituzione*, fol. 59v), mientras que el contacto con Silva venía de lejos (amistad entre sus respectivas familias) y se redobló durante su refugio veneciano (1540-1541), pero entre el afecto personal y las aficiones compartidas había enfrentamientos por intereses políticos, ya que el obispo portugués andaba en tratos con los representantes franceses, si bien Silva miraba especialmente por los intereses papales¹⁰.

Encomios picto-poéticos: Aretino, Piccolomini y Silva

Tiene mucho sentido que el primer poema dedicado al retrato de Hurtado de Mendoza sea obra de Aretino, que hacía las veces de agente cultural *par excellence*, representante principal de Tiziano y nuevo padre de la poesía pictórica, ya que en sus

Lettere incluye numerosos ejercicios artístico-poéticos y sus *Sonetti lussuriosi* tienen tanto de sexo como de pintura. De hecho, en cierto sentido esta labor de renovación limpia los pecados por los que había sido condenado en los *index* y era conocido en España (Ponce Cárdenas, 2012), si bien todavía falta por explorar debidamente la impronta aretinesca en la poesía española del Siglo de Oro (Sáez, 2015a).

Entre otras cosas, los sonetos pictóricos de Aretino tienen la característica de ir habitualmente emparejados y enmarcados por una epístola que comenta las circunstancias y el sentido del poema, con jugosos detalles. Así sucede con este soneto, como con otro sobre el retrato de una dama (“Furtivamente Tiziano e Amore”) que le envía al poeta en una carta (“A don Diego Mendoza”, 15 de agosto de 1543, *Lettere II*, 314-315) y parece hacer pareja con un soneto mendocino (“A un retrato”, núm. 19), en otro interesante ejemplo de múltiples perspectivas picto-poéticas (Sáez, en prensa) que en realidad se completaría con un elogio del embajador imperial en otra epístola (“A la signora Lucretia Ruberta”, 3 de febrero de 1542”, *Lettere II*, 248-249).

En este caso, este soneto de Aretino se encuentra en una carta enviada a Fortunio Spira de Viterbo por mediación de Marcantonio de Urbino para solicitarle su juicio (“acciò che me gli correggia, e non causa che egli me gli laudi”), en un texto donde revela de entrada las circunstancias de composición (“lo obbligo istesso e la persuassione d’altri”) y de ejecución del lienzo (“dal natural”), así como el tema del soneto, con un encomio doble del retratado y del artista:

[Un soneto] sopra la figura he il mirabile Titiano ha mirabilmente ritratto dal natural don Diego Hurtado di Mendoza, giovane tale, quale doverebbono essere i vecchi; e si buono, e si savio, che nè piu savio, nè piu buono non può essere alcuno; della magna animità e della scienza non parlo: conciosia, ch’io non sono abile a comprendere la somma de l’una,

ne la grandezza de l'altra (16 de agosto de 1540, *Lettere II*, 218-219).

A continuación, directamente viene el poema que se somete a un escrutinio de apariencia más retórica que otra cosa:

Chi vol veder quel Tiziano Apelle
fa de l'arte una tacita natura,
miri il Mendoza sì vivo in pittura,
che nel silenzio suo par che favelle.

Moto, spirito, vigor, carne, ossa e pelle
li dà lo stil che in piedi lo figura,
tal ch'è il ritratto esprime quella cura,
c'hanno di lui le generose stelle.

Dimostra anchor'nella sembianza vera
non pur il sacro, illustre animo ardente,
e delle virtù sue l'eroica schiera;
ma il pensier alti delle nobil mente,
che in le sue gravità raccolta e intera
tanto scorge il futur quanto il presente.

La factura retórica del soneto reproduce y aligera el modelo *canzonieresco* de Petrarca ("Chi vol veder... miri", vv. 1-3), de acuerdo con un proceso de "esencialización" que recoge también las palabras-rima de los cuartetos ("natura-pittura-figura-cura") (Ponce Cárdenas, 2012: 79-80)¹¹. Este bello ejercicio de éfrasis cifra claramente un triple elogio artístico (cuadro, artista) y diplomático (figura, por sus mercedes), por lo que alterna constantemente entre uno y otro: así, el poema principia con la presentación de Tiziano como un nuevo Apeles por su maravilloso arte (vv. 1-4), sigue un elogio de Hurtado de Mendoza y el diseño del retrato (vv. 5-8), que enlaza con la celebración de la semejanza entre modelo y pintura con nuevos encomios de presente y futuro (vv. 9-14).

