



114
2012

*

Poesía y pintura en el Siglo de Oro

CRITICÓN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

CRITICÓN

Revista publicada por la Universidad de Toulouse-Le Mirail con la colaboración del « Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées » (CERPHI, École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon), centro integrado en el « Institut d'Histoire de la Pensée Classique » (UMR 5037 del CNRS)

Revista dedicada a la literatura y civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y redactada únicamente en castellano.

Aparece tres veces al año en tres volúmenes de 150 a 200 páginas cada uno.

REDACCIÓN

Director honorario: Robert JAMMES.

Director: Marc VITSE.

Consejo de redacción: Alain BÈGUE, François BONFILS, Jean CROIZAT-VIALLET, Françoise GILBERT, Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Odette GORSSE, Carine HERZIG, Marina MESTRE ZARAGOZÁ, Philippe RABATÉ, Teresa RODRÍGUEZ, Frédéric SERRALTA.

Consejo asesor: Fausta ANTONUCCI (Roma), Stefano ARATA † (Roma), Ignacio ARELLANO (Pamplona), Dietrich BRIESEMEISTER (Berlín), Jesús de BUSTOS TOVAR (Madrid), Jean CANAVAGGIO (Paris X-Nanterre), Pierre CIVIL (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Aurora EGIDO (Zaragoza), Luciano GARCÍA LORENZO (CSIC, Madrid), Agustín de la GRANJA (Granada), Begoña LÓPEZ BUENO (Sevilla), Sebastian NEUMEISTER (Berlín), Juan OLEZA (Valencia), Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ (Ciudad Real), Mercedes de los REYES PEÑA (Sevilla), José María RUANO DE LA HAZA (Ottawa), Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Valladolid), Bruce W. WARDROPPER † (Duke University, Durham).

Dirigir toda la correspondencia a: CRITICÓN - Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail - 5 allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9. Tel.: 05.61.07.61.17. Fax: 05.61.50.38.00. E-mail: marc.vitse@wanadoo.fr

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones y venta de colecciones o números sueltos. Dirigir toda la correspondencia a: Presses Universitaires du Mirail (PUM) / CRITICÓN, Université de Toulouse-Le Mirail - 5, allées Antonio Machado - 31058 TOULOUSE Cedex 9. Tel.: 05.61.50.38.10. Fax: 05.61.50.38.00.

E-mail: pum@univ-tlse2.fr - <http://w3.pum.univ-tlse2.fr>

Precio de suscripción: 2012 (núms. 114, 115 y 116):

Instituciones francesas: 66 €. Instituciones extranjeras: 71 €. Particulares: 51 €.

Precio del ejemplar suelto: 22 €.

Cheques extendidos a nombre de: Régisseur des PUM

Transferencia bancaria: Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00001001543 22

Tarjeta de crédito Visa, Eurocard o Mastercard

(indicar el número de tarjeta, la fecha de caducidad y el dígito de control)

«L'ombra ignuda entro 'l pensier figura» La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI

Antonio Gargano

Università degli Studi di Napoli Federico II

DEL SIMULACRO INTERIOR A LA EFIGIE PINTADA

«Admirada y suspensa», sin duda alguna, debió quedarse Auristela cuando en la selva cerca de Roma, a la que había llegado con otros peregrinos

vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla no más, del rostro de una hermosísima mujer, y reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato.

Se trata, como recordaremos, del retrato por el que disputan el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo que, a corta distancia uno del otro y ambos heridos, siguen reclamando sus derechos sobre la pintura (objeto de tan violenta reyerta) a los peregrinos que les han socorrido. Las pretensiones que los dos caballeros alegan, ciertamente no son de tipo patrimonial sino que se refieren a razones del corazón. El duque, «o a lo menos el que parecía ser el duque», por la sangre de las heridas que le cubre el rostro, todavía se siente con fuerzas para inferir verbalmente contra su rival, lamentándose de no haber sufrido peor suerte:

si hubieras alzado un poco más las manos, y dádome en mitad del corazón, que allí sí que hallaras el retrato más vivo y más verdadero que el que me hiciste quitar del pecho y colgar en el árbol, porque no me sirviese de reliquias y de escudo en nuestra batalla.

Bien es verdad que el príncipe no defiende con menor vehemencia su causa cuando, apenas vuelve en sí, prorrumpe en una análoga justificación aunque lo haga de forma más concisa:

No le llevarás, traidor, porque el retrato es mío, por ser el de mi alma¹.

Cuando Cervantes, con la ayuda del retrato, hacía que Auristela se reencontrara con sus dos ardientes enamorados, Marino ya había compuesto, unos diez años antes, el tercer canto del *Adone*, donde la contemplación anhelante de la diosa acontece en la circunstancia en la que ve al joven dormido, y el enamoramiento de la mujer protagonista se expresa con dos magníficas octavas en las que se despliega la comparación que vuelve a implicar el arte de la pintura, con el retrato en primer plano:

Qual industrie pittor, che 'ntento e fiso
 in bel ritratto ad emular natura,
 tutto il fior, tutto il bel d'un vago riso
 celatamente investigando fura,
 del dolce sguardo e del soave viso
 pria l'ombra ignuda entro 'l pensier figura,
 poi con la man discepola del'arte,
 di leggiadri color la veste in carte,
 tal ella quasi col pennel furtivo
 l'aria involando del'oggetto amato,
 beve con occhio cupido e lascivo
 le bellezze del volto innamorato;
 indi dell'idol suo verace e vivo
 forma l'esempio con lo strale aurato
 e con lo stral medesimo d'Amore
 se l'inchioda e configge in mezzo al core².

Las obras y los respectivos fragmentos citados nos llevan a los dos extremos, inicial y final, de una tradición en sus orígenes lírica que presenta como su núcleo básico el tema del retrato de la amada, aunque en los pasajes aquí reproducidos esto suceda con una diferencia sustancial que, aun prescindiendo de la diversidad de los géneros literarios implicados, trae a la memoria dos momentos fundamentales de la historia de nuestro *topos*. Las octavas del poema mitológico italiano, de hecho, se construyen a partir de la

¹ Las citas de la novela bizantina de Cervantes se pueden leer en Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. 1969, pp. 419-421 // Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. 1997, pp. 647-649. Sobre el «system of portraiture» del *Persiles*, además de Levisi, 1972, véanse Selig, 1973, y el más reciente Nerlich, 2003. Sobre la rivalidad entre el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo, y sobre el papel que juega en ella el retrato de Auristela, véanse Nerlich, 2005, pp. 553-569 y Armstrong-Roche, 2009, pp. 277-280.

² Marino, *L'Adone*, c. III, estr. 77-78. Sobre las fechas de composición del *Adone*, en especial del c. III, que el poeta debió componer alrededor de 1605, teniendo en cuenta lo que el mismo Marino escribe aquel año en una carta dirigida al pintor Bernardo Castello, véase Pozzi, 2010, pp. 105-106. Para el *Persiles* y las fechas de su composición, véase sobre todo Romero Muñoz, 1997, pp. 17-31, donde el lector interesado encontrará citada y discutida la bibliografía sobre el argumento, y a la que puedo añadir Lozano Reniebla, 1998, pp. 19-37; Pelorson, 2003; Armstrong-Roche, 2009, pp. 306-308.

comparación entre el pintor y el enamorado, en este caso la misma Venus en el momento en que se encapricha del joven y apuesto Adonis («Qual industrie pittor ... tal ella»), como sucedía en un antiguo texto lírico que corresponde al primero de los dos momentos fundamentales a los que me he referido. Es sabido, de hecho, que el motivo de la imagen en el corazón está documentado en la poesía de los trovadores, como en Bernart de Ventadorn, *Lancan folhon* («e port el cor, on que m'estei, / sa beutat e sa fachura») o en Folchet de Marselha, *En chantan* («qu'inz il cor port, dona, vostra fisso»)³. Sin embargo es en una *canzonetta* del Notario Giacomo da Lentini, funcionario de la corte de Federico II de Suavia e iniciador de la poesía italiana pre-estilnovista del s. XIII, donde al mencionado motivo preexistente se une la referencia a un procedimiento del arte, gracias a la comparación con la que se establece un fuerte vínculo entre el concepto de simulacro interior y la noción de efigie pintada, o sea entre retrato metafórico y retrato entendido en sentido literal. He aquí los versos de la *canzonetta*, «Meravigliosa-mente», que más nos interesan:

Com'om che ten mente
 in altro exemplo pinge
 la simile pintura,
 così, bella, facc'eo,
 che 'nfra lo core meo
 porto la tua figura.
 In cor par ch'eo vi porti
 pinta come parete,
 e non pare di fore⁴ (vv. 4-12).

Dirigido a la amada, el poeta-amante se compara al pintor que mira atentamente un modelo y lo reproduce fielmente en el cuadro, como le sucede a él mismo que lleva pintada en el corazón la imagen de la dama tal como aparece. Es significativo que Marino en los primeros años del XVII, o sea, en la época de la composición del tercer canto de su poema, dejara sitio al lenguaje de la experiencia figurativa volviendo a usar la antigua comparación entre «figura en el corazón» e imagen pintada, cuando hacía ya más de dos siglos que el tema del retrato plenamente literal había hecho su ingreso en la lírica y, durante todo este tiempo, había contagiado incluso otros géneros literarios como claramente demuestra el episodio cervantino mencionado.

