

## ARETINO Y QUEVEDO: PERFILES DE LA POESÍA PICTÓRICA

---

Adrián J. Sáez  
Université de Neuchâtel

---

En el amplio y complejo tablero de relaciones cruzadas italo-hispánicas de los siglos XVI y XVII destacan ciertos casos de parentesco estético y vital que dicen mucho sobre el campo literario de la época. Un curioso ejemplo se encuentra en Aretino y Quevedo, dos personajes de armas tomar que cruzan como un rayo el *Cinquecento* y el Siglo de Oro, y que tanto por su vida como por su obra se balancean entre el atrevimiento, el riesgo y el escándalo. Aunque pueda parecer una relación caprichosa, ambos presentan un notable aire de familia que invita a reflexionar sobre la construcción del perfil autorial y las ricas relaciones entre poesía y pintura.\*

Acaso la marcada tendencia italiana de las lecturas quevedianas sea la puerta de entrada a la red de afinidades que pretendo trazar, pues Ariosto, Berni, Dante, Nicolò Franco, Marino, Petrarca, Tasso y hasta las ideas pictóricas de Armenini (*De veri' precetti della pittura*, 1587) dejan huella en forma de guiños intertextuales o *marginalia* en Quevedo, más otros ingenios que asoman entre líneas.<sup>2</sup>

### Una relación en silueta

Por de pronto, es cierto que parecen dominar las diferencias en la historia externa: las fechas vitales (1492-1556 y 1580-1645) vetan todo contacto directo, que sin duda hubiera dado mucho juego.<sup>3</sup> Mientras Aretino es un *self-made man* que lucha toda su vida para escapar del estigma de bastardía y hacerse un lugar en los círculos culturales y políticos, los privilegios de Quevedo (hidalguía, cercanía a la corte) marcan algunos rasgos de su carrera. Entre otras cosas, de ahí procede la formación autodidacta de Aretino frente a la erudición de Quevedo. Estos deslindes se pueden ampliar al gusto, pero en la biografía, la carrera y hasta el *esprit* de ambos ingenios se descubre una notable serie de similitudes que les unen, pese a las diferentes coordenadas que les tocan en suerte.

De entrada, Aretino y Quevedo comparten una cierta afición a presentarse como personajes: en efecto, en ambos brilla con fuerza una consciente táctica de *self-projection* para configurar un interesado perfil público. Tanto es así que la primera y acaso la mayor obra de Aretino “fu la costruzione di una propria storia” entre figuraciones y silencios significativos (Procaccioli, “Pietro Aretino,” 519).<sup>4</sup> Esta cuidadosa construcción de la imagen autorial se manifiesta a través de diferentes estrategias: aunque en general prefieren presentarse a cara descubierta, Aretino y Quevedo gustan de disfrazarse con algunas máscaras ocasionales (Pasquino, el licenciado Alonso Pérez Liñares en la *Respuesta al manifiesto del duque de Berganza*, etc.); asimismo, tratan de aprovechar el potencial de los cauces de difusión y de la nueva dinámica del mercado editorial —especialmente Aretino— para promocionar sus intereses y sus obras, con las que justo tratan de crearse una imagen *de soi-même* que a veces los transforma en una suerte de figuras de ficción.<sup>5</sup> Frente a otros casos (Góngora mismo) que se resistían a la divulgación impresa de muchas de sus obras, de alguna manera Aretino y Quevedo partían de la conciencia de la *stamperia* como factor público.

Con todo, esta común pretensión no les ha funcionado siempre y en la recepción (coetánea y posterior) se ha configurado otra idea de los poetas: así, Aretino trata de limpiarse cierta fama negativa para presentarse como un agente clave en el panorama cultural y político (“secretario del mondo”), pero llega a verse sobre todo cual “profeta della sessualità” (Waddington 11, 29-78); a la vez, por mucho que Quevedo se esforzara por aparecer como un humanista todoterreno, pronto se le tiene por un satírico temible y un crítico contestatario, entre otros equívocos y toques de leyenda que han acabado por convertirlos casi en personajes de ficción. En todo caso, de los dos poetas queda una imagen bifronte entre la comicidad y la seriedad: valga recordar la opinión de Lope sobre Quevedo, al que define como un “espíritu agudísimo y süave, / dulce en las burlas y en las veras grave” (*Laurel de Apolo*, vv. 70-71).<sup>6</sup>

Tanto uno como otro son ingenios precoces de obra tan amplia como variada, que se define por tocar todos los palos de la baraja literaria de su tiempo según un constante afán de experimentación que busca siempre dar un *tour de force* a los esquemas vigentes.<sup>7</sup> Procaccioli (“Pietro Aretino” 541) entiende este juego de contrastes de Aretino como un envite decisivo “dell’affermazione della superiorità dell’artista rispetto a ogni convenzione,” acorde con la búsqueda de una poética personal

entre la tradición y la renovación en tensión con todos los modelos a su alcance, que puede parangonarse con la continua distorsión de agudezas y la pirotecnia conceptual de Quevedo.<sup>8</sup>

Más allá de algunos guiños intertextuales que se comentan más adelante, a ambos les une la compaginación de la literatura con otras funciones y el constante talante crítico. En efecto, tanto Aretino como Quevedo actúan desde el principio en torno a las esferas de mecenazgo y sirven a varios poderosos (cardenales, duques y Venecia para el primero, especialmente el duque de Osuna para el segundo) que pueblan las dedicatorias de sus libros y les salvan de más de un peligro. Ninguno es un buen ejemplo de la profesionalización del escritor, pero Aretino se queda a las puertas porque progresivamente adquiere una autonomía y una influencia que le permiten moverse con gran libertad entre varios partidos y sabe ganarse la vida con la escritura, si bien no logra separarse del todo de las dinámicas de poder.<sup>9</sup>

Sin duda, el afán crítico es el santo y seña de Aretino y Quevedo, que echan su cuarto a espadas en asuntos tanto de la escena social como del panorama de las letras. Especialmente se parecen en la labor de burla de los *topoi* literarios, la parodia del código petrarquista y la crítica contra ciertas modas estéticas: así, Aretino es el paladín de la condena contra la pedantería al tiempo que Quevedo prodiga los ataques contra la oscuridad de los “cultos latiniparlos.” Si bien se mira, ambos abogan por la *simplicità* de estilo, que en Aretino hace juego con la autopresentación como un “ingegno naturale.”

Esta actitud combativa y militante hace que los dos poetas se vean envueltos en mil y una polémicas por cuestiones estéticas, morales y políticas: si las *pasquinate* con las que Aretino irrumpe en la escena pública romana más los *Sonetti lussuriosi* le hacen ganarse numerosos enemigos –con una puñalada de regalo– y provocan su salida definitiva de Roma, la mordacidad de varias críticas de Quevedo (con la *Epístola satírica y censoria* a la cabeza, que tiene problemas de atribución) le enfrentan con unos y otros. Se encuentran en un torbellino de invectivas propias y ajenas debido a causas muy diversas: Aretino pelea con Anton Francesco Doni (*Il terremoto*, 1556) y recibe los ataques de Nicolò Franco (*Rime contra Pietro Aretino e la Priapea*, 1541, luego ampliada) y Francesco Berni (el soneto “Tu ne dirai e farai tante e tante,” *Opere burlesche*, vol. 2, 1555); a su vez, Quevedo combate con la estética gongorina –más que con Góngora–, intercambia golpes con Pérez de

Montalbán (en la polémica en torno a *La perinola*), elogia y condena la política de Olivares según el momento y está en el centro de numerosas diatribas, un panorama que muestra bien la dinámica de filias y fobias que define el campo literario del siglo xvii (Plata Parga, “Quevedo”).