La presentación de Tiziano con las galas de una imagen clásica de alto prestigio permite tanto encomiar su capacidad ar-

tística de competir con la naturaleza, que logra diseñar “una tacita natura” (v. 2) tan viva que parece hablar (“nel silenzio suo par che favelle”, vv. 3-4), de acuerdo con un *topos* clásico de la pintura (*vox sola deest*). Asimismo, esta suerte de figuración apelesca remite a la cuestión del mecenazgo, puesto que Apeles valía como perfecto reflejo de una de las mayores preocupaciones de los ingenios de la época (Sánchez Jiménez, 2011: 175-229) y Hurtado de Mendoza se codeaba con artistas a los que podía favorecer personalmente o conectarlos con el emperador, como hacía con Aretino y Tiziano (Siddi, 2010: 11-12). Esto es: Tiziano es un Apeles redivivo tanto por su condición de artista genial como por sus relaciones con Hurtado de Mendoza, que haría las veces de Alejandro Magno, con el prestigio de Carlos V al fondo.

A su vez, la similitud del cuadro con el modelo real se expresa mediante la enumeración de elementos (“Moto, spirto, vigor, carne, ossa e pelle”, v. 5) que se pueden percibir en una imagen que hace justicia al cuidado (“cura”) que el cielo tiene de Hurtado de Mendoza (vv. 7-8), y asimismo se define y clasifica la pintura como un retrato “in piedi” (v. 6) compuesto al estilo (“stil”) de Tiziano, en un pequeño reflejo directo de écfrasis. En verdad, el soneto ofrece toda una interpretación de la imagen mediante una etopeya, puesto que la “sembianza vera” (v. 9) se demuestra especialmente en el reflejo de los valores de Hurtado de Mendoza (“il sacro, illustre animo ardente”, “virtù sue l’eroica schiera”, “le sue gravità raccolta e intera”, vv. 10-11 y 13). De este modo, el soneto de Aretino combina naturalmente los patrones de la écfrasis y el encomio, para dar algunas pinceladas de la imagen sobre *maniera* (“stil”), género (“ritratto in piedi”) y carácter general (“gravità”), junto a subidos elogios de Tiziano y Hurtado de Mendoza que parecen ser realmente el centro del poema, en relación con la escritura interesada de Aretino.

“Da voi divisso”: el poema de Piccolomini

La segunda entrega picto-poética se encuentra en el soneto de Piccolomini (“Sopra il ritratto de l’illustrissimo signor don Diego de Mendoza che fece Tiziano”, núm. 37), dentro de su recopilación centenaria, que hace pareja con el siguiente poema (“Al signor don Hernando di Mendoza, nel pianger che fa una bellissima donna leggendo l’istorie de gli amanti antichi”, núm. 38) y con otro a Hurtado de Mendoza (“A l’illustrissimo signor don Diego de Mendoza, quando con l’aiuto de la sua prudentia, fù data miglior forma a la Republica di Siena”, núm. 47):

L’alma Natura, che con dolce affetto
muove le cose, e sua seguace appresso,
hanno, Mendoza, a questa volta espresso
quanto più ponno e vinto ogni defetto.

Quella volgendo ’l ciel fece perfetto
quanto di voi leggea lassuso impresso:
questa, una man movendo, ha quello stesso
fatto, che fuor vedea nel vostro aspetto.

Che dico io fuor? Se chi ben guarda poi
sí bel ritratto, ivi raccolto in uno
vede l’interno vostro alto pensiero?

Tizian adunque ha voi stesso da voi
diviso sì, se tacete, alcuno
scorger non può de’ du Mendozzi il vero.