³ Bernart de Ventadorn, 1915, XXIV, vv. 39-40; para el texto de Folquet de Marselha, véase Squillaciotti, 1999, V, v. 9. Sobre la fortuna del motivo del corazón en la poesía de los trovadores, véase Di Girolamo, 1988. Sobre la «figura nel cuore» y la formación del simulacro interior, véanse Agamben 1977, pp. 73-155; Bruni, 1988; Gargano, 1988, pp. 122-143; Ciavolella, 1992; Bolzoni, 1995; Jager, 2000.

⁴ Para el texto y el comentario de *Meravigliosa-mente*, Antonelli, 2008, pp. 39-65. Sobre el argumento véanse también Antonelli, 1977, pp. 43-46, n. 73, y Mancini, 1988. La *canzonetta* de Giacomo, después de los versos citados en la tercera estrofa continúa así: «Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante: / sì com'om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante», vv. 19-27. Aunque la *pintura* del v. 20 haya sido entendida por la mayor parte de los comentaristas del texto, coherentemente con los citados vv. 4-12, como imagen interior (véase Roncaglia, 1971, pp. 65-66), un reciente estudio la ha interpretado como una *pintura* externa, o sea como efigie pintada, por lo que véase Meneghetti, 2005, pp. 79-80.

Los dos nobles y ardientes enamorados de Auristela habían llegado hasta el enfrentamiento físico para poseer el retrato real de la joven, sustancialmente movidos por la misma locura que mucho tiempo atrás Agustín le había echado en cara a Francesco, la de haberse procurado un retrato de la amada para tenerla siempre presente:

Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum?⁵

[¿Cabe mayor locura que no contentarte con la imagen real del rostro de donde provinieron todos estos males y, así, agenciarte otra pintada por el genio de un artista ilustre y llevarla contigo adonde fueses, para tener siempre la ocasión de lágrimas inmortales?]

El ilustre artista al que Agustín se refiere es Simone Martini, a quien Petrarca le había pedido que realizara un retrato de Laura, hoy perdido, entre 1335 y 1336, los años durante los que el aretino compuso los dos sonetos del *Canzoniere*, «Per mirar Policeto a prova fiso» y «Quando giunse a Simon l'alto concetto», que son la base de toda la tradición posterior sobre el retrato de la amada en la lírica europea⁶:

il passaggio del ritratto dallo statuto metaforico di simulacro mentale a quello letterale di opera d'arte è un'innovazione che resterebbe significativa, nella storia della topica, anche se il pittore non avesse un nome; ancora più decisiva risulta, però, perché attribuisce l'effigie dell'amata a un artista identificabile [...] Una svolta nella storia poetica delle rappresentazioni dell'oggetto amato coincide così con una svolta nella storia della celebrazione poetica del ritratto e degli artisti⁷.

Un cambio radical, por lo tanto, que hace del díptico petrarquesco el fundador de un género lírico menor y lo hace responsable de haber llevado «la riflessione su poteri e limiti della rappresentazione proprio al centro del rapporto lirico per eccellenza, quello dell'io con l'immagine dell'essere amato»⁸.

En virtud de ese papel fundador, los dos sonetos del retrato de Laura, a pesar de su esencial brevedad, constituyeron un repertorio sumamente rico de motivos y cuestiones, también teóricas, del que se aventarán con mayor o menor fidelidad e ingenio poético los poetas de las futuras generaciones, quienes con sus propios textos sobre el mismo tema promoverán un género lírico destinado a convertirse en un género en boga en los ambientes cortesanos a partir de la segunda mitad del s. xv, en estrecha coincidencia con la difusión del retrato de carácter celebrativo sobre todo en las cortes de la Italia del norte.

⁵ Petrarca, *Secretum*, p. 226. Para la traducción, utilizo el texto de Carlos Yarza en Petrarca, *Obras*, p. 112.

⁶ El retrato de Laura realizado por Simone Martini debía consistir en «una miniatura o forse un disegno acquarellato», como sugirió Contini, 1980, p. 121. Para la datación del retrato y, en consecuencia, de los sonetos, véase Wilkins, 1951, pp. 89-91.

⁷ Pich, 2010, p. 54.

⁸ Bolzoni, 2008, p. 76 (la citación está sacada de la nota introductoria de Federica Pich a la edición del soneto de Petrarca, «Per mirar Policeto a prova fiso»).

Por ahora detengámonos brevemente en el díptico de Petrarca limitándonos a evidenciar un par de contenidos, entre los más relevantes, que encontraremos en la tradición poética posterior con más frecuencia y abundancia de implicaciones⁹.

Antes que nada, en el primero de los dos sonetos, el que contiene el elogio del pintor y celebra la belleza divina de la mujer, el retrato de la amada es portador de una tensión entre el cielo, donde Simone «vide» a Laura y «la ritrasse in carte», y la tierra, «qua giù» o «qui tra di noi», donde al poeta le es dado contemplar el producto del sumo artista. Ahora bien: o, como ha propuesto recientemente Rosanna Bettarini, ello se explica con el motivo de la belleza de la dama como *obra de paradís*, es decir, como obra maestra salida de las manos de Dios¹⁰; o bien, según la interpretación platónica ampliamente mantenida por comentaristas antiguos y modernos¹¹, la creación artística como «alto concetto» (*Canzoniere*, 78. 1) ha de entenderse con el significado de «idea», ya que todas las cosas antes de ser creadas se encuentran en la mente divina como ideas, de modo que es en la «forma vera» —imagen de la verdadera belleza— en la que Simone se inspira como modelo para el retrato que realizó a petición del poeta («ch'a mio nome gli pose in man lo stile», 78. 2). Sea lo que sea, en una como en otra explicación, se sobreentiende una análoga elaboración conceptual de la mimesis artística, para la que «la concezione del rapporto tra opera e modello qui riflessa non è fondata su un'imitazione di tipo naturalistico»¹².

El segundo soneto cambia de perspectiva y ya no insiste en el retrato mismo, sino en la reacción del poeta-espectador frente a la «opera gentile» de Laura pintada por Simone, con el resultado de que la tensión entre cielo y tierra, tema central en el primer panel del díptico, se sustituye por la tensión entre arte y naturaleza. La dama retratada que aparece viva y espirante, pero que al contrario de la real se muestra humilde y benigna, carece, sin embargo, de «voce ed intellecto» (78. 4), ya que no posee la palabra para responder ni el intelecto para entender. A la celeste figura que Simone retrata le faltan las dotes que harían de Laura una criatura creada, por lo que el díptico, que se abriría bajo el signo del elogio de la sublime inspiración del artista, termina registrando la desilusión del poeta, amante y espectador, en cuya reacción se cifra la fractura entre ilusión y realidad, entre arte y vida, como sugestivamente ha advertido Lina Bolzoni que ha subrayado «la dimensione dello scacco, della sofferenza inevitabile [che] viene in primo piano [...] La forma più alta dell'elogio della pittura nasconde così in sé il veleno»¹³. No es de extrañar que, basándonos en estos presupuestos, el soneto, y con él el entero díptico, se cierre con la mención del mito en el que se ha personificado admirablemente el *topos* del arte como ilusión de la vida, el de Pígalión, cuya

⁹ Ambos sonetos se pueden leer en las magníficas ediciones de Petrarca, *Canzoniere* ed. 2004, pp. 400-406, y de Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, vol. I, pp. 394-399, a cuyos exhaustivos comentarios con rica bibliografía remito. A las referencias bibliográficas allí reseñadas añado sólo Bolzoni, 2010, pp. 153-157 y Pich, 2010, pp. 54-65.

¹⁰ Véase la nota introductoria al soneto de Rosanna Bettarini en Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, vol. I, p. 394. Sobre el motivo, es obligatorio remitir a Lida de Malkiel, 1977, pp. 179-309.

¹¹ Para la interpretación del díptico de sonetos petrarquescos en los comentarios de los siglos xv y xvi y en las ilustraciones del *Canzoniere*, puede verse ahora Pich, 2010, pp. 65-87.

¹² Pich, 2010, p. 56.

¹³ Bolzoni, 2008, p. 12.

«eburnea virgo» por él esculpida, milagrosamente se convirtió en una mujer viva, lo que no le sucede al retrato figurativo de Laura:

Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'imagin tua, se mille volte
n'avesti quel ch' i' sol una vorrei (78, vv.12-14).

Naturalmente, los problemas que los sonetos de Petrarca plantean son mucho más numerosos y complejos que lo que pueden mostrar las rápidas referencias que aquí hemos hecho y que, en cualquier caso, servirán para dar una idea, aunque somera, de esa «negoziazione dei confini» entre poesía y retrato que constituye uno de los principales intereses temáticos del díptico, a partir del cual se originó una larga historia que caracterizó un género menor, aunque no irrelevante, de la lírica europea.

Una primera y primaria fase de dicha historia coincide con el periodo poético de los siglos xv y xvi durante los cuales se ha afirmado que

il modello petrarchesco sarà ripreso, variato, tradito per secoli. Colpisce innanzi tutto la dimensione del fenomeno: i testi poetici dedicati al ritratto, fra Petrarca e Marino, sono davvero molti, centinaia e centinaia, e comprendono autori grandi e minori e minimi, a testimonianza della diffusione e della fortuna di questa pratica¹⁴.