De hecho, los dos reciben en su tiempo un apodo parejo: si Ariosto bautiza a Aretino como “il flagello / de’ principi” (*Orlando furioso*, 46.14, vv. 3-4), Quevedo es “el flagelo de poetas memos” para Cervantes (*Viaje del Parnaso*, 2.310)<sup>10</sup>. Bien es verdad que la etiqueta responde a motivaciones diferentes (comentario de la escena política y labor de crítica poética) y no avala una relación directa, pero desde luego constituye un interesante signo de la común imagen de duros críticos que ambos se ganan a pulso.<sup>11</sup> Ninguno de los dos deja de sentirse libre para opinar sobre cuestiones muy variopintas, mas con el tiempo evolucionan por caminos enfrentados: poco a poco, Aretino cambia de estrategia y actúa “con una prudenza sempre maggiore” (Procaccioli, “Pietro Aretino” 523) que le permite dejar atrás los peligros juveniles y consolidar su estado, mientras Quevedo sigue firme y los roces con el poder van a ser un *leitmotiv* sin fin que acaban por llevarlo a prisión muy tardíamente (1639-1643).

Por estas y otras razones se podría convertir esta pareja en un triángulo con Rabelais en otro vértice de la cultura *rinascimentale* europea:<sup>12</sup> además de la grandeza creadora que les hermana *a priori*, comparten tanto una actitud marcada por la burla y la máscara de Demócrito como el intento de delinear una nueva realidad a partir del interés por la cultura material en su vertiente más escatológica y la explosiva distorsión de la lengua.

Sea como fuere, tanto si se dan por buenas estos signos de cercanía como si no, toca ya pasar al diálogo intertextual, que generalmente queda en sugerencias por las distancias y mediaciones que van de uno a otro.

### **El hilo de Ariadna: algo de intertextualidad**

Para empezar, Aretino es uno de los modelos esenciales de la poesía burlesca española junto a Ariosto, Berni, Burchiello y otros. Por tanto, otro punto en común con Quevedo se encuentra en el antipetrarquismo, la reacción contra una moda ya tediosa. Cacho Casal (“Poesía burlesca” 231-33) juzga que comparten un talante jocoso que se prueba en un

signo muy claro: el chiste con el valor precioso de las metáforas poéticas que Aretino pone en solfa en un imaginario viaje al Parnaso de una carta devino popular en España y, al parecer, fue especialmente grato a Quevedo, que lo imita y retuerce en una gama de burlescas variaciones poemáticas (el soneto “Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas” y el romance “Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas,” núms. 559 y 717) y prosísticas (la *Premática del Desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* luego recogida en el *Buscón*)<sup>13</sup>. Baste un botón de muestra:

Aretino, <i>Lettere</i> , 1	Quevedo, <i>Sueño del infierno</i>
E intendendo che avevano rubato ad ogni ora perle, oro, rubini, ostro, zaffiri, ambre, e coralli, dissi: “Costoro son molto mal vestiti, avendo fatto sí gran furti” (“Al S. Gianiacopo Lionardi,” 6 de diciembre de 1537, 388-89). <sup>14</sup>	¡Pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal, sin hallar sobre todo esto dinero para una camisa ni sobre su ingenio! ( <i>Los sueños</i> , 324-25).

Hay al menos otros tres puntos de unión: dentro del común ejercicio de reescritura (parcial y paródica) de la épica, Malfatti (14, 22-25) recuerda la ascendencia del *Orlandino* (1540) de Aretino sobre la versión de Quevedo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* (1626-1628, en *Las tres musas últimas castellanas*); a su vez, Halpine halla trazas de esquemas e imágenes de la comedia *La cortigiana* en la novelita del *Buscón*; y, por fin, Gernert (“Agudeza” 44, n49) anota de pasada la necesidad de examinar las burlas astrológicas de Quevedo con el manajo de pronósticos falsos y satíricos de Aretino que, por cierto, llevan de nuevo a Rabelais con la *prognostication* y los *almanachs*.<sup>15</sup>

A más de las burlas, las veras suelen quedar arrinconadas fuera del diálogo comparativo, con lo que se deja de lado la otra cara de la moneda: los opúsculos religiosos (*libri cristiani*), los ácidos dardos de la serie de *pasquinate* y buena parte de la poesía (la amorosa de la *Opera nova* con el posterior giro antipetrarquista, la circunstancial y política de varios elogios *ad personam*, etc.).<sup>16</sup>

Este estado de cosas obedece a una imagen tópica del poeta (cómico, irreverente y obsceno), a la fuerza de la recepción coetánea y a una dinámica crítica algo morbosa: si Juan de la Cueva dice significativamente que Aretino es un maestro “en mofas” (*Epístola a Juan de Arguijo*, 695) es porque únicamente las *Sei giornate* conocen en su día una traducción parcial al castellano con el *Coloquio de las damas* (1547) de Fernán Xuárez y porque la fortuna de Aretino queda marcada a fuego por la progresiva entrada de sus *opere* en el *Index* (desde 1559), que le condena a ser parte de los *unhappy few* de las letras clandestinas al tiempo que favorece que los lazos intertextuales se reduzcan a los *Sonetti lussuriosi* y ciertos recuerdos de comedias (*La cortigiana*) y tragedias (*L’Orazia*), amén de otros contactos poéticos que ahora no hacen al caso; por ello —pero no siempre por estas razones—, la crítica se ha centrado sobre todo en los contactos y la influencia de Aretino en los textos de *puttane* como *La lozana andaluza* de Delicado, la familia celestinesca y un puñado de comedias prelopescas con Torres Naharro al frente.<sup>17</sup>

Ahora bien, en el cruce de alborotos, gustos y censuras merece un lugar privilegiado la revolucionaria colección de *Lettere*, la correspondencia que Aretino cuida de proyectar y publicar con gran éxito en seis entregas (de 1537 a 1557) que ponen patas arriba el panorama por dos razones principales:<sup>18</sup> primero, es una decisión rompedora porque supone la primera aparición de cartas en romance de la historia de la literatura; segundo, este atrevido gesto convierte a Aretino en un personaje público que se presenta como una suerte de diplomático internacional que discute de temas artísticos, humanos y políticos, por lo que finalmente se le tiene por un antepasado directo del *modern journalism*. Es más: esta innovación “tiende a desafiar y desmitificar las instituciones y los géneros literarios establecidos, si bien [...] flexibiliza y perpetúa la escritura literaria como institución,” al tiempo que se vale de esta estrategia editorial “para manejar a tirios y troyanos, consiguiendo, en definitiva, ser más libre que nadie,” en acertadas palabras de Guillén (266). Con ello, además, Aretino logra un éxito arrollador que refuerza su eco europeo y le permite limpiarse algo la imagen de *poète maudit*.

Son muchos los temas de interés que ofrecen las *Lettere*: la amplia agenda de la que hace gala en la correspondencia con embajadores, poetas, políticos y reyes es una ventana de lujo a la sociología del momento, el mecenazgo, las relaciones en el campo literario y hasta

el simple cotilleo, pero en otro sentido desde bien temprano las cartas de Aretino dan nueva fuerza a la literatura artística, en forma de comentarios y poemas sobre la pintura.<sup>19</sup>

**“Io no son cieco ne la pittura”: *pittura* y *poesis***

Justamente, las poesías pictóricas de Aretino marcan un antes y un después en la fortuna del diálogo picto-poético, en la écfrasis y en la teoría artística de la época, según presume en alguna ocasión.<sup>20</sup> Así, aunque se cuenta con el prestigioso precedente del ciclo de epigramas artísticos de la tradición grecolatina (con la *Anthologia Graeca* y sus variantes al frente) más el espejo prosístico de las *Icones* de los dos Filóstratos y la fortuna romance de los poemas ecfrásticos arranca con los dos *ritratti* de Laura trazados por Petrarca a partir de las imágenes de Simone Martini (*Canzonere*, 77 y 78), la popularización del esquema picto-poético corre a cuenta de la serie de poesías sobre la pintura de las exitosas *Lettere* de Aretino, que aúna varios modelos previos y tienen amplio eco posterior.<sup>21</sup>

Antes de entrar en materia, tal vez convenga recordar las ventajas con las que contaba Aretino para esta revolución artística: según parece, una temprana formación artística durante su juventud en Perugia y unos iniciales pinitos pictóricos que le animaron a autopresentarse como “*pictore*” al frente de la *Opera nova* preparan el terreno para este *connubio*.<sup>22</sup> Con el tiempo Aretino se vuelve un agente fundamental en la escena del arte porque guarda buenas relaciones con un selecto canon de artistas (Tiziano, Jacopo Sansovino, Leone Leoni y otros), ejerce de consejero, hace de mediador con los comitentes y sus ideas tienen eco en la teoría pictórica, al punto que da nombre y participa en el tratado de Dolce (*Dialogo della pittura*, 1557).