En la historia de este poema también está Aretino, puesto que en una epístola (13 de octubre de 1541) Piccolomini informa de que el cañamazo del soneto procede justamente del texto aretinesco, de modo que se trata de un ejercicio de *aemulatio*, por mucho que se presente con humildad casi servil:

quel bellissimo sonetto, che mi raccontaste últimamente, fatto
sopra il ritratto del molto signor mio, il signor ambasciator
di Spagna, mi doveva in vero levar da l’animo ogni disegno

che io avesse di compor sopra di quello, ma per far risplender più la meraviglia del vostro, ho voluto far sopra ciò un sonetto ancor io, il qual perché non passando prima dinanzi dal giudizio vostro profundissimo e oculatissimo non ardirei di mostrare, ve lo mando con questa (*Lettere scritte a Pietro Aretino I*, 115).

En realidad, se trata de otro de los esfuerzos de Piccolomini por trabar buena relación con Aretino, y —como siempre— no tiene mucho *feedback*: Aretino se limita a proponer un cambio (“muove le cose, e l’arte a quella appresso”, v. 2) que Piccolomini dice aceptar en otra carta pero finalmente deja fuera de los *Cento sonetti* (Tomasi, 2005: 133). Además de ofrecer un vistazo del campo literario coetáneo, la epístola de Piccolomini revela un rasgo esencial de su soneto: la posible composición del poema pictórico al margen del cuadro, ya que parece partir únicamente del modelo aretinesco frente a otros ejemplos más claros de su corpus (Casu, 2004) que pueden conectarse con el espejo de Horacio (Refini, 2007)¹².

Sea como fuere, el soneto comienza con una finta original, por la que el locutor poético se dirige directamente a Hurtado de Mendoza para elogiar el retrato, que en este caso se presenta como el resultado de un ejercicio de colaboración entre la naturaleza y el arte (“sua seguace appresso”, vv. 1-4), que permite trazar el encomio encadenado del personaje pintado y del cuadro (vv. 5-8), para a continuación corregirse y celebrar la pintura de Tiziano (vv. 9-12). Así, la figura de la *correctio* le permite a Piccolomini distanciarse del modelo de Aretino que tenía a mano luego del inicio dedicado en exclusiva a Hurtado de Mendoza como ejemplo “perfetto” (v. 5) de la creación de naturaleza y arte, que luego se divide en la labor de una (“hace perfetto / quanto de vos arriba se lee impresso”, vv. 5-6) y de otra (que mueve la mano de Tiziano para hacer una imagen idéntica, vv. 7-8). Si primeramente el poema hace malabares con

el panegírico artístico, en los tercetos cambia el ritmo y el foco para —con la intensidad de la pregunta— encarecer el retrato por su belleza (“*sì bel*”, v. 10) y su capacidad de penetración interior (vv. 10-11) a partir de una apelación cómplice al público (“*Se chi ben guarda poi*”, v. 9), para rematar con fuerza mediante la imagen del doble, con la que trasluce una entusiasta valoración de la semejanza de la pintura, que —en silencio— no permitiría deslindar el modelo del cuadro (“*scorger non può de’ du Mendozzi il vero*”, v. 14).

En breve, Piccolomini recupera de Aretino la alusión a los nobles pensamientos del personaje (“*il pensier alti delle nobil mente*” y “*alto pensiero*”, vv. 12 y 11, respectivamente) y el juego con la identidad del cuadro y la imagen muda que rehace dos ideas clásicas (*vox sola deest* y la consideración de la pintura como poesía muda), mientras que hace uso de nuevos ingredientes (con la *correctio* al frente) para la confección de su poema retratístico.

Por fin, se llega a los dísticos de Silva, que se presentan de entrada en la horma clásica latina como signo de distinción y erudición, acorde con su condición de eclesiástico y humanista¹³:

A te uno pingi voluit Titiane Diegus,
 pictores unum quem probat ante alios.
 Qui sibi tam similem facis hunc, ut dimitiatum
 se credat: magnum hoc, efficis arte tamen.
 At contra suaves mores, et pectus, et illud
 tam cultum ingenuis artibus ingenium.
 Formari a se uno voluit Titiane Diegus:
 quanto est hoc quam illud rectius et mellius?
 Qui pingenda tibi quae sunt moritura relinquit,
 formanda assumit non moritura sibi.