Como es fácil intuir, dicha práctica en ámbito poético sería totalmente incomprensible si no se acompañara de un fenómeno paralelo en campo artístico, en el que el retrato fue adquiriendo un papel cada vez más relevante a partir de mediados del s. xv, como puede leerse en el ensayo de Enrico Castelnuovo: «nelle corti il ritratto ha una funzione importantissima»¹⁵, sobre todo en las cortes de la Italia del norte como Ferrara, Mantua y Milán a las que hay que añadir la de Urbino de los Montefeltro. En plena Edad Moderna, en esas cortes principescas que fueron el centro propulsor de la cultura humanístico-renacentista, el pequeño género poético sobre el retrato participa íntimamente de dicho clima cultural, preguntándose, con resultados no siempre coherentes ni estéticamente afines, sobre los diferentes aspectos de la relación que entablan la palabra y la imagen y, con tal fin, eligiendo como terreno de verificación el de las conexiones entre los códigos de las dos artes mayores, poesía y pintura, bajo el signo de la imitación y de la emulación que habían marcado sus estatutos desde la Antigüedad.

¹⁴ Bolzoni, 2010, p. 156, de quien he tomado prestada la expresión antes citada de «negoziazione dei confini», que la estudiosa italiana utiliza como título del cap. III, «Poesia e ritratto: la negoziazione dei confini», para indicar como «fra Quattro y Cinquecento, intorno al ritratto i poeti sperimentino forza e limiti della tradizionale contrapposizione fra parola e immagine» (p. 151) y además, siempre en relación con la misma época, «fra poesia e ritratto si instauri un complesso rapporto, fatto di competizioni, di negazione, di fascinazione reciproca, un rapporto i cui confini vengono via via rinegoziati» (p. 183, el subrayado es mío).

¹⁵ Castelnuovo, 1973, p. 1050.

EL RETRATO DE LA DAMA Y LA TRABAZÓN
ENTRE METÁFORAS E IMÁGENES

Quizás pueda sorprender que en la poesía española entre los siglos xv y xvi los textos poéticos dedicados al retrato en general y al de la dama en particular, no gocen de análoga difusión y fortuna: para los lectores de los cancioneros recogidos a caballo de los dos siglos no era fácil tropezarse con poemas que tratarasen este tema. Si tomamos el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, la *summa* de la poesía española anterior a la renovación de los años veinte, los versos de los numerosos poetas en él recopilados —nos dice con admirable sencillez Álvaro Alonso— «no cuentan una historia de amor ni trazan un itinerario psicológico, ni dan indicaciones del lugar o el momento. Abstraídos del mundo, sólo prestan atención al laborioso tejer y destejer del sentimiento, y el yo que expresan no tiene una biografía que lo singularice, ni una atmósfera en la que moverse»¹⁶. Si esto es así, es lícito esperar una escasa presencia del tema del retrato en la poesía de este periodo, y ello, a pesar de la naturaleza común de la poesía cortesana tanto italiana, en la que —como hemos visto— nuestro tema conoció su primer desarrollo real, como española, en la que algunos de sus representantes, como «Perálvarez de Ayllón, Badajoz y Fernández de Heredia recogen, tímidamente, sin duda, la influencia de ese petrarquismo cortesano»¹⁷. A ellos, en efecto, les debemos los raros ejemplos de poesía sobre el retrato. «A la imagen de una señora a quien servía, que la tenía en una tabla, sacada del vivo», como recita la rúbrica, está dedicada una poesía de Badajoz el Músico, al igual que entre las composiciones galantes relacionadas con el tema del regalo hay un par de poemas dedicados al retrato del poeta como objeto del don, en los que el retrato es de quien ama y escribe, y no de quien es amada: «Anda, ve, triste figura» de Per Álvarez de Ayllón y «Muchas veces vi, por cierto» del mismo Badajoz¹⁸.

Nada más es posible encontrar sobre el tema del retrato en un cancionero tan rico como el que Hernando del Castillo recopiló durante una veintena de años de diligente actividad, desde aproximadamente 1490 al año de su publicación, 1511. Por otro lado, vale la pena notar, aunque sólo sea de pasada, que en las composiciones mencionadas nuestro tema se asimila al sistema retórico y conceptual que caracteriza la poesía cancioneril. Badajoz le habla a la imagen pintada de la dama, pero el gesto elocutivo («O imagen de mi gloria») sólo sirve para introducir la serie tópica de declaraciones del amante desesperado, afirmaciones de lealtad y de fidelidad, ruegos de conmiseración con sucesiva petición de un galardón, confesión de la triste condición debida al deseo insatisfecho y que coincide con un estado de muerte en vida. Cuando el retrato de la amada aparece de nuevo, tras unos treinta versos cargados de los lugares comunes aludidos, es para concluir la composición bajo el signo de un argumento igualmente recurrente:

Y, pues por quererte muero,
quede tu tabla y pintura

¹⁶ Alonso, 2001, p. 7.

¹⁷ Alonso, 2001, p. 36.

¹⁸ Para los textos mencionados, véase Castillo, *Cancionero general*, vol. III, núms. 803 (pp. 247-249), 801 (pp. 237-239), 804 (p. 249), respectivamente.

delante mi sepultura
por retablo verdadero (vv. 33-36).

El mismo Badajoz y Per Álvarez, siguiendo el ejemplo de un par de composiciones italianas y neolatinas, respectivamente de Serafino Aquilano y de Andrea Navagero, se dirigen al propio retrato, o sencillamente se refieren a él, antes de enviárselo como regalo a la dama; y sin embargo, el tema importado no les impide iniciar la habitual serie de juegos verbales y semánticos: el retrato del natural anima a Badajoz a hilvanar un artificioso juego verbal («Muchas vezes vi, por cierto, / sacar al bivo del bivo, / mas nunca del bivo al muerto»), y permite a Per Álvarez insistir en la semejanza entre retrato y retratado con numerosas alusiones a los manidos «efectos» del sufrimiento amoroso, aunque en este último caso no falten indicios de apertura más decididos hacia una nueva manera poética, como fundadamente ha observado Alonso¹⁹.

Y sin embargo, no todo se explica únicamente con las razones internas al código poético cancioneril, porque al menos en lo que se refiere al fenómeno de la escasez de composiciones sobre el retrato, éste ha de ponerse en relación con la particular situación que acompañó la existencia y la función del retrato en las cortes españolas de la época.

Se sabe, en efecto, que en la Península Ibérica, el llamado retrato autónomo, sobre todo el cortesano, no gozó de una suerte y de una función análogas a las que conoció en las cortes de la Italia del norte, y que —como asegura Miguel Falomir— «los retratistas fueron con los fresquistas los pintores especialistas por excelencia y ambos brillaron por su ausencia hasta la segunda mitad del siglo XVI»²⁰. En este sentido es significativo que, en una carta de 1473 dirigida a su hermana Juana de Nápoles, Fernando el Católico se excusase de no poder corresponder al envío de los retratos que su hermana le había mandado, ya que no había en la corte pintor capaz de realizarlos²¹. Una situación destinada a perdurar en la primera mitad del siglo siguiente, si es verdad que, todavía en 1533, el emperador Carlos V, a través de su embajador, se vio obligado a reclamar ante las autoridades venecianas el servicio de Tiziano, que se emplearía exclusivamente como autor de retratos: «al cual las Majestades del emperador y la emperatriz no quieren sino para hazer retratos»²². Naturalmente, la falta de pintores españoles especialistas en el retrato no implica la ausencia de los mismos retratos, al menos en la corte real, ya que a la carencia de pintores españoles suplía la actividad de artistas extranjeros, puesto que, por ejemplo, todos los retratistas que trabajaron para los Reyes Católicos eran extranjeros, procedentes del norte de Europa y con preferencia de Flandes. Así pues, sabemos que Isabel la Católica poseía una colección de retratos, cuantitativamente consistente: treinta y un retratos, la mayor parte de familiares, realizados —huelga decirlo— por artistas extranjeros²³.

A ello debe añadirse otro factor que concurrió a la relativa penuria de poesías sobre el retrato incluso en pleno s. XVI, cuando ya el retrato pictórico había adquirido una presencia y una función importantes. Y es que, en la producción poética de los dos

¹⁹ Alonso, 2001, pp. 11-15, 35-36, 58-60.

²⁰ Falomir, 2004, p. 73.

²¹ Torre, 1961.

²² *Tiziano e la corte di Spagna*, p. 97.

²³ Falomir, 2004, p. 76.

innovadores que contribuyeron mayormente a fundar la moderna tradición lírica española, Boscán y Garcilaso, sobre todo el segundo, no hay rastros del tema que nos ocupa y esto hace más comprensible su escasa fortuna entre los poetas de las generaciones sucesivas, quienes, al tener como modelo los textos de los promotores de la nueva manera, inevitablemente fueron inducidos a retomar a menudo los motivos y las formas presentes en sus obras y, contextualmente, a mostrar una mayor relucencia a adoptar las formas y tratar los temas que sus predecesores habían empleado menos o no habían experimentado en absoluto.

Las cosas estaban destinadas a cambiar con el paso de los años y con la evolución de la situación histórica y cultural.