Con todo, la amistad y la colaboración con Tiziano es lo que da carta de naturaleza a esta labor, porque Aretino se convierte en una suerte de embajador y comentarista poético de sus pinturas. Por ello, Vasari anota que la función de Aretino era “fece conoscere [Tiziano] tanto lontano quanto si distese la sua penna, e massimamente a’ principi d’importanza” [“dar a conocer a Tiziano tan lejos cuanto alcanzase su pluma, y especialmente a príncipes de importancia”] (*Vite*, 3; 810), y Sperone Speroni (*Dialogo d’amore*, 1537, pero retrasado a 1542) canoniza esta perfecta hermandad picto-poética:

Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori, e ho veduto de' suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto. E creo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valor da sé che ne' colori e ne' versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose. (548)

(El Aretino no retrata las cosas menos bien con palabras que Tiziano con colores, y he visto algunos de sus sonetos hechos de algunos retratos de Tiziano, y no es fácil juzgar si los sonetos son nacidos de los retratos o los retratos de estos; ciertamente ambos, tanto el soneto como el retrato son perfectos: uno da voz al retrato, el otro de la unión de carne y huesos viste el soneto. Y creo que ser pintado por Tiziano y elogiado por Aretino es una nueva regeneración para los hombres, los cuales no pueden ser de tan poco valor que ni en los colores ni en los versos de estos dos no alcancen a ser mejores y más queridos.)

Es verdad que en su día Aretino echa una mano a Tiziano, pero luego es más bien la fama de la pintura de Tiziano lo que arrastra consigo la obra de Aretino.

Pero en realidad hay más, pues la historia arranca de atrás con los *Sonetti lussuriosi* que, por mucho que se miren y persigan como un “minuscolo *kamasutra* [...] rinascimentale” (Aquilecchia 7) y piedra de toque de un gran escándalo, son también una serie de poemas de gran potencia visual que recrean las pinturas (*I Modi*) de Marcantonio Raimondi sobre diseños de Giulio Romano:<sup>23</sup> claramente dice que en ellos “ho ritratto al naturale co i versi l'attitudini de i giostranti” [“he retratado al natural con los versos las actitudes de los amantes”] (*Lettere*, 1, núm. 308; 426). Esto es: los sonetos inauguran los ejercicios ecfrásticos de Aretino según un modelo emparejado con una imagen que luego se desarrolla en los poemas de las *Lettere*.<sup>24</sup>

Frente a la abundancia de noticias en torno a Aretino, en el caso de Quevedo no se sabe bien el alcance de su cercanía a la pintura porque las pocas pistas que se dan por buenas se hallan en su propia obra, con los riesgos que esto lleva consigo (Sáez, *El ingenio del arte* 13-33). Baste espigar un par de ejemplos: desde el lado externo, si el chascarrillo atribuido a Góngora (“tu pintura será cual tu poesía: / bajos los versos,

tristes los colores,” vv. 10-11) no inspira mucha confianza, aunque algo de verdad puede tener una burla tradicionalmente destinada a pintores (como Francisco Pacheco) que ya Aretino había sufrido en sus carnes en un *Capitolo* en su contra (“O quanto ti saría piú fructo e lodo / non havessi lassato il tuo penello, / se pintor fusti un tempo, [...] / che voler diventare, o meschinello, / di maestro poeta” [“Oh cuánto te sería de más provecho y premio / no haber dejado tu pincel, / si pintor fuiste un tiempo, [...] / que querer convertirte, oh desgraciado, / en maestro poeta”], *apud*. Larivaille 31-38), mientras el testimonio de Carducho, que presenta a Quevedo como uno de los “señores que favorecen la pintura” (*Diálogos de la pintura* 8, fol. 159v), merece todo crédito; mucho más firmes se presentan los signos internos, todo ese abanico de menciones de artistas, referencias a técnicas pictóricas, al circuito de compraventa artística (“A la ballena y a Jonás, muy mal pintados,” núm. 602) y otros elementos que prueban el interés quevediano por el mundo de la pintura. En verdad, la educación cortesana, la estancia italiana a caballo entre Sicilia y Nápoles (1613-1619), las amistades y algunas lecturas (Armenini) conforman un marco óptimo para el contacto con la pintura. Y, en todo caso, luego se traduce en una serie de poesías artísticas, que es lo que importa.

Ponce Cárdenas (“La octava real”, “Cebado” y “Sociabilidad cortesana”) ha mostrado la decisiva mediación de Aretino en algunos poemas de Hurtado de Mendoza, Cetina y Acuña, que reciben de segunda mano el diseño retórico-visual de Petrarca (“Chi vuol veder [...] miri”) adaptado a los cauces de una éfrasis celebrativa e indirecta, que alcanza al ciclo de epigramas de encomio de Góngora<sup>25</sup>. Así pues, Aretino constituye un eslabón clave en la introducción de la materia retratística en la poesía española, de modo que parece oportuno carearlo con la poesía artística de Quevedo para tratar de ver las similitudes que se esconden entre la selva de diferencias.

Más en detalle, me centro en tres puntos: 1) los rasgos generales de las dos series picto-poéticas, 2) la comparación de dos poemas dedicados a un mismo asunto y 3) la relación entre las preferencias artísticas de cada uno.

### **Galerías de poemas**

El corpus de poemas artísticos de los dos abarca un interesante catálogo de imágenes, que merece la pena ponerse en diálogo:<sup>26</sup>

Aretino	Quevedo
<p>“Se’l chiaro Apelle, con la man de l’arte” [“Si el claro Apeles, con la mano del arte”] y “L’unione dei colori, che lo stile” [“La unión de los colores, que el estilo”], dúptico sobre los retratos de los duques de Urbino de Tiziano (<i>Lettere</i>, I, 7 de noviembre de 1537)</p>	<p>“Tú, si en cuerpo pequeño”, “El pincel” (núm. 205)</p>
<p>“Questo è l’altiero e sopra umano essemplio” [“Este es el otro y sobrehumano ejemplo”], al retrato de Giuliano dei Medici de Tiziano (<i>Lettere</i>, I, 20 de diciembre de 1537)</p>	<p>“¡Oh cuánta majestad, oh cuánto numen!”, “A la estatua de bronce del santo rey don Filippo III, que está en la Casa del Campo de Madrid, traída de Florencia” (núm. 211)</p>
<p>“Chi vol veder quel Tiziano Apelle” [“Quien quiera ver aquel Tiziano Apeles”], al retrato de Hurtado de Mendoza de Tiziano (<i>Lettere</i>, II, 16 de agosto de 1540)</p>	<p>“Más de bronce será que tu figura”, “A la misma estatua” (núm. 212)</p>
<p>“Quel senno illustre, quel valore ardente” [“Este pecho ilustre, este valor ardiente”], al retrato de Vincenzo Capello (<i>Lettere</i>, II, 25 de diciembre de 1540)</p>	<p>“Las selvas hizo navegar y el viento”, “Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez” (núm. 214)</p>
<p>“Chi vòl vedere quel real pensiero” [“Quien quiera ver este real pensamiento”], a la efigie de santa Catalina por Sansovino (<i>Lettere</i>, II, 13 de enero de 1541)</p>	<p>“Vulcano las forjó, tocolas Midas”, “A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas” (núm. 215)</p>