[Diego quiso que solo tú, Tiziano, le pintaras,
 pues te alaba más que ningún otro pintor.

Tú le haces tan semejante a él que se cree
demediado: esto es grande, pero obras con arte.
En cambio, el carácter dulce y el sentir
y aquel ingenio tan culto para las nobles artes,
Diego quiso, Tiziano, modelarlo él solo.
¿Cuánto es más correcto y mejor esto que aquello?
Quien dejó que tú pintaras lo que iba morir
asumió que él debía modelar lo que no iba a morir.

En un nuevo giro, el poema silvesco se endereza a Tiziano desde el arranque (v. 1), según un diseño con una clara gradación: la apertura explica la preferencia tizianesca de Hurtado de Mendoza y remite al encargo de la pintura (vv. 1-2), después se elogia la labor artística por la similitud (“semejanza”) del cuadro con el modelo al punto que este se siente dividido en dos (“demediado”, vv. 3-4) y finalmente se carea el arte con la perfección del personaje (“carácter dulce”, “sentir”, “ingenio tan culto para las nobles artes”) (vv. 5-7), para cerrar con una reflexión encomiástica en clave artística sobre la victoria frente a la muerte (vv. 8-10). Con este final agudo, todos salen ganando: la pintura de Tiziano es capaz de dar nueva vida a la imagen, que está condenada a desaparecer (“lo que iba a morir”, v. 9), a la par que las virtudes de Hurtado de Mendoza tienen la puerta abierta a la eternidad por méritos propios (v. 10), en una *conclusio* que cierra con doble llave la fama del diplomático imperial y su cuadro.

Tres para uno y uno para todos

En pocas palabras, desde que la pintura de Tiziano se sitúa en la palestra de la fama y se relaciona con la flor y nata de Europa (con el emperador al frente), tanto sus cuadros como su nombre aparecen en mil y un textos (Mancini, 2009). Dentro de esta amplia galería de comentarios artísticos, tienen un lugar especial los poemas sobre Tiziano y su arte, y a su vez en fecha

temprana (antes de las grandes comisiones) se puede encontrar un pequeño ciclo poético dedicado a una pintura en concreto. Por supuesto, es una prueba pública de la entrada en el canon del pintor, pero al mismo tiempo muestra algunas dinámicas del campo literario del momento en relación con cuestiones como el mecenazgo, el estatuto social del artista y los alardes de ingenio picto-poéticos. Y es que entonces importaba tanto por el brillo de su pintura como por su íntima relación con el poder cual pincel favorito del emperador y otros nobles.

Así, se entiende que tres importantes ingenios de la época dedicaran sendos poemas al retrato de Hurtado de Mendoza, que por su parte también gozaba de prestigio por sus funciones de embajador y promotor de las artes. En este sentido, los poemitas de Aretino, Piccolomini y Silva constituyen una cadena de ingenio en la que se entabla una suerte de competición picto-poética: de hecho, se puede considerar que los tres forman un miniciclo que comparte una cantera de motivos comunes (la semejanza entre modelo e imagen, la mudez del retrato, etc.) y busca la originalidad —entre otras cosas— con el paso del cuadro (Aretino) al comitente (Piccolomini) y al artista (Silva). En medio de intereses políticos y privados, los tres poemas al retrato de Hurtado de Mendoza por Tiziano revelan claramente una serie de afinidades afectivas y electivas.

NOTE

¹ A modo de introducción, ver la síntesis de Sáez (2015b).

² Ver González Palencia y Mele (1941-1943) y Spivakovsky (1970).

³ Si se quiere, esta actividad cultural se puede entender como una compensación frente al fracaso de sus tres misiones diplomáticas (el mantenimiento de Venecia en la Santa Liga, la prevención de un pacto entre turcos y venecianos y el control de las actividades de los franceses) (Spivakovsky, 1970: 93).

⁴ Ponce Cárdenas (2012: 76) indica que la pose de la mano “evoca vagamente la curva praxiteliana”. Ver la firme confirmación de la identidad de la imagen en Bassegoda (2000-2001: 213-216), en comparación con otras en el *Libro de retratos* de Pacheco y más.