Para las artes figurativas, la «novedosa actitud ante el retrato» se realiza en concomitancia con aquel «proceso de internacionalización» que la cultura española conoció durante el reinado carolino, ya que —escribe Falomir— «nada ilustra [...] mejor las consecuencias de este proceso [...] que la extraordinaria nómina de españoles retratados en Flandes e Italia por los mejores pintores de la primera mitad del siglo XVI», aunque, como ha subrayado el mismo estudioso, «habrá que esperar a la década de 1560, tras el regreso de Felipe II a España, para encontrar un “taller” de retratistas permanente en la corte»²⁴.

En ámbito poético, el motivo del retrato conoció una suerte más favorable respecto a la que le había sonreído hasta entonces, entrando así a formar parte en pleno de la tradición lírica peninsular gracias a dos poetas como Gutierre de Cetina y Diego Hurtado de Mendoza, ambos directamente y durante largo tiempo ligados a Italia e íntimamente relacionados con algunos de sus importantes círculos literarios²⁵, aunque hay que reconocer que a nuestro tema —tanto el retrato en general como el de la dama en particular— los poetas españoles quinientistas le reservaron una atención más bien limitada por amplitud y, en todo caso, circunscrita a determinadas problemáticas, entre las de su pertinencia, como muestran las siguientes páginas que se basan en la presencia tangible del motivo en la producción amorosa de los mayores poetas del siglo XVI²⁶.

²⁴ Falomir, 2004, pp. 77-78.

²⁵ Sobre las experiencias italianas de los dos poetas, véanse López Bueno, 1978, pp. 46-66 y González Palencia y Mele, 1941, vol. I, pp. 89-252.

²⁶ El *corpus* de poesía quinientista que he tomado en consideración para el presente trabajo está constituido por la producción poética de dieciocho autores, de los que a continuación indico las ediciones que he utilizado (el orden tiene en cuenta la fecha de nacimiento de los poetas, en los límites en los que ésta se puede fijar): Boscán, *Obra completa*; Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*; Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*; Cetina, *Obras*; Cetina, *Sonetos y madrigales completos*; Acuña, *Varias poesías*; Montemayor, *Poesía*; Silvestre, *Aportación a la crítica del siglo XVI: Las poesías de Gregorio Silvestre*; Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*; Figueroa, *Poesía*; Alcázar, *Obra poética*; Torre, *Poesía completa*; Herrera, *Poesía castellana original completa*; Aldana, *Poesías castellanas completas*; Laynez, *Obras*; Lomas Cantoral, *Las obras*; Cueva, *Las rimas*; Padilla, *Thesoro de varias poesías*; Padilla, *Églogas pastoriles*; Espinel, *Diversas rimas*. Doy las gracias a mis amigos Alberto Blecua y José María Reyes Cano, quienes, en épocas diferentes, me han permitido generosamente consultar y utilizar sus tesis doctorales con la edición de la poesía de Gregorio Silvestre y de Juan de la Cueva, respectivamente. Sobre el tema del retrato femenino, en la poesía española del Siglo de Oro, considerado en la perspectiva del *topos* del «inesprimible», señalo el breve escrito de Rosso Gallo, 2000.

«Esa efigie y esta imagen»

Iniciaremos nuestro recorrido con un soneto bastante convencional en el que su autor, Gregorio Silvestre, propone una relación entre tres elementos: la amada en carne y hueso, el simulacro interior y el retrato de la dama son presentados bajo forma de tres pinturas realizadas por otros tantos artistas y cuya naturaleza tan diferente es el origen de la *degradatio* con la que el poeta introduce las tres figuras:

En esta estampa en tres diferenciada,
mi bien todo y mi mal está presente:
la una es esencial, biva, excelente,
del mismo autor del cielo dibuxada;
la otra, en bivo, al bivo trasladada,
Amor pintó en mi alma propiamente;
y la tercera, sombra ya patente,
es muerta, de mortal mano pintada²⁷.

Pero, considerando los diferentes efectos que las tres figuras producen en él, en los tercetos el poeta-amante termina por subvertir el orden jerárquico con el que las había descrito antes, sometiendo el pensamiento, en última instancia, petrarquesco («però que 'n vista ella si mostra humile») del segundo del díptico de los sonetos a los que me he referido al inicio de estas páginas, al juego conceptista heredero de la pasada tradición cancioneril:

La biva de cruel me está matando,
y la que no es en mí biva ni muerta
a vezes me da pena, a vezes gloria;
la muerte [*sic*] me da vida contemplando
que à de estar a mis ojos mansa y cierta
y no puede negarme esta victoria.

Dignos de mayor atención son, en realidad, dos poemas que Diego Hurtado de Mendoza dedicó al retrato de la dama, un soneto y una octava, en los que al tratar el tema el autor pone en juego la relación entre imagen interior e imagen pintada: «quella effigie e questa imago», como recita el verso de un soneto de Aretino, que se encuentra en una carta que el polígrafo italiano escribió al entonces embajador de Carlos V en Venecia. Pero vayamos por orden.

Construida sobre el apóstrofe a la dama, la octava parece establecer una especie de identidad entre lo interior y lo exterior, es decir entre el alma y la pintura:

Cuando fuiste, señora, retraída,
Amor guió el pincel, la arte la mano,
porque no puede ser comprendida
celestial hermosura en seso humano;
y yo en mi alma te guardé escondida,

²⁷ Reproduzco el texto del soneto en la edición de Alberto Blecua, 1973. Sobre el soneto, véase el breve comentario, en un contexto diverso, en Gargano, 1988, pp. 135-137.

porque cosa divina de profano
no debe ser vista ni tocada,
sino por fe creída y adorada²⁸.

Las dos mitades de la octava se refieren al retrato en sí, la primera, y al simulacro interior, la segunda. Una premisa para la configuración de ambas es que el carácter divino o celeste de la belleza de la dama (*celestial hermosura*, v. 4; *cosa divina*, v. 6) no consiente ni que pueda ser comprendida por el intelecto humano del pintor, entre otros, ni que pueda convertirse en objeto de los sentidos externos, vista y tacto, de los hombres en general. La realización de su retrato, por lo tanto, fue posible sólo por el hecho de que la mano del pintor y el instrumento que usó, el pincel, los guiaron Amor y el arte, que obraron juntos en la representación de la amada del poeta, que aparece en el texto únicamente en el papel de amante. Por otro lado, y paralelamente, la imagen de la amada es objeto de un culto privado que origina una idolatría que se consuma en el interior del sujeto, en una especie de cámara secreta del alma.

Esta correspondencia analógica o simétrica entre las dos imágenes, interior y pintada, recibe un desarrollo más amplio e interesante en el mencionado soneto, en el que la relación entre *pintura* y *figura* interior es más explícita:

Tu gracia, tu valor, tu hermosura,
muestra de todo el cielo retirada,
como cosa que está sobre natura
ni pudiera ser vista ni pintada.
Pero yo, que en el alma tu figura
tengo, en humana forma abreviada,
tal hice retratarte de pintura
que el amor te dejó en ella estampada;
no por ambición vana o por memoria
tuya, o ya por manifestar mis males
ni por verte más veces que te veo;
mas por sólo gozar de tanta gloria,
señora, con los ojos corporales
como con los del alma y del deseo²⁹.

Las cualidades físicas y morales de la dama nombradas en el primer verso, hiperbólicamente exaltadas como sobrenaturales, son tales que al no poder ser percibidas por un sentido externo como la vista, hacen que sea imposible para el pintor la ejecución del retrato a partir del modelo natural. Por consiguiente, si el artista desea retratarla, tendrá que hacerlo reproduciendo ese otro retrato que Amor ha pintado en el alma del poeta-amante. En la rica serie de textos poéticos sobre el retrato que insisten en la comparación o en el paralelismo entre la figura pintada y el simulacro interior, no

²⁸ Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, p. 223. Sobre la octava y las relaciones entre Aretino y Hurtado de Mendoza, un discurso más exhaustivo puede leerse en el trabajo de Ponce Cárdenas, en este mismo volumen. Sobre las relaciones entre el polígrafo italiano y el poeta y diplomático español, véanse también las páginas que el clásico estudio de González Palencia y Mele, 1941, vol. I, pp. 160-183 dedica al argumento.

²⁹ Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, p. 139.

falta algún ejemplo en el que —como en el soneto de Hurtado de Mendoza— a la representación directa, del natural, la sustituye la mediada por el simulacro. Y eso que en el libro, tan minucioso y exhaustivo, de Federica Pich, encontramos sólo dos epigramas amorosos latinos del humanista napolitano Girolamo Angeriano que testimonian esta variante del tema, mientras se tendrá que esperar la edición del cancionero de Bernardino Rota para leer un soneto, «O per mano d'Amor dipinta imago», en el que, a pesar del «svolgimento metafísico» que caracteriza el texto, «il ritratto reale divent[a] una sorta di correlativo oggettivo della passione amorosa, assumendo i caratteri dell'immagine interiore della donna amata»³⁰. Sin embargo, ya unos años antes del poema de Rota, la comparación entre las dos imágenes había llegado a una forma de identificación en el soneto de Hurtado de Mendoza, el cual, por otro lado, debe ponerse en relación con el que Pietro Aretino concibió a petición del mismo embajador español, a quien se lo envió transcribiéndolo en una carta a él dirigida y fechada el 15 de agosto de 1542:

Furtivamente Tiziano e Amore,
 presi a gara i pennelli e le quadrella,
 duo essempli han fatto d'una Donna bella
 e sacrati al Mendozza, aureo Signore.
 Ond'egli altier di sì divin favore,
 per seguir cotal Dea come sua Stella,
 con cerimonie appartenenti a quella,
 l'uno in camera tien, l'altro nel core.
 E mentre quella effigie e questa imago
 dentro di sé scopre, e fuor cela ad altrui,
 e in ciò che più desia, meno appar vago,
 vanta il segreto che s'asconde in lui;
 che, s'ognun è del foco suo presago,
 ardendo poi no sa verun di cui³¹.