<p>“Mentre voi, Tizian, voi, Sansovino” [“Mientras vos, Tiziano, vos, Sansovino”], al retrato de Lucrezia Ruberta (<i>Lettere</i>, II, 3 de febrero de 1542)</p>	<p>“Bien con argucia rara y generosa”, “Al retrato del rey nuestro señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro [Díaz] Morante” (núm. 220)</p>
<p>“L'arte è fatta natura, e chi nol crede” [“El arte se ha hecho naturaleza y quien no lo crea”], a una pintura de Vasari (<i>Lettere</i>, II, 29 de julio de 1542)</p>	<p>“Este, en traje de túmulo, museo”, “Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva, grande jurisconsulto y abogado” (núm. 253)</p>
<p>“Furtivamente Tiziano e Amore” [“Furtivamente Tiziano y Amor”], al retrato de la dama de Hurtado de Mendoza de Tiziano (<i>Lettere</i>, II, 15 de agosto de 1542)</p>	<p>“Al bastón que le vistes en la mano”, “Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo” (núm. 264)</p>
<p>“Questo è l'aureo, il bello, il sacro volto” [“Este es el áureo, el bello, el sacro rostro”], al retrato de Isabetta Massola de Tiziano (<i>Lettere</i>, III, octubre de 1543)</p>	<p>“Si la ballena vomitó a Jonás”, “A la ballena y a Jonás, muy mal pintados” (núm. 602)</p>
<p>“Di man di quella idea, che la natura” [“De manos de esta idea, que la naturaleza”], “Nel ritratto de lo imperadore” de Tiziano (<i>Lettere</i>, V, noviembre de 1548)</p>	<p>“Mirábanse de mal ojo”, “Matraca de los paños y sedas” (núm. 763)</p>
<p>“Quello intento di magno e di sincero” [“Este intento de magno y de sincero”], al retrato de Felipe II de Tiziano (<i>Lettere</i>, V, febrero de 1549)</p>	<p>“Apenas os conocía”, “Al retrato del rey” (núm. 800)</p>

Una rápida mirada a ambas galerías establece algunas relaciones significativas entre ambas apuestas que descubren ciertos perfiles generales de la poesía sobre el arte:

1. Primero, Aretino y Quevedo revelan que la poesía artística no constituye una variedad per se, sino un modelo que puede –y suele– aparecer dentro de otra categoría superior, como los poemas circunstanciales de las *Lettere* y todo el abanico del ingenio quevediano (textos burlescos, morales y funerales). O lo que es lo mismo: la poesía sobre el arte se define especialmente por la técnica descriptiva, antes que por el tema artístico, que recibe un tratamiento más detallado en la silva “El pincel”.
2. Y es que la forma también es un asunto digno de tenerse en cuenta, porque desde el epigrama latino se pasa –en medio de fricciones con otros moldes– al soneto en Aretino y muchos otros, mientras las primeras calas de la poesía retratística española se decantan por la octava epigramática, como una manera de adaptar un asunto nuevo (la pintura) a un esquema tradicional. Frente a esta tendencia a castellanizar la forma del tema artístico (odres viejos para vino nuevo), Quevedo se mantiene fiel al modelo italiano porque recupera mayoritariamente el soneto para la materia picto-poética. En la desviación del uso quizá se pueda ver un gesto de independencia y hasta el gusto italianista del poeta, pero acaso se explique mejor porque el soneto reúne más prestigio, permite los juegos sentenciosos y se presta bien “a traducir las geometrías del lienzo” (Civil 420-21). A su vez, el romance burlesco “Al retrato del rey” (ver infra) se explica por el carácter narrativo del poema y la silva “El pincel” porque –en sus muchas variantes– siempre es cauce privilegiado para la descripción y la pintura (Asensio 23).
3. Además del detalle formal, hay que destacar la relación de la écfrosis con la poesía de encomio, porque se trata de una de las innovaciones principales de Aretino, que hereda el diseño retórico-visual de Petrarca y asocia la imagen artística con un contexto de elogio para dar a luz un nuevo esquema: la poesía retratística dedicada a la celebración de artistas, cuadros y personajes.

En este sentido comienzan a surgir las diferencias, porque el modelo de Aretino cobra fuerza por el *rapporto* con Tiziano, que está en el centro

de la mayoría de los elogios de los poemas, mientras Quevedo no establece un diálogo similar con ningún ingenio coetáneo, ni aplaude pinturas de figuras con nombre y apellido. Tan solo el poema al dibujo caligráfico de Díaz Morante y otro al supuesto retrato del duque de Osuna se acercan a la *praxis* de Aretino, pues el resto de sonetos se dedican a imágenes de personajes pasados (Carlos V y Felipe II) y a héroes maltratados (Cueva y Silva, Álvarez de Toledo). Por ello, en la galería de Quevedo hay algunos casos novedosos de écfrasis velada (o imaginaria) y se amplía el abanico de las artes con la escultura –que Aretino tocaba menos– y la tapicería.

Más interesante todavía es el tono de la poesía: Aretino permanece siempre en un respetuoso –e interesado– encomio destinado más a la figura delineada que al retrato, mientras Quevedo va a añadir una nueva nota jocosa y algunos toques críticos. Efectivamente, el romance “Matraca de los paños y las sedas” poetiza una cómica lucha entre varios tejidos que esconde un *revival* del *paragone* entre la pintura y la tapicería (Sáez, “Quevedo y el arte”), el soneto “A la ballena y a Jonás” se burla de algunas prácticas del mercado artístico y el romance “Al retrato del rey” comenta entre burlas y veras la imagen de un *portrait* (real, imaginario o compuesto) de Felipe II. Conjuntamente, hay un par de sonetos fúnebres (los epitafios a Cueva y Silva y Álvarez de Toledo) que construyen el elogio de las virtudes de los personajes (un hombre de letras y un gran militar) sobre posibles modelos pictóricos al tiempo que añaden unos pequeños dardos críticos contra Olivares que se cifran en dos detalles: si ya la elección de los personajes de enemigos jurados del valido significativa, el “Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo” responde directamente contra la prohibición del monumento funerario, que convierte el poema en reparación de un agravio y afilada crítica (Sáez, *El ingenio del arte* 64-78).

“Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva,  
grande jurisconsulto y abogado”

Este, en traje de túmulo, museo,  
sepulcro en academia transformado,  
en donde está en cenizas desatado  
Jasón, Licurgo, Bártulo y Orfeo;  
este polvo, que fue de tanto reo  
asilo dulcemente razonado,

de las leyes consultado,  
 en quien, si lloro el fin, las glorias leo;  
 este de don Francisco de la Cueva  
 fue prisión, que su vuelo nos advierte  
 dónde piedad y mérito le lleva.  
 Todas las leyes, con discurso fuerte,  
 venció; y así parece cosa nueva  
 que le venciese, siendo ley, la Muerte.

“Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo”

Al bastón que le vistes en la mano  
 con aspecto real y floreciente,  
 obedeció pacífico el tridente  
 del verde emperador del oceano.  
 Fueron oprobio al belga y luterano  
 sus órdenes, sus armas y su gente;  
 y en su consejo y brazo, felizmente,  
 venció los hados el monarca hispano.  
 Lo que en otros perdió la cobardía,  
 cobró armado y prudente su denuedo,  
 que sin victorias no contó algún día.  
 Esto fue don Fadrique de Toledo:  
 hoy nos da, desatado en sombra fría,  
 llanto a los ojos y al discurso miedo.

Aparte de las marcas deícticas (excepcionales en Quevedo), los dos poemas son también buenos ejemplos de otro rasgo que le acerca a Aretino: en esta suerte de díptico artístico-crítico, la écfrasis se centra más en el retrato interior que en la *effictio* exterior: así, junto a pequeños respuntes de la imagen (el “traje de túmulo” y los símbolos de mando militar) se presentan las virtudes principales de los personajes (con la *sapientia* del uno y la *fortitudo* del otro) de manera pareja al intento de Aretino de captar y poetizar el *conchetto* de los retratos, según examina Freedman (26-27, 84-87).