⁵ Ver Marías Martínez (en prensa).

⁶ Falomir (2007: 20) ya da cuenta de ellos y los reproducen con alguna pequeña variante González Palencia y Mele (1941-1943: I, 228-232), pero apenas se suele examinar el ejemplo aretinesco. Cito por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de puntuación.

⁷ Para sus respectivos perfiles, ver Larivaille (1997), Pièjus, Plaisance y Residori (2011), Refini (2013) y Deswarte (1989).

⁸ Aretino se carteaba tanto con Hurtado de Mendoza (*Libro III*, enero, 1546, fol. 336r-v; *Libro V*, julio 1548, fols. 3r-v; *Libro V*, noviembre 1548, fol. 55v, *Libro VI*, enero 1553, fols. 136v-137r, etc.) como con Piccolomini (*Libro II*, 16 de diciembre de 1540, pp. 185-187). Ver Larivaille (2011) sobre la relación Aretino-Piccolomini, que no tenía nada de amistad sino de interés por parte del segundo.

⁹ Al respecto, ver también Motta (2003: 384-443).

¹⁰ En carta de 30 de junio de 1541, escribe: “Es mi amigo por lo griego y lo latino, y guárdome dél por esto y porque aquí [en Venecia] comunica siempre con los que no nos quieren bien [los franceses]” (Simancas, *Estado*, leg. 1317, fol. 21. en González Palencia y Mele, 1941-1943: I, 266). Recuérdese que Hurtado de Mendoza también cuenta con una traducción de la *Mecánica* (Iommi Echeverría, 2011).

¹¹ En concreto, el modelo que se trasluce es el soneto 248 del *Canzoniere* (Ponce Cárdenas, 2012: 80). Ver otro comentario en Freedman (1995: 18-19).

¹² Para otras cuestiones, ver Pellizzaro (1903), Rossi (1910-1911), Ley (2004) y Refini (2012a). Rossi (1910-1911: 23) critica la adulación de Piccolomini a Hurtado de Mendoza, por sus gestiones del problema sienés.

¹³ La traducción es de Fernando Navarro Antonín (Universidad de Huelva), gran latinista y hombre generoso.

BIBLIOGRAFIA

- Aretino, Pietro (1609), *Il secondo libro de le lettere*, Parigi, Matteo il Maestro.
- (1997-2002), *Lettere*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 6 vols.

- (2003-2004), *Lettere scritte ad Aretino*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2 vols.
- Bassegoda, Bonaventura (2000-2001), “El Libro de retratos de Francisco Pacheco y la verdadera imagen de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus Amoenus*, 5: 205-216.
- Buescu, Ana I. (2010), “D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho”, *Revista de História da Sociedade e Cultura*, 10: 141-168.
- Casu, Agostino (2004), “Romana difficultas: i Cento sonetti e la tradizione epigrammatica”, *La lirica del Cinquecento: seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, ed. R. Cremante. Alessandria, Edizioni dell’Orso: 122-154.
- Castiglione, Baldassarre (1528), *El cortesano*, trad. J. Boscán y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Deswarte-Rosa, Sylvie (1989), *Il perfetto cortegiano D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni.
- Díez Fernández, J. Ignacio (1989), *Estudio y edición crítica de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (notas para una edición crítica)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Falomir, Miguel (2007), “*Fellicisimi e destrissimi ruffiani in simil cosa: Alfonso de Ávalos, Hurtado de Mendoza y algunos aspectos de la actividad artística veneciana entre 1539 y 1545*”, *De Tiziano a Bassano: maestros venecianos del Museo del Prado*, ed. F. Checa Cremades, M. Falomir y M. M. Cuyàs. Madrid, Museo Nacional del Prado: 15-27.
- Freedman, Luba (1995), *Titian’s Portraits through Aretino’s Lens*, University Park, Pennsylvania State University.
- González Palencia, Ángel, y Eugenio Mele (1941-43), *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943, 3 vols.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1935), *Algunas cartas de don Diego Hurtado de Mendoza: escritas 1538-1552*, ed. A. Vázquez y R. Selden Rose. New Haven / London, Yale University Press / Oxford University Press.