Del texto de la carta que lo acompaña se entiende que por «la bizzaria de i vostri andari», o sea por la caprichosa petición del comitente, el poeta italiano se vio obligado a componer su soneto «sopra il ritratto del quale mostrate solamente lo invoglio di seta, che lo ricopre a guisa di reliquia», sin poder observar el retrato de la mujer que, como sucedía con los retratos privados, el diplomático español debía guardar en una custodia de seda. Las consecuencias de dicha operación las denuncia el mismo poeta en la mencionada carta:

³⁰ El comentario se lee en la edición de Luca Milite de la poesía de Rota, *Rime*, pp. 122-124; al mismo estudioso pertenece la definición de «svolgimento metafísico», relacionada con el soneto citado (p. 122). Para los dos epigramas neolatinos mencionados, véase Angerianus, *Erotopaegnion*, epigramas XXX y LVI, sobre los que pueden leerse las breves observaciones de Pich, 2010, p. 128. En tal contexto, véase también el soneto de Lorenzo de Medici, «Se con dolce armonia due instrumenti», donde —según su moderno editor Paolo Orvieto— el retrato concreto de la dama podría ser 'figura' de la imagen interior (Medici, *Canzoniere*, ed. 1992). Para una interpretación diferente del mismo soneto, véase Pich, 2010, pp. 160-161.

³¹ Para el texto del soneto y de la carta que lo contiene, *Lettere*, 1998, pero del sólo soneto véase también la edición con introducción y comentario de Pich, en Bolzoni, 2008, pp. 174-177.

Ma perché son certo che i miei versi non tengono in sé tanto di buono quanto in lei mostra di naturale la Donna che, senza averla inanzi, vi ha rasemplata el Vecellio, ne chieggo perdono al fantastico del soggetto impostomi.

Las explicaciones que la carta contiene, junto con las excusas de Aretino porque, «senza averla inanzi», en su retrato no ha podido hacerle justicia a la natural belleza del sujeto pintado, nos ofrecen la clave de lectura del soneto, en el que está representada

una situazione giocata appunto sulla segretezza e sulla duplicità: ci sono due artisti (Tiziano e Amore) due strumenti usati a gara («i pennelli e le quadrelle»), due immagini della bella donna egualmente consacrate al Mendoza, due luoghi (uno pubblico, l'altro privato, uno visibile, l'altro nascosto alla vista)³².

Ahora bien, si de un «mecanismo circolare», es de lo que se trata, en el que se encuentran implicados datos de la realidad junto a productos artísticos, tanto poéticos como pictóricos, es verosímil que el soneto de Hurtado de Mendoza se deba leer en ese contexto, en el que el antiguo *topos* de la relación entre el retrato pintado por el artista y el pintado y esculpido en el corazón que —como hemos visto— se remonta al Notario en su forma más acabada, es sometido a dos reescrituras diferentes y más artificiosas, según las cuales, ahí donde Aretino se refiere a las dos imágenes simétricas, la retratada por el pincel de Tiziano y la pintada por las flechas de Amor, Mendoza encarece la invención y, en el apóstrofe a la dama, le revela que el pintor a quien le ha encargado que la retrate ha tenido como modelo la imagen que de ella lleva «estampada» en el alma: el paralelismo ha llegado hasta la confusión y la total identificación. Pero ¿qué ha inducido al poeta-amante a pedir tal retrato, cuando dentro de sí mismo puede ya gozar de la contemplación de una imagen que reproduce todas las cualidades de la dama como objeto ilimitado por belleza y perfección? Los tercetos dan una doble respuesta a la cuestión. La primera, al negativo, ofrece una síntesis extrema de todos los motivos que se leen a menudo en este género de poesía para justificar la petición del retrato, que puede servir para renovar la memoria de quien se ha perdido para siempre, o consolar por la ausencia momentánea de quien se ama, pero, por otro lado, también puede ser un medio para manifestar la propia pasión, es decir, testimoniar la vanidad del comitente. No obstante, la verdadera razón es otra, ni existe contradicción alguna con lo que se acaba de afirmar en el primero de los dos tercetos, porque a lo que el poeta aspira no es ver a la amada como una criatura creada («ni por verte más veces que te veo»), sino el poder ofrecer al sentido de la vista el simulacro interior. El perfecto paralelismo entre retrato material y retrato interior que se manifiesta en algunos textos de la tradición italiana, sobre todo del s. xv, como por ejemplo, en un poema de Gaspare Visconti, aunque aquí se trate de escultura y no de pintura: «l'uno è per dare a gli occhi miei ristoro» y «l'altro è per refrigerio di mia mente»³³, en Mendoza resulta superado a favor de una identificación que anticipa el resultado al que llegará Rota en el mencionado

³² Bolzoni, 2008, pp. 64-65. Véanse también Arqués, 2003 y Pich, 2010, pp. 137-138, donde se encuentra la expresión de «mecanismo circolare» (p. 137), para definir la relación que se instaura entre el soneto y la carta.

³³ Se trata del soneto «Ben che t'habbia sculpita in questa pietra», contenido en los *Rithimi* (1493) de Gasparo Visconti, y cuyo texto está reproducido en Pich, 2010, p. 124.

soneto porque, en definitiva, el singular retrato que el poeta-amante le ha pedido al pintor crea una especie de corto circuito entre *visio sensibilis* y *visio spiritualis*, en el sentido de que gracias a la especial factura del producto artístico el simulacro interior paradójicamente puede convertirse en objeto del sentido externo de la vista.

Un soneto de Francisco de Figueroa propone de nuevo la relación entre simulacro interior y pintura de la dama en términos de una competición que el poeta resuelve a favor del primero. No se trata, de todos modos, de un retrato efectivamente realizado, sino más bien —sin salir de la simulación poética— de una circunstancia eventual a la que se le niega cualquier posibilidad de realización:

Alma real, milagro de Natura,
honor y gloria de la edad presente,
nido de Amor, en cuya vista siente
el fuego que a sus súbditos procura,
si en sólo retratar vuestra figura
se deslumbra el pintor más excelente,
es porque Amor de celos no consiente
que se enajene aún sola la pintura;
ni es bien que imagen tan divina sea
sino de amor, ni que se pinte o escriba
en tabla o lienzo en quien el tiempo puede:
en las almas se escriba, allí se lea,
y allí después de muchos siglos quede
cual es agora tan perfecta y viva³⁴.

Incluso el «pintor más excelente», pues, cegado por la belleza de esa obra maestra milagrosa que es la dama, se sentiría inhibido en la ejecución de la obra por los celos de Amor, quien no consentiría que se transfiriera a otro, es decir al arte, el dominio que ejerce sobre la divina criatura. Ni la operación artística se podría efectuar ni sería oportuno («ni es bien», v. 9) que lo fuera. En los tercetos, de hecho, la contraposición entre Amor y el pintor, que en otro lugar hemos visto obrar juntos, compromete a los soportes, por así decirlo, sobre los que los ejecutores ejercen su arte, la tabla o el lienzo por un lado, el alma por otro. Materiales sometidos a los efectos del tiempo los primeros y por lo tanto sujetos al progresivo desgaste hasta el total aniquilamiento, en contraposición con la esencia de la segunda que la hace imperecedera. El soneto se concluye en el signo de un amor que dura más allá de la muerte, en antítesis con el arte que comparte la misma suerte de todo aquello que pertenece al mundo sensible y que, como tal, está destinado a una ruina total e irreparable.

La competición entre el arte y el amor, pero en ausencia de referencias al simulacro interior, también constituye el núcleo central de dos sonetos de Fernando de Herrera. En uno de ellos que aparece en el tercer libro de los *Versos*, el poeta se dirige a «Francisca soberana», que José Manuel Blecua ha identificado con doña Francisca de Córdoba, hermana del Duque de Sessa, marquesa de Gibraleón³⁵, para denunciar los límites de la

³⁴ Figueroa, *Poesía*, p. 124. En la reproducción de texto, he introducido un cambio de puntuación entre el primero y el segundo cuarteto.

³⁵ Para la identificación de la dama, véase Herrera, *Obra poética*, vol. II, p. 381.

pintura y proponer, en la conclusión, la contraposición entre Amor y pintor. Una construcción sintáctica que hace de perno en la adversativa: «podrá... mas... no puede», abraza las tres primeras estrofas del soneto:

Podrá imitar la singular destreza
d'el pintor el semblante generoso
i el rayo d'essas luzes amoroso,
si tanto cabe'n la mortal baxeza.
Mas ¿cómo imitará tanta grandeza,
tantos bienes qu'el alto i poderoso
Olimpo's dio, si al qu'es en ver dichoso,
ciega la luz d'essa immortal belleza?
No puede merecer la suerte umana
bien de tanto valor, porqu'encogiera
en este corto espacio todo el cielo³⁶.