Un último detalle cercano se encuentra en el manejo de la écfrasis. Como bien explica Bolzoni, en la estrategia de Aretino la poesía retratística se incrusta “nella cornice della lettera,” artificio con el que se añade la perspectiva de la prosa que comenta el retrato y el poema

en una suerte de “cerchio magico” (*Poesia* 49) en el que la grandeza del pintor, del poeta y del personaje se reflejan y refuerzan a la vez, en “un’ apparente negazione dei confini” (*Il cuore* 161). Pues bien, este cruce de perspectivas es similar al esquema del cuadro en el cuadro de Quevedo, que conforma una suerte de mise en abyme pictórica: según Medina Barco, la “figura principal de cada composición está concebida como un retrato pictórico” que se presenta al inicio, luego “se le superimpone un retrato literario que lo comenta por medio de la técnica efrástica” (“Estos que...” 280-82) en el cuerpo del relato y se retoma en la conclusión para crear entre los dos códigos “un doble discurso en conflicto que da su sentido a la interpretación poética, siempre caricaturesca, de la pretensión ennoblecedora de la pintura,” que en Quevedo se caracteriza por el “ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica” (“Retratismo 129).

### **Dos retratos para un rey**

Para intentar ver más claramente algunas de estas ideas, conviene poner frente a frente dos poemas dedicados a una imagen, ya que permite evidenciar una afinidad especial, explorar las relaciones y definir la perspectiva de escritura (Ponce Cárdenas, *Écfrasis* 21, 117). Aretino y Quevedo únicamente comparten una pintura: el retrato del rey Felipe II.

El soneto de Aretino va en una carta “Al principe di Spagna” (*Lettere*, V, núm. 185, febrero de 1548), que sucede rápidamente al poema dedicado al emperador Carlos V:

Nel degnarsi Vostra Altezza di leggere il sonetto, il quale nel vederla in pittura mi ha fatto comporre i suoi merti, ardisco credere che le farà non meno pro al nome, che mi abbia fatto a la necessità la collana. [...]

Quello intento di magno e di sincero  
che al gran Filippo in l’aere sacro splende,  
mentre il valore il di lui petto accende  
col fasto de la gloria e de lo impero;  
quel non so che, terribilmente altero,  
che natura, che’l fa, sol vede e intende  
nel guardo ch’egli affige, u’ si comprende

il mondo esser minor del suo pensiero.  
Quel proprio in carne di color vitale  
Tiziano esprime, e du' l'esempio move,  
in gesto bel di maestà reale,  
pare il ciel, con maraviglie nove,  
gli sparga intorno ogni poter fatale,  
come a nato e di Cesare e di Giove.

El poema da temprana noticia de un célebre retrato de Tiziano de Felipe II en armadura de gala, que más tarde entraría en juego en las negociaciones por el matrimonio con la reina de Inglaterra (1553), del que se contenta con indicar un guiño a la viveza de la pintura (“proprio in carne di color vitale,” v. 9) para recrear la brillantez de la imagen general (el “fasto de la gloria e de lo imperio” y el “gesto bel di maestà reale,” vv. 4 y 11) que traduce y encomia el poder del personaje, digno hijo de César (Carlos V) y de Júpiter (el padre de los dioses, v. 14):



Tiziano, Retrato de Felipe II en armadura, h.1551.  
© Museo Nacional del Prado, Madrid.

A su vez, y tras la muerte del monarca, Quevedo dedica curiosamente un poema jocoso a la imagen del rey:

“¡Apenas os conocía,  
viejo honrado, en buena fe!  
¡Así parezca yo a todos  
como vos me parecéis!  
En el borrego dorado  
que en vuestro cuello se ve,  
por león de nuestra España  
conocí a vuestra mesté.  
¡Pardiobre, que hasta pintado  
amosáis un no sé qué!  
Digo, de amor y de miedo,  
por virtuoso y por rey.  
Tenéis buena catadura  
y cara de hombre de bien;  
Dios se lo perdone al tiempo,  
que no habiéis de envejecer.  
Oí decir a mi cura,  
fablando más de una vez,  
que érades home chapado  
de caletre y de saber.  
¡Qué de batallas vencistis,  
qué de triunfos que tenéis,  
qué buen nombre que dejastes,  
qué gloria gozáis por él!  
Cuando, cercado de guardas,  
en el palacio os miré,  
no cuidaba que la muerte  
entraba en tanto poder.  
Luego que vuesto fin supe,  
esto al menos me debéis,  
que, por traer por vos luto,  
todo el gesto me tizné.  
[...]  
Descansad, pues, noble viejo,  
que con ellos bien podéis,  
y vivan todos más años  
que vivió Matusalén.”  
Esto le dijo a un retrato

que estaba en una pared,  
del rey Filipe el segundo  
un villano sayagués. (vv. 1-32, 61-68)

En él, un personaje rústico (“un villano sayagués,” v. 68) contempla y dialoga con un retrato del monarca (vv. 65-68) que se encuentra en palacio (v. 26) según el esquema del cuadro en el cuadro, elogia sus hazañas (vv. 21-24) y le da noticias de Felipe III y su familia (vv. 33-60). Por los pequeños detalles que da el romance sobre la apariencia física (rostro severo, “de amor y de miedo,” v. 11) y el atuendo (color “de luto”, “el borrego dorado,” vv. 5 y 31), podría tratarse de cualquiera de las pinturas de Felipe II, pero el apunte inicial sobre la avanzada edad del rey (“viejo honrado” y “noble viejo,” vv. 2 y 6) lo aproximan más bien a dos cuadros más tardíos –y cercanos al poeta– de Pantoja de la Cruz, si bien puede tratarse solamente desde una imagen tópica hasta un mosaico compuesto de rasgos espigados de varios retratos regios:



Juan Pantoja de la Cruz,  
Felipe II, 1591.

© Monasterio de san Lorenzo  
del Escorial.



Taller de Pantoja de la Cruz, Retrato de  
Felipe II anciano, con un memorial en  
la mano, h.1592.

© Monasterio de san Lorenzo del  
Escorial.

Con este breve careo se ve justamente el *usus* habitual de Aretino y el posterior giro quevediano: si el ejercicio de elogio, la economía de detalles externos y la mención del pintor destacan en el soneto, construido libremente sobre una imagen en concreto, Quevedo aboga por la sonrisa y echa mano de una estrategia de mediación (el cuadro comentado dentro del poema por un personaje) que le permite conformar progresivamente una imagen del rey mediante elementos mínimos cuidadosamente seleccionados para invitar a un esfuerzo exegético típico del concepto.

### El parnaso de Tiziano

En un orden más teórico, Aretino puede tener algo que ver en el parnaso pictórico de Quevedo, que se preocupa por definir en dos poemas:

“El pincel”

Ya se vio muchas veces,  
¡oh, pincel poderoso!, en docta mano  
mentir almas los lienzos de Ticiano.  
Entre sus dedos vimos  
nacer segunda vez, y más hermosa  
aquella sin igual gallarda Rosa,  
que tantas veces de la fama oímos.  
Dos le hizo de una,  
y dobló lisonjero su cuidado  
al que, fiado en bárbara fortuna,  
traía por diadema media luna  
del cielo, a quien ofende coronado.  
Contigo Urbino y Ángel tales fueron,  
que hasta sus pensamientos engendraron,  
pues, cuando los pintaron,  
vida y alma les dieron;  
y el famoso español, que no hablaba  
por dar su voz al lienzo que pintaba.  
(vv. 67-82)

“Matraca de los paños y sedas”

“Necios nos llaman ‘figuras’  
—dijeron con lindo garbo—,  
y somos historiadores  
sin pluma ni cartapacio.  
Vencemos con los telares  
los pinceles del Tiziano,  
donde son los tejedores  
Urbinos y Carabachos.  
En la batalla de Túnez,  
¿no está gozando palacio  
el vencimiento del moro  
y la victoria de Carlos?  
Los caballos, ¿no relinchan?;  
los mosquetes, ¿no dan pasmo?;  
la lumbré, ¿no centellea?;  
¿no se disparan los arcos?;  
el cielo, ¿no tiene día?;  
el aire, ¿no tiene claros?;  
bien compartidas las sombras,  
¿no animan a los retratos?”  
(vv. 285-304)