- Iommi Echeverría, Virginia (2011), "El movimiento de proyectiles en la *Mecánica* de Diego Hurtado de Mendoza y la nueva dinámica renacentista", *Asclepio: revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 63/1: 179-192.
- Kusche, María (2004), "El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13/25, 2004: 3-102.
- Larivaille, Paul (1997), *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice.
- (2011), "Piccolomini et l'Arétin: une amitié légendaire?", *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*, ed. M.-F. Piéjus, M. Plaisance y M. Residori. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3: 53-64.
- Ley, Klaus (2004), "Alessandro Piccolominis *Cento sonetti* zwischen Zensur und Selbst-zensur. Zur Aktualität von Petrarca's *poesia civile* in der Krise der Renaissance", *Italienisch*, 26: 2-18.
- Mancini, Matteo (2009), "*Ut pictura poesis*": Tiziano y su recepción en España, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral, en red.]
- Mariás Martínez, Clara, "*Los ausentes nunca medran*: las cartas de Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos (sociabilidad epistolar e intimidación)", *Studi Ispanici*, en prensa.
- Motta, Uberto (2003), *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, Università Cattolica di Milano.
- Pellizzaro, V. G. B. (1903), "I sonetti di Alessandro Piccolomini", *Rassegna Critica della Letteratura Italiana*, 8: 77-111.
- Piccolomini, Alessandro (1549), *Cento sonetti*, Roma, Vincenzo Valgrisi. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura BE.4.X.38, disponible en red.]
- (1560), *Della istituzione morale*, Venezia, [s.i.].
- Pich, Federica (2007), "Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia", *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento: Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, ed. A. Galli, C. Piccinini y M. Rossi. Firenze, Leo S. Oschki: 137-168.

- Piéjus, Marie-Françoise, Michel Plaisance y Matteo Residori, eds. (2011), *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2012), "La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento", *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114: 71-100.
- (2013), "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora", *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. M. Albert, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013: 141-163.
- (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- Refini, Eugenio (2007), "Le gioconde favole e il numeroso concento: Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)", *Italique: poésie italienne de la Renaissance*, 10: 17-45. [Disponible en red.]
- (2009), *Per via d'annotationi: le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars Poetica di Orazio*, Lucca, Pacini Fazzi.
- (2012a), "Come il Petrarca fa molte volte: esercizio critico ed esperienza lirica nella Lettura padovana di Alessandro Piccolomini (1541)", *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, ed. M. Danzi y R. Leporatti. Genève, Droz: 311-327.
- (2012b), "Il commento ai classici nell'esperienza intellettuale di Alessandro Piccolomini", *Alessandro Piccolomini (1508-1579), un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris, 23-25 septembre 2010)*, ed. M.-F. Piéjus y M. Residori. Paris, CIRRI / Université Sorbonne Nouvelle 3: 259-273
- (2013), "Alessandro Piccolomini", *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento, II*, ed. M. Motolese, P. Procaccioli y E. Russo, Roma, Salerno editrice: 305-319.
- Rossi, Maria (1910-1911), "Le opere letterarie di Alessandro Piccolomini", *Bullettino Senese di Storia Patria*, 17: 289-328; 18: pp. 3-53.

- Sáez, Adrián J. (2015a), "Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20/2: 119-149.
- (2015b), *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros.
- "Poemas para una dama: los sonetos de Aretino y Hurtado de Mendoza a un retrato de Tiziano", en prensa.
- Siddi, Ignazio (2010), "La guida d'Amore: i sonetti di Aretino e Hurtado de Mendoza", *Portales*, 11/2: 11-19.
- Spivakovsky, Erika (1970), *Son of the Alhambra: Don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1577)*, Austin / London, University of Texas Press.
- Tomasi, Franco, ed. (2015), A. Piccolomini, *I cento sonetti*, Genève, Droz.
- Urquizar Herrera, Antonio (2007), *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- Vasari, Giorgio (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Fiorenza, Giunti, 3 vols.
- Wethey, Harold H. (1971), *The Paintings of Titian, II: The Portraits*, London, Phaidos.