En el retrato de doña Francisca, el pintor, aunque dotado de «singular destreza», podrá imitar la belleza exterior de la noble dama pero no podrá representar «la virtù che in lei si informa», había escrito Lorenzo de Medici³⁷, en un soneto de su cancionero sobre el retrato del rostro y del alma de la amada: o sea esos «bienes» que constituyen la «inmortal belleza» de la dama, cuya fuerza sobrenatural cegaría a quien, afortunado, pudiese verla, igual que le sucedía al excelente pintor del soneto de Figueroa. Ni al pintor, en cuanto autor del retrato, ni a la humanidad que gozaría de él contemplándolo, se les concedería poder encerrar el infinito del cielo en la extrema finitud de una tabla o de un lienzo, a menos que no interviniera Amor, como sugiere el último terceto:

Baxe Amor, jô Francisca soberana!
i descubra essa imagen verdadera,
para que nunca envidie al cielo el suelo.

La conciliación entre tierra y cielo se podrá realizar, por lo tanto, exclusivamente bajo el signo de Amor, cuyo descenso entre los hombres —análogamente al recorrido inverso que Simone realiza con la subida al Paraíso— es capaz de «dar fede qua giù del suo bel viso»³⁸, es decir de desvelar al pintor-humanidad la «imagen verdadera», o la «forma vera»³⁹ de ascendencia petrarquesca, que en Herrera coincide con el concepto neoplatónico de Idea, cuyo conocimiento y reproducción parece que sean negados al

³⁶ Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 813.

³⁷ Se trata del soneto «Poiché Fortuna, a' mie prieghi inimica», que puede leerse en Medici, *Canzoniere*, ed. 1991, y sobre el cual véase el comentario del editor (p. 394).

³⁸ Petrarca, *Canzoniere*, ed. 2004, «Per mirar Policieto a prova fiso», v. 8.

³⁹ La expresión está sacada del v. 14, «la disiata vostra forma vera», del soneto «Movesi il vecchierel canuto et bianco», sobre el que hay una amplia e importante bibliografía, útil también para el tema abordado en estas páginas, ya que en el centro del soneto petrarquesco se encuentra el núcleo doctrinal que, con palabras de Santagata, consiste en la «tensione “figurale” (ricerca di una *imago* dietro alla quale si spera di scoprire la *res*, la realtà autentica)», en Petrarca, *Canzoniere*, ed. 2004, p. 69.

arte de la pintura, incapaz de retar los límites humanos —según el «divino» poeta—, a menos que no se beneficien de la mediación de Amor.

Es exactamente lo que se verifica en un soneto amoroso del mismo Herrera, en el que Amor está presentado como un hábil y experto pintor que pinta el retrato de la «ecelsa i bellíssima Diana», nombre y divinidad con los que el poeta designa a la amada Luz⁴⁰. Únicamente a través de esta vía el arte puede alcanzar su verdadero fin que es el de trascender el mundo sensible y dar una efigie a la Idea, a través de la representación de la belleza femenina completamente espiritualizada:

Preso en la red Amor dorada y pura,
i ardiendo en vivos rayos de belleza,
mueve'l sutil pinzel, i, con destreza,
su fuerça en vuestra luz mostrar procura.

L'arte a su fin llegó; la hermosura
al intento cedió en extrema alteza;
en ella infunde'l mesmo su grandeza,
i espíritu se haze'n su figura.

En ausencia del simulacro interior, cuya formación está presidida por Amor, al pintor no se le concede producir un retrato que alejándose de la belleza sensible del modelo sea capaz de fijar en la imagen artística la Idea de belleza que el modelo inspira. En suma, si para Herrera el fantasma o efigie interior es el presupuesto esencial para la ejecución material de la obra, ello implica que entre la visión sensible y la comprensión intelectual, o sea —en relación a la representación artística—, entre visión directa del modelo y su reproducción material en el retrato, se haga absolutamente necesaria una experiencia que coincide con la contemplación anhelante que califica la experiencia erótica. Por otra parte, a propósito de la facultad de reconocer la belleza en los objetos de naturaleza a través de la imagen interior, que caracteriza la teórica del arte manierista orientada en sentido neoplatónico, Panofsky, había advertido que «la doctrina místico-pneumatológica de la belleza del neoplatonismo florentino, [Marsilio Ficino y el Comentario al *Simposio* platónico] resur[ge] en el manierismo como metafísica del arte»⁴¹.

De estas pocas notas sobre los sonetos de Herrera emergen un par de problemáticas de más amplio alcance que, obviamente, tienen estrecha conexión con el retrato: en primer lugar la relación competitiva entre pintura y poesía, sobre la que en algunas composiciones sobre el retrato en acepción encomiástica Herrera toma posición de forma inequívoca, que no podemos abordar aquí⁴²; en segundo lugar, la concepción

⁴⁰ Es lo que sostiene Cuevas en la única nota de comentario al texto, en Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 774, mientras que otros han preferido identificarla con doña Ana Girón, hija del primer Duque de Osuna y esposa de Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa.

⁴¹ Panofsky, 1989, p. 90.

⁴² Se trata de algunos poemas que resultan interesantes, también porque en ellos se desarrolla un motivo que no hemos encontrado en los poemas sobre el retrato de la dama, o sea la competición entre pintura y poesía o, más en general, entre imagen y palabra. En el soneto dedicado a don Pedro de Zúñiga, hijo del Duque de Béjar, por ejemplo, la contienda entre la escultura y la pintura, por un lado, y el cielo, por el otro («Las estatuas, las tablas, en que muestra / que contiene la industria con el cielo», Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 285, vv. 1-2), ve sucumbir el arte figurativo, y el poeta invita al destinatario a consagrar

misma de la pintura que para Herrera está relacionada exclusivamente con la representación de la realidad sensible, como resulta en un pasaje de las *Anotaciones*, donde el sevillano se expresa en los siguientes términos sobre la obra de arte como copia fiel de la realidad sensible:

Toda la fuerza de la pintura consiste en hazer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se presenten al sentido del ver con la mesma eficacia i representación, forma i figura en que se hallan en el mesmo ser natural, i éste es el sugeto de la pintura⁴³.

En las composiciones que ocuparán las siguientes páginas es central la cuestión de la relación entre naturaleza y belleza en el retrato femenino, pero, sin que se haga explícita referencia a ese estadio intermedio que es la efigie interior, el primer grupo estará formado por textos en los que se insiste sobre todo en la comparación entre imagen pintada y modelo natural, mientras que en el segundo prevalecen los que prefieren desarrollar la comparación entre «forma vera» e imagen figurativa.

«Comprender or quel ch' è natura et arte»

Dos elementos del tríptico de sonetos de Gutierre de Cetina, que da origen al género lírico sobre el retrato en España, presentan como motivo central la competición entre el arte y la naturaleza. Veamos el primero:

Si el celeste pintor no se extremara
en haceros extremo de hermosura,
si cuanto puede dar beldad natura
tan natural en vos no se mostrara,
ni el retrato imperfecto se juzgara,
ni me quejara yo de mi ventura,
porque correspondiera la pintura
al vivo original do se sacara.

Pero, dama, pues ya no vive Fidia,
ni humano genio basta a retrataros,
sin que quede confusa o falsa el arte,
debéis, para que no muevan de invidia
las menos que vos bellas, contentaros
con ver de lo que sois sola esa parte⁴⁴.

su propia gloria a la poesía, porque sólo ésta es capaz de asegurar la auténtica representación del valor y, con ella, la fama inmortal: «Consagrad a las musas vuestra gloria / si queréys vida ilustre, y en su canto / veréys vustro valor representado. // Eternas son, y eterna es su memoria, / y el nombre que celebran bive tanto / que en la inmortalidad es colocado» (vv. 9-14). Análogas afirmaciones se leen en el soneto, «El trabajo de Fidia ingenioso», que —según Cuevas— se dirige «a un noble soldado —tal vez D. Juan de Austria» (p. 540), y también en la canción *A don Alonso Pérez de Guzmán, Duque de Medina*, «Príncipe ecelso, a quien el hondo seno» (pp. 762-766, en esp. los vv. 57-70).

⁴³ Herrera, *Anotaciones*, p. 971. En realidad, que yo sepa, falta un estudio sistemático que reconstruya el pensamiento de Herrera sobre las artes figurativas, lo que sorprende, considerando las relaciones que el poeta tuvo con los círculos culturales sevillanos, que pululaban de entendidos, coleccionistas y artistas. No va en esta dirección Macri, 1953.

⁴⁴ Cetina, 1981, p. 127.

Con el empleo de la ya superada figura etimológica que aparece dos veces en los primeros versos, el soneto celebra la belleza natural de la dama de la que la obra artística «confusa o falsa» no es capaz de ofrecer un testimonio fiel, sino sólo un «retrato imperfecto». El *deux artifex* vence al «humano genio» del artista, la pintura no corresponde al «vivo original» y, en definitiva, la naturaleza triunfa sobre el arte. La composición se cierra, por lo tanto, con la clamorosa afirmación de la envidia femenina, vil contrapartida de la doble desilusión que el retrato ha generado: en el desventurado poeta-amante que se lamenta por no poder gozar, a través de la imagen pintada de la amada, como gozaría estando en su presencia, al igual que en la mujer retratada que tendrá que contentarse de ver refulgir sólo en parte su belleza en la imagen que intenta en vano reproducirla en su totalidad.