En ambos casos Tiziano es el pintor de cabecera de Quevedo, seguido por Rafael (“Urbino”), por lo que es clara la primacía del arte italiano y especialmente del *colorito* véneto sobre el *disegno* florentino-romano, entre otras cuestiones derivadas de los cambios de la reescritura (supresión de Fernández de Navarrete y sustitución de Miguel Ángel por el revolucionario Caravaggio). Cacho Casal (*La esfera del ingenio* 103-04) advierte que la jerarquía del primer poema (Tiziano, Rafael y Miguel Ángel) está en perfecta sintonía con el canon de Dolce en el *Dialogo della pittura* y en las *Lettere diversi* (1554) y responde directamente a la jerarquía establecida en las *Vite* de Vasari: el trío de Dolce comienza con Tiziano por su renovación en el uso del “perpetto colorito” y luego ya vienen Rafael y Miguel Ángel, justo en el orden de la silva quevediana.

Ahora, este canon de pintores italianos se presenta previamente en un elogio de Aretino:

Divino in venustà fu Raffaello;  
 e Michel Agnol, piú divin che umano,  
 nel disegno stupendo; e Tiziano  
 il senso de le cose ha nel pennello.  
 Forma paesi in rilievo sí bello  
 che ne stupisce il d'apresso e il lontano,  
 fa vivi e pronti la sua dotta mano  
 ogni animale, ogni pesce, ogni uccello.  
 Le linee poi nei lor propri giri  
 sì ben tondeggia che il Dose dipinto  
 par che parli, che pensi e che respiri.  
 Ma perché il motto è ne l'esempio finto,  
 dir puoi natura, che ne l'arte il miri:  
 “Lo spirito è in lui, d'ossa e di carne cinto.”  
 (“Al Boccamazza,” *Lettere*, VI, noviembre 1553)

Si bien cambia el orden (de presentación, que no de jerarquía) y Larivaille (303-07) advierte que en otros textos de Aretino domina la admiración por Miguel Ángel, este soneto constituye una temprana canonización poética de Tiziano que casa bien con el constante esfuerzo de Aretino para con su amigo. Otra cosa es que este parnaso llegue hasta Quevedo con la mediación de Dolce: de ser así, el *Dialogo*

*della pittura* se entiende como un reflejo y un mediador de las ideas pictóricas de Aretino y, todavía más, hay que tener en cuenta que el nombre de Tiziano siempre estaba asociado a Aretino —y viceversa—, por lo que se puede decir que para los interesados en Tiziano todos los caminos conducen y parten de Aretino. Así las cosas, Tiziano es una clave fundamental que enlaza a Quevedo y Aretino.

### **Mano a mano**

En suma, aunque en ocasiones “los caminos de la *imitatio* (al igual que los del Señor) son inescrutables” —en feliz expresión de Ponce Cárdenas (“Cauces”)— y las relaciones intertextuales parecen ocultarse, la sombra de Aretino en el Siglo de Oro es más alargada de lo que puede esperarse de primeras para un ingenio que llevaba más de una cruz encima. Más que ecos directos que a la fuerza había que disimular, se remedaba ante todo su manera de entender el oficio de poeta y algunas de sus contribuciones poéticas. En este sentido, Quevedo se revela como uno de sus más fieles y audaces partidarios: ambos se presentan —se quieren presentar— a la par como ingenios de gran potencia vital y se empeñan en modelar un perfil autorial similar, y, además de un manajo de relaciones burlescas que saltan rápidamente a la vista, comparten un concepto similar de la poesía artística y una gran similitud en las ideas sobre arte, con Tiziano como principal nudo de unión. Quizá Aretino no sea el modelo poético principal de Quevedo, pero desde luego se pueden ver como una suerte de hermanos estéticos tanto en el camino hacia la moderna idea de autoría como en los perfiles de la poesía pictórica.

## NOTAS

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i *SILEM: Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (código FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Una primera versión fue presentada en la *LXI Meeting de la Renaissance Society of America* (Berlín, 26-28 de marzo de 2015). Agradezco los generosos comentarios de Roland Béhar (École Normale Supérieure-Paris), Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid) y Marcial Rubio Áquez (Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara), amigos y colegas.

<sup>1</sup>Ver Cacho Casal, “Anton Francesco Doni,” *Dante y Quevedo, La poesía burlesca* y “*L nimico empio*”; Gherardi; Sáez, “Quevedo y Armenini,” entre otros.

<sup>2</sup> Acerca de ambos perfiles, ver Cottino-Jones, Larivaille y Procaccioli “Pietro Aretino” para Aretino y Jauralde Pou para Quevedo.

<sup>3</sup> Ver también Waddington y Rey.

<sup>4</sup> Por mucho que Quevedo no publicara su poesía en vida (queda para *El Parnaso español*, 1648, y *Las tres musas últimas castellanas*, 1670), muchos poemas se conocían en manuscritos y florilegios varios, amén de que un notable número de ediciones matizan la actitud de desinterés por la fortuna de su poesía (Cayuela 186). Ver otras notas enfrentadas en Carreira y Cacho Casal “Difusión.” Y sobre las *maschere* de Aretino, ver Procaccioli “Tu es Pasquillus.”

<sup>5</sup> Se cita siempre por las ediciones recogidas en la bibliografía.

<sup>6</sup> Un joven Quevedo irrumpe con fuerza en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Espinosa con una interesante selección de poemas y en el debut de Aretino se le bautiza desde el título como un “*fecundissimo giovane*” (*Opera nova*, 1512).

<sup>7</sup> Añade: “l’Aretino mirava all’affermazione di una competenza di scrittore che si giustificasse esclusivamente sulla base della qualità della pagina” (541).

<sup>8</sup> Para Freedman, se trata de “one of the first authors, if not the first, in modern times to make a respectable living from his writing” (11).

<sup>9</sup> El *nom de guerre* de Aretino se convierte en el emblema repetido en sus medallas (“*flagellum principum*”).

<sup>10</sup> Con todo, tampoco se puede descartar el guiño intertextual, toda vez que Ariosto (el *Orlando furioso* pero también las *Satire*) es un modelo fundamental para muchos aspectos de Cervantes. Procaccioli (“Pietro Aretino” 531) recuerda que esta canonización poética llega en un momento en el que “era però uno scrittore che non c’era già più,” una vez que abandona los lanzazos de los pasquines.

<sup>11</sup> Esta asimilación no es para nada novedosa, pues ya se han apreciado similitudes por separado (Guardiani y Artal), sobre las que se volverá en otra ocasión. Waddington (235-36) considera que la relación de Aretino y Rabelais se encuentra en la común ascendencia de Erasmo sobre ambos, lo que constituye un nuevo punto en común con Quevedo.

<sup>12</sup> En otro lugar, Cacho Casal (“Anton Francesco” 131-32), recuerda la influencia de Aretino en Doni. Ver además Plata Parga (“Contribución” 237-43) y, otra vez, Cacho Casal, *Dante y Quevedo y La poesía burlesca*, además de otras relaciones con

Dante y Ariosto (Cacho Casal, “*L inimico empio*”). Gernert (*Francisco Delicados* 159) señala otro posible vínculo en la presentación de personajes sifilíticos.

<sup>13</sup> El pasaje puede traducirse de la siguiente manera: “Y entendiendo que habían robado a todas horas perlas, oro, rubíes, púrpura, zafiros, ámbar y corales, dice: ‘Con todo van muy mal vestidos, habiendo cometido un robo tan grande.’” Las versiones castellanas son siempre mías.

<sup>14</sup> Antes, Mérimée (435) conectaba el poema con Berni, además de la clara relación con los modelos de Boiardo y Ariosto, que comparten Aretino y Quevedo.

<sup>15</sup> En otros casos, la huella de algunos *strambotti* de Aretino llega hasta el “*Càntich de amors*” de Pere Serafi (Alegret) y el espejo poético de *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto se encuentra obviamente en *Le lachrime d’Angelica* (1538), como un fragmento de la *Marfisa* de Aretino (Molinaro).

<sup>16</sup> Ver los panoramas de Rhodes y Calvo Rigual, además de Giannone, Imperiale, y los diversos trabajos de Vian Herrero. Sobre el caso italiano, ver Marini. Acerca del contexto de la prohibición, ver Schatzmann Willvonseder (394-95).

<sup>17</sup> El sexteto aparece mayoritariamente en vida del poeta y siempre en el mismo taller (Venezia, Francesco Marcolini, 1537, 1542, 1546, 1546, dos en 1550 y 1557), más dos volúmenes de *Lettere scritte a Pietro Aretino* (1551) y una posterior cuidada edición completa (Paris, Matteo il Maestro, 1608-1609), que aseguraba la circulación de las epístolas.

<sup>18</sup> Reyes Cano se centra en el epistolario entre Aretino y Castillejo.

<sup>19</sup> Por ejemplo, en una carta “A messer Jacopo del Gallo”: “Io no son cieco ne la pittura, anzi molte volte Raffaello e fra Bastiano e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio, perché io conozco parte degli andari antichi e moderni” (*Lettere*, I, 25 de mayo de 1537). [“Yo no soy ciego en materia de pintura, tanto que muchas veces Rafael y fray Bastiano y Tiziano se han atenido a mi juicio, porque yo conozco parte de los caminos antiguos y modernos.”]

<sup>20</sup> Para todas estas cuestiones, ver Land y Freedman. Sobre los otros esquemas, ver Crosby, Schwartz “Un lector”, López Poza y Bartuschat.

<sup>21</sup> De hecho, se piensa que quizá una de las razones que están detrás de su marcha a Roma puede ser una “bravata,” un escandaloso cuadro en el que presenta a la Madalena como una “cortigiana invitante al piacere con un liuto in mano” (Cottino-Jones 11).

<sup>22</sup> Ver también Innamorati (162-63).

<sup>23</sup> Sobre la relación entre epigramas y grabados, ver Ponce Cárdenas “Cupido.”

<sup>24</sup> Ver además Siddi y Gargano.

<sup>25</sup> Puede verse la antología de Pertile y Camesasca. No considero otras poesías entreveradas en las cartas de Aretino, ajenas a cuestiones artísticas: el soneto “Ogni vago augel, che ha piume e vive” (*Lettere*, I, 25 de noviembre de 1537), “Il capitolo in laude de lo imperatore, e a Sua Maestà da lui proprio recitato” (III, octubre de 1542), el “Dialogo (amante e amore)” (III, diciembre de 1545), el poema a Danielo Barbaro (IV, diciembre de 1547) ni los “Ternali in gloria de la reina di Francia” (VI, entre 1551 y 1552).

<sup>26</sup> En castellano, el pasaje de la epístola puede rezar así: “En dignarse en leer el soneto Su Alteza, a quien ver en pintura me ha hecho componer sus méritos, me atrevería a creer que le hará no menos pro al nombre que me había hecho la cadena [un regalo recibido por Aretino] a la necesidad.” Y el texto del soneto: “Este intento de magno y de sincero / que al gran Felipe en el aire sacro brilla, / mientras el valor de su pecho asciende / con el fasto de la gloria y del imperio; / este no sé qué, terriblemente alterado, / que la naturaleza, que él hace, ve y capta el sol / en la mirada que él fija, de donde se comprende / ser el mundo menor a su pensamiento. / Este mismo en carne de color vital / lo expresa Tiziano, y a su ejemplo mueve, / en gesto bello de majestad real, / parece el cielo, con maravilla nueva, / esparce en torno todo poder fatal / como a quien es nacido de César y de Júpiter.”

<sup>27</sup> Sobre la imagen, ver Wethey, *Checa Cremades* (48-50) y Édouard (82-83).

Ver Sáez, *El ingenio del arte* 79-101.

<sup>29</sup> Traducción del soneto: “Divino en venustidad fue Rafael; / y Miguel Ángel, más divino que humano, / en el diseño estupendo; y Tiziano / el sentido de las cosas tiene en el pincel. / Forma paisajes en relieve tan bello / que admiran tanto de cerca como de lejos, / hace vivos y con prontitud su docta mano / todos los animales, todos los peces, todas las aves. / Luego las líneas en sus propios giros / tan rotundas que el Dux, pintado en el retrato, / parece que habla, que piensa y que respira. / Pero porque el movimiento es fingido en tal ejemplo [de retrato oficial], / puedes decir, Naturaleza, que en el arte lo miras: / ‘El espíritu está en él, de huesos y de carne ceñidos.’”

## OBRAS CITADAS

- Alegret, Joan. "Pietro Aretino, font literària de Pere Serafí." *Estudi General* 11 (1991): 81-89.
- Aquilecchia, Giovanni. "Introducción." Pietro Aretino. *Sonetti sopra i "XVI modi"*. Ed. Giovanni Aquilecchia. Roma: Salerno Editrice, 2006.
- Aretino, Pietro. *Lettere*. Ed. Paolo Procaccioli. Roma: Salerno Editrice, 1997-2002. 6 vols.
- . *Sonetti sopra i "XVI modi"*. Ed. Giovanni Aquilecchia, 2.<sup>a</sup> ed. Roma: Salerno Editrice, 2006.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Trad. Jerónimo de Urrea. Ed. bilingüe Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, Madrid: Cátedra, 2002. 2 vols.
- Arqués, Rossend. "I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmalióne." *Letteratura e arte* 1 (2003): 203-12.
- Artal, Susana G. *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*. Pamplona: Eunsa, 2012.
- Asensio, Eugenio. "Un Quevedo incógnito: las *silvas*." *Edad de Oro* 2 (1983): 13-148.
- Bartuschat, Johannes. "Il ritratto di Laura (RVF76-80)." *Il "Canzonere": lettura micro- e macrotestuale*. Ed. M. Picone, Ravenna: Longo, 2007. 207-23.
- Bolzoni, Lina. *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma - Bari: Laterza, 2008.
- . *Il cuore di cristallo: Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Eunadi, 2010.
- Cacho Casal, Rodrigo. "Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo." *La Perinola* 6 (2003): 123-45.
- . *Dante y Quevedo: la "Divina commedia" en los "Sueños"*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2003.
- . *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

- . “Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión.” *Revista de Literatura* 132 (2004): 409-29.
- . “*L nimico empio de l’umana natura*: Quevedo, Ariosto y la artillería.” *La Perinola* 10 (2006): 33-46.
- . *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- Calvo Rigual, Cesáreo. “Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones.” *Quaderns d’Italià* 6 (2001): 137-54.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Carreira, Antonio. “Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético.” *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Coords. Lía Schwartz y Antonio Carreira. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. 231-49.
- Cayuela, Anne. “‘He determinado de imprimir lo que he escrito todo’: Francisco de Quevedo ante la edición de sus obras.” *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*. Ed. Anne Cayuela. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. 185-203.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Ed. Fernando Romo Feito, en *Poetas*, dir. José Montero Reguera. Madrid: RAE, 2015.
- Checa, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica: Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.
- Civil, Pierre. “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado.” *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro” (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Vol. 1. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998. 419-32.
- Cottino-Jones, Marga. *Introduzione a Pietro Aretino*. Roma - Bari: Laterza, 1993.
- Crosby, James O. “Quevedo, the *Greek Anthology* and Horace.” *Romance Philology* 19 (1965-1966): 435-49. [Traducción posterior: “Quevedo, la *Antología griega* y Horacio.” *Francisco de Quevedo*. Ed. Gonzalo Sobejano, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Taurus, 1984. 269-86.]
- Cueva, Juan. *Epístola a Juan de Arguijo*. En Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, II*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863. 692-96.