Sin embargo, el arte, aunque fuertemente disminuido, parece que no sale del todo derrotado, desde el momento en que junto a la principal el soneto deja que aflore, sin desarrollarla por completo, una segunda contraposición, la del arte antiguo contra el arte moderno. Una comparación o competición que, con los papeles invertidos, ya se encontraba en el arquetipo petrarquesco en el que el pintor moderno, Simone Martini, vencía a Policleto y a todos los demás famosos artistas antiguos de renombre, quienes, a pesar de haber mirado durante mil años seguidos el hermoso rostro de Laura, no habrían visto más que «la minor parte / de la beltà» (77. 3-4), esa misma *minor parte* de su belleza de la que debe contentarse de ver retratada la amada del poeta español. En nombre de Fidias, artista antiguo no menos famoso que el escultor Policleto, una tímida antífrasis colocada en el espacio de un hemistiquio introduce el contraste entre las artes lejanas en el tiempo con el arte moderno doblemente perdedor, tanto frente a la naturaleza, salida ésta de la mano y del pincel del *celeste pintor*, como ante los del arte antiguo promovido a la dignidad del arte divino de la naturaleza creadora.

El segundo soneto de Cetina quizá tiene mayores implicaciones. En él el arte parece que se toma su propia revancha a costa del espectador que, paradójicamente, paga el precio de la lograda perfección artística. Dirigiéndose directamente a la imagen pintada, al menos en los cuartetos, el poeta-amante reconoce que el retrato de su amada está tan conseguido que reproduce totalmente la belleza del modelo natural, celebrada hiperbólicamente como la mayor beldad terrestre:

Si de una piedra fría enamorado,
pudo Pigmalión mover el cielo,
si pudo a tanto ardor poner consuelo
falso espíritu en ella transformado,
siendo retrato vos tan bien sacado
de la mayor beldad que hay en el suelo,
y siendo ante mi ardor el suyo un hielo,
¿por qué no me ha el Amor a mí engañado?
¡Ay de mí ¿Para qué? ¿Qué es lo que pido?
¿Si espíritu tuviese esta pintura
podría mejorarse mi partido?

No, porque en caso tal ¿quién me asegura,
 si os hubiese en las mañas parecido
 tanto como os parece en la hermosura?⁴⁵

El motivo de la comparación entre arte y naturaleza aquí se decanta por la sugerencia del carácter ilusorio de la pintura, gracias a la evocación del mito que nació con Pigmalión en cuyo nombre se abre el soneto y que el cierre del díptico de Petrarca había hecho recurrente en el género poético sobre el retrato. Según un módulo de notable fortuna en nuestro género, el poeta-espectador establece un diálogo con el retrato en el que, de forma análoga a lo que sucedía en el arquetipo petrarquesco, se renueva «l'impossibile soluzione dell'*impasse* che si è generata tra il ritratto e l'amante che lo guarda»⁴⁶. La perfección del retrato con respecto al modelo natural provoca, pues, la ilusión de la vida, y sin embargo, aunque un idéntico ardor consume a los dos enamorados, al igual que el hielo del retrato replique el frío de la estatua ebúrnea, el engaño o el milagro no se repiten. Como sugiere el verso final de un soneto de Bernardo Bellincioni⁴⁷, que aparece aquí como título del presente apartado, el amante-espectador que no conoce la misma fortuna de la que gozó el mítico Pigmalión se ve obligado a reconocer, distinguiéndolos, lo que es naturaleza y lo que es arte.

Da igual que el arte consiga reproducir con total fidelidad el modelo natural en el que se inspira o que, al contrario, como en el soneto antes citado, manifieste su total deficiencia frente a la naturaleza creadora: el sentido de derrota que produce el retrato en el espectador-amante de los sonetos de Cetina no cambia, lo que sí varía es sólo el tipo de ofensa que recibe, una frustrante desilusión o una amarga ilusión según el nivel de mayor o menor perfección que el genio del artista logre obtener.

El soneto no se concluye, sin embargo, con el fracaso del milagro, ya que los tercetos le reservan al lector una especie de agudeza que tiende al encarecimiento. Con un repentino cambio de destinatario, de la efigie pintada a la persona real, el poeta-amante no se sustrae a la formulación de una paradoja, según la cual, incluso en la hipótesis inverosímil de que el retrato estuviese dotado de espíritu, no cambiaría nada en su condición de enamorado desesperado porque la que «malas mañas ha» no las perdería ni siquiera en el caso en que se verificase el menos creíble y más deseable de los milagros que el arte pueda producir.

Cuando la modalidad del diálogo con el retrato —o por lo menos del diálogo en su presencia— se asocia en el mismo texto con el motivo de la perfección del retrato en la reproducción del modelo natural, el amante-espectador a menudo es presentado en el acto de adoración de la imagen pintada. Es lo que sucede en un soneto de Gregorio Silvestre que contiene algunos elementos de interés.

⁴⁵ Cetina, 1981, p. 129.

⁴⁶ Bolzoni, 2008, p. 12, y para las diferentes declinaciones del mito de Pigmalión en la poesía sobre el retrato, véanse las pp. 12-14, 21-22, 40-45.

⁴⁷ Se trata del último verso de «Di che te adiri, a chi invidia hai, natura», un soneto que el toscano Bernardo Bellincioni compuso «sopra il retratto de Madona Cicilia quel fece Maestro Leonardo», en *Rime del arguto et faeto poeta Bernardo Bellincioni*, f. VIV-VIIr. Una edición con amplio comentario del soneto, al cuidado de Federica Pich, se lee en Bolzoni, 2008, pp. 186-188.

Ante el cuadro de la dama, el poeta-amante dirigiéndose a Amor le pregunta:

¿Es esta sombra de las hebras de oro
y el marfil y la nieve do pusiste,
Amor, tus flechas con que enriqueciste
el mundo y tiempo de agradable lloro?⁴⁸

Utilizando el planteamiento de la interrogación con el que en el *Canzoniere* petrarquesco, a la vista de Laura que se le había aparecido en sueños, Francesco se preguntaba:

«Son questi i capei biondi et l'aureo nodo
—dich'io— ch'ancor mi stringe, et quei begli occhi
che fur mio sol?»⁴⁹.

Los versos de la siguiente estrofa confirman ampliamente que la *sombra* del *incipit* del soneto español es un término pictórico⁵⁰, por lo que la referencia es al retrato de la dama:

Color, matiz, esmalte y lienço adoro,
con quien España a Italia haze triste.
¡Ay, mano artificiosa, bien supiste
sumar en breve todo mi thesoro!

Cuatro elementos diferentes, coloristas y materiales, identifican la pintura que el poeta-amante adora y con la que el genio del pintor español conseguiría la doble y admirable —aunque no milagrosa— empresa de triunfar sobre los prestigiosos retratistas italianos por un lado, y por otro, de haber sabido *sumar*, o sea de haber encerrado tanta gracia y belleza en el pequeño espacio de un lienzo. También en el caso de este último concepto, por otra parte, Silvestre ha adaptado al nuevo contexto un motivo constante en las «rime in morte» de Laura que ha retomado a través de la mediación de uno de los mejores poetas italianos del s. XVI, como por otra parte también había hecho en la elaboración del primer cuarteto. En efecto, la idea de adaptar el módulo interrogativo sacado de la canción petrarquesca de las «rime in morte» de Laura al género del retrato de la amada tenía un precedente en un célebre poema de Pietro Bembo quien, en uno de sus dos sonetos dedicados al retrato de Maria Savorgnan, obra de Giovanni Bellini, había comenzado con «l'impostazione interrogativa che accosta, nell'illusione del soggetto, bellezze dipinte e bellezze reali»⁵¹:

⁴⁸ Cito de Alberto Blecua, 1973.

⁴⁹ Se trata de la canción petrarquesca, «Quando il soave mio fido conforto», vv. 56-58.

⁵⁰ Para el término *sombra* que «en la pintura es el color oscuro, ú baxo, que se pone entre los demás colores, que sobresalen», *Autoridades* remite a Herrera, *Anotaciones*, p. 971, que, a su vez, cita *Naturalis historia*, XXXV, 29.

⁵¹ Pich, 2010, p. 171.

Son questi quei begli occhi, in cui mirando
 senza difesa far perdei me stesso?
 È questo quel bel ciglio, a cui sì spesso
 invan del mio languir mercé dimando?
 Son queste quelle chiome, che legando
 vanno il mio cor, sì ch'ei ne more expresso?⁵²

De hecho, se ha observado que el esquema interrogativo de derivación petrarquesca, incluso cuando se refiere al retrato pictórico femenino, sirve para describir la belleza de la mujer y en sustancia funciona como una declinación del canon tradicional de la belleza. El problema, en realidad, posee una dimensión más general y va más allá de la reutilización del particular esquema interrogativo para tocar un poco todo el género poético objeto de estas páginas, como lúcidamente ha señalado Giovanni Pozzi al inicio de su fundamental ensayo sobre el retrato poético de la mujer, a propósito de las dos composiciones de Bembo:

La presenza del ritratto, da cui pur pretendono di essere ispirati, è irrilevante in ambedue i componimenti poetici; manca cioè nel discorso linguistico qualsiasi accenno ai mezzi rappresentativi della pittura: cornice e taglio, linee e superfici, ombre e colori. La comunicazione poetica si ferma agli effetti psicologici che suscita un paragone al modello e il dipinto⁵³.

Se trata de una consideración que podríamos extender, más o menos literalmente, a la totalidad de las composiciones hasta ahora examinadas, además de a las que presentaremos en las siguientes páginas. Por ahora limitémonos a volver al soneto de Gregorio Silvestre. En efecto, el mismo recurso de utilizar el planteamiento interrogativo para el retrato femenino se encuentra en uno de los dos sonetos a Tiziano, escritos por Della Casa entre 1545 y 1546, para agasajar a la veneciana Elisabetta Quirini. En la segunda de las dos composiciones, después de los cuartetos en los que —como decíamos— la descripción del retrato funciona como declinación del canon de belleza, el poeta-espectador se pregunta: «Deh chi 'l bel volto in breve carta ha chiuso?», un concepto retomado en el v. 8: «sumar en breve todo mi thesoro» por Silvestre que recupera del *incipit* del soneto de Della Casa también el apóstrofe a Amor en presencia del retrato de la dama: «Son queste, Amor, le vaghe-trecce bionde»⁵⁴.

Para concluir, respecto a las citadas composiciones de Bembo y Della Casa, el soneto de Silvestre marca un retorno más decidido a los versos del segundo elemento del díptico sobre el retrato de Laura, en el que Petrarca se lamentaba de que al no haber dado Simone «a l'opera gentile / colla figura voce ed intellecto», sucedía que:

⁵² Bembo, *Prose e rime*, pp. 522-523. Una edición del soneto con amplio comentario y bibliografía, al cuidado de Federica Pich, se encuentra en Bolzoni, 2008, pp. 88-91, donde se leerán también las consideraciones de Lina Bolzoni, en las pp. 23-26, a las que añádate Bolzoni, 2010, pp. 176-177.

⁵³ Pozzi, 1993, p. 146.

⁵⁴ Para el soneto italiano, véanse Della Casa, *Rime*, pp. 102-104; Bolzoni, 2008, pp. 20-21 y 96-98; Pich, 2010, pp. 176-178; Bolzoni, 2010, pp. 160-161. Si se lee el soneto de Gregorio Silvestre en relación con los poemas de Bembo y Della Casa, el v. 6, «con quien España a Italia hace triste», adquiere un sentido hiperbólico, ya que el anónimo y genial pintor español triunfaría, nada menos, sobre Bellini y Tiziano.

Ma poi ch' i' vengo a ragionar co.llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei

de la misma manera que al amante espectador de Silvestre la imagen pintada le resulta «al llanto sorda, al responderme muda», bajo el signo de una idéntica desilusión que nace del contraste entre la apariencia del retrato y su incapacidad de tener vida propia.

Un texto en el que arte y naturaleza terminan por confundirse completamente gracias a una variante del *topos* de la Naturaleza como artífice⁵⁵, o sea, el recurso gracias al que la Naturaleza se identifica con la persona del pintor, es la bella canción de Francisco de Figueroa que, sin embargo, justo por el artificio usado constituye la prueba más evidente de lo que ha sostenido Pozzi. De hecho creo que es difícil encontrarse ante un texto poético en el que, más que en la composición del “divino” Figueroa, el retrato de la mujer se revele como una declinación del tradicional canon de la belleza femenina. La *personificatio* de la Naturaleza con el pintor («Tomó Naturaleza / en su mano un pincel / y quiso hacer perfeta una figura», vv. 1-3)⁵⁶ consiente seguir la mano del artista en el acto mismo de la ejecución del retrato, comenzando por los cabellos y continuando por la misma mano de la imagen:

y dando así principio a su pintura,
la mano ya segura,
de oro hizo el cabello,
[...]
La mano va bajando,
ya muda de color
de un blanco más que nieve y más sutil,
y así se va esmerando,
y muestra su primor
haciendo blanca mano de marfil

hasta completar el retrato del rostro mencionando las partes que lo componen, a lo que se añaden referencias más breves relativas al cuello y al pecho; sustancialmente a los elementos que constituyen el llamado «canone breve», si bien el artificio adoptado obliga a designar una parte del rostro, la nariz, que notoriamente está ausente del canon: «haciendo la nariz bien compasada», v. 43⁵⁷.

El texto de la canción no escatima tampoco las referencias a los descansos que el pintor-Naturaleza efectúa durante su creación, a la par de las admiradas reflexiones y de los elogios que dirige a su misma creación en calidad de espectador, casi de amante:

⁵⁵ A la afirmación de Lida de Malkiel, 1977, según quien «muchas variantes destinadas a encarecer la belleza femenina dan como artífice a la Naturaleza más bien que a Dios» (p. 206), hay que añadir que, en especial, una variante del *topos* de la *natura artifex* consiste, a su vez, en la asimilación de Naturaleza con el pintor, a partir del parangón de Guittone d'Arezzo, en *Se voi, donna gente* («Ché la natura entesa / fo di formare voi, co 'l bon pintore / Policreto fo de la sua pentura»), en Guittone d'Arezzo, *Rime*, I, hasta la identificación en el *incipit* de un soneto de Shakespeare («A woman's face, with Nature's own hand painted»), en Shakespeare, *Sonnets*, p. 151.

⁵⁶ Figueroa, 1989, pp. 117-119.

⁵⁷ Sobre el argumento, véanse, al menos, Pozzi, 1993 y Quondam, 1991.

y habiéndole acabado [el cabello]
le mira y se quedó admirada dello
diciendo: «Quien te viere
sea dichoso si por ti no muere»

y además, después de haber pintado los ojos y quedar cegado por la luz que de ellos se propaga, mira el conjunto de las partes del rostro completadas:

gloriándose estaba
cabellos, ojos y frente
con tanta perfección,
y en ver cada facción,
se para y dentro en sí gran gloria siente.

En la última estrofa, «el cuerpo ya acabado» (v. 68), el retrato se completa con la representación de las cualidades interiores de la mujer:

la mano tomó luego a la Fortuna:
de gracia y discreción
inmensa la ha dotado,

versos en los que apenas aflora uno de los más importantes motivos que el género poético sobre el retrato suele tratar, el que es posible resumir con la esperanza que expresaba el verso de Marcial: «Ars utinam mores animumque effigere posset!»⁵⁸, es decir la posibilidad de que el arte —la pintura en especial— en el retrato se pueda aventurar más allá del umbral del cuerpo y conseguir penetrar en el secreto del ánimo, dando cuenta así completamente de la peculiar combinación de belleza y de virtud de la dama. Un motivo, sin embargo, del que, a excepción de alguna que otra rápida alusión, no hemos encontrado muchas trazas en los textos que forman el reducido *corpus* textual objeto de las reflexiones contenidas en estas páginas.

Un nuevo ejemplo de comparación entre arte y naturaleza, que se resuelve en términos de pura consonancia que elude cualquier efecto de ilusión o desilusión, nos lo ofrece el madrileño Pedro Laynez, el poeta que Cervantes mencionó elogiosamente en *La Galatea*. Se trata de un soneto en el que el amante-poeta confiesa ante la imagen pintada de la amada la rendición incondicional que en él produce su retrato, desde el momento que reconoce que es «un alma que tras sí esta tabla lleva». Pero este poder que sobre él ejerce el retrato no es más que el testimonio de la fuerza de atracción que tiene el modelo natural:

¡Ay dulce libertad, vida segura,
quán tarde os cobrará quien no retira
los atrevidos ojos con que mira
tan alta y peligrosa hermosura!
Que el vivo original desta figura

⁵⁸ *Epigrammaton liber*, X, 32, «Haec mihi quae colitur violis pictura rosisque».

por quien el mismo Amor de amor sospira,
 con tanta fuerça, a sí, las almas tira
 que aun las lleva y las roba su pintura⁵⁹.

La última composición a la que me referiré en el presente apartado, realiza la comparación entre arte y naturaleza adoptando la forma del «consejo al pintor», cuyo modelo antiguo está constituido por las dos odas pseudo-anacreónticas⁶⁰ dadas a conocer en la edición a cargo de Henri Estienne en 1554 y que tuvo grandes intérpretes en Francia como Ronsard y Belleau, y en Italia como el poeta romano Giuliano Goselini⁶¹. De dicha forma Federica Pich ha dado esta breve y eficaz descripción paradigmática:

si tratta di una modalit  quanto mai ambigua perché non rievoca i gesti dell'artista, ma li *prescrive*, e non mostra ci  che hanno prodotto sulla tela o sul marmo, ma ci  che *dovrebbero* produrre [...]   una lettura dell'immagine che precede l'immagine stessa e al contempo la trascende interpretando colori e attributi come «segni» di qualit  invisibili⁶².

Una modalidad en la que entra sin duda alguna, al menos por sus rasgos esenciales, un soneto de Fernando de Herrera que no esconde una cierta perplejidad a cerca de la posibilidad de que la efigie pintada consiga representar plenamente la belleza del modelo natural que ofrece su «Luz hermosa», una vacilación que el poeta expresa, no tanto hacia la capacidad del pintor a quien se dirige con el apóstrofe de «grande artífice», sino hacia la del arte mismo, ya que la afirmación de su eficacia está precedida por una conjunción