- Édouard, Sylvène. *L'empire imaginaire de Philippe II: pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris - Genève: Honoré Champion - Slatkine, 2005.
- Freedman, Luba. *Titian's Portraits through Aretino's Lens*. University Park: Pennsylvania State University, 1995.
- Gargano, Antonio. "L'ombra ignuda entro 'l pensier figura': la tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI." *Criticón* 114 (2012): 33-69.
- Gentili, Augusto. "Tiziano e Aretino tra politica e religione." *Pietro Aretino nel cinquentenario della nascita. Atti del Convegno*. Roma: Salerno Editrice, 1995. vol. 1. 275-96.
- Gernert, Folke. *Francisco Delicados "Retrato de la Lozana andaluza" und Pietro Aretinos "Sei giornate": zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe in frühen Cinquecento*. Genève: Droz, 1999.
- . "Agudeza verbal y lectura corporal de Quevedo." *Revista Internacional d'Humanitats* 30 (2014): 37-52.
- Gherardi, Flavia, "Due nere stelle c'han virtù possente': Tasso, Quevedo y una 'evolución' petrarquista." *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*. Ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2013. 71-90.
- Giannone, Luigi. *Pietro Aretino and Spanish Literary Influences in his Works*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1985. [Tesis doctoral: New York, New York University, 1979.]
- Guardiani, Francesco. "Aretino e Rabelais: figure aurorali della modernità." *Pietro Aretino nel cinquentenario della nascita. Atti del Convegno*. Vol. 2. Roma: Salerno Editrice, 1995. 1009-25.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Halpine, Margarita. "Aretino's *La cortigiana*: A Source of Picaresque Elements in Quevedo's *Buscón*." *Romance Review* 4 (1994): 53-63.
- Imperiale, Louis. *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*. Bern: Peter Lang, 1997.
- Innamorati, Giuliano. *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*. Messina - Firenze: D'Anna, 1957.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.

- Land, Norman E. "Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism." *The Art Bulletin* 68.2 (1986): 207-17.
- . *The Viewer as Poet: the Renaissance response to Art*. University Park: The Pennsylvania State University, 1994.
- Larivaille, Paul. *Pietro Aretino*. Roma: Salerno Editrice, 1997.
- López Poza, Sagrario. "Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un *topos* de la *Antología Griega*." *Studies in Honor of James O. Crosby*. Ed. Lía Schwartz. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 197-212.
- . "La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro." *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Coord. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. 15-67.
- . "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempo de Quevedo." *La Perinola* 10 (2006): 159-73.
- Malfatti, Maria E., "Introducción." Francisco de Quevedo. *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- Mancini, Matteo. "*Ut pictura poesis*": *Tiziano y su recepción en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009. [Tesis doctoral]. Web.
- Marini, Quinto. "Pietro Aretino nel Seicento: una presenza inquietante." *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*. Vol. 1. Roma: Salerno Editrice, 1995. 479-99.
- Medina Barco, Inmaculada. "Estos que...': écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad." *La Perinola* 8 (2004): 279-304.
- . "Retrato regio de los Austria en Quevedo: algunos poemas." *Quevedo en Manhattan*. Ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. Madrid: Visor Libros, 2004. 165-88.
- . "Retratismo alegórico-emblemático en la obra de Quevedo." *La Perinola* 9 (2005): 125-50.
- Mérimée, Ernest. *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Paris: A. Picard, 1886.
- Molinaro, Julius A. "Barahona de Soto and Aretino." *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian* 32 (1955): 22-26.
- Pertile, Fidenzio y Camesasca, Ettore (ed.). *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*. Milano: Edizioni del Milione, 1957-1960, 4 vols.

- Pich, Federica. "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. Aldo Galli, Chiara Piccinini y Massimiliano Rossi. Firenze: Leo S. Oschki, 2007. 137-68.
- . *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*. Lucca: Pacini Fazzi, 2010.
- Plata Parga, Fernando. "Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen." *La Perinola*. 3 (1999): 225-47.
- . "Quevedo como crítico literario", en *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*. Ed. Shoji Bando y Mariela Insúa. Pamplona: Universidad de Navarra, 2014. 399-411. Web.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco." *e-Spania* 13 (2012): s. p. Web.
- . "La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento." *Criticón* 114 (2012): 71-100.
- . "'Cebado los ojos de pintura': epigrama y retrato en el ciclo ayamontino." *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013. 143-66.
- . "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora." *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Metchild Albert, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013. 141-63.
- . *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua, 2014.
- . "'Cupido navigans: varia fortuna de un motivo iconográfico.'" *Calíope* 20.2 (2015): 39-79.
- Procaccioli, Paolo. "Pietro Aretino." *Storia generale della letteratura italiana, IV*. Dir. Nino Borsellino y Walter Pedullà. Milano: Motta, 1999. 519-58.
- . "'Tu es Pasquillus in aeterno': Aretino non romano e la maschera di Pasquino." *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*. Ed. Chrysa Damiana, Paolo Procaccioli y Angelo Romano. Manziana: Vecchiarelli, 2006. 67-96.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Ed. Ignacio Arellano, 5.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 2007.

- . *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969-1971, 3 vols.
- Rey, Alfonso. "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario." *Bulletin Hispanique* 112.2 (2010): 633-69.
- Reyes Cano, Rogelio. "La correspondencia entre Pietro Aretino y Cristóbal de Castillejo." *Philologia Hispalensis* 4.1, (1989): 235-240. [Luego reformulado como "Cristóbal de Castillejo y Pietro Aretino: análisis de una relación epistolar." *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo: tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000. 143-149.]
- . "Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana." *Cuadernos de Filología Italiana* núm. extraordinario (2000): 211-24.
- Rhodes, Dennis E. "Pietro Aretino in Spain." *Gutenberg-Jahrbuch* 64 (1989): 136-41.
- Sáez, Adrián J. *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor Libros, 2015.
- . "Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta." *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro* 4 (2015b): 1-24. Web.
- . "Quevedo y el arte de la tapicería: el romance 'Matraca de los paños y sedas'." *Boletín de la Real Academia Española* 95.32, en prensa.
- Schatzmann Willvonseder, Martin. "El 'exilio del libro': una perspectiva desde la literatura erótica." *Revista de Filología Románica*. anejo 7 (2011): 391-404.
- Schwartz, Lía. "Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo." *La Perinola* 3 (1999): 293-324.
- . "Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo." *The Cambridge Companion to Velázquez*. Ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt. Cambridge: Cambridge University, 2002. 130-48.
- Siddi, Ignazio. "La guida d'Amore: i sonetti di Aretino e Hurtado de Mendoza." *Portales* 11.2 (2010): 11-19.
- Speroni, Sperone. *Dialogo d'amore. Trattatisti del Cinquecento*. Ed. Mario Pozzi, Milano / Napoli: Ricciardo Ricciardi, 1978, 3 vols.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Fiorenza, Giunti, 1568, 3 vols.

- Vega, Lope de. *Laurel de Apolo*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2007.
- Vian Herrero, Ana. "Pietro Aretino y la cortesana del canto VII de *El Crotalón*." *Studi Ispanici* 1 (1997-1998): 57-74.
- . "El legado de *La Celestina* en el Aretino español." *El mundo social y cultural en la época de "La Celestina"*. Ed. Ignacio Arellano y Jesús M.<sup>a</sup> Usunáriz. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003. 223-54.
- . "Úrsula de los *Colloquios* de Baltasar de Collazos (1568) y las tradiciones literarias de la interlocutora y de la pícara." *"Por discreto y por amigo": mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. 453-70.
- Waddington, Raymond B. *Il satiro di Aretino: sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*. Trad. Cristiano Spila. Roma: Salerno Editrice, 2009. [Original: *Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.]
- Wethey, Harold E. "Los retratos de Felipe II por Tiziano." *Archivo Español de Arte* 52 (1969): 129-38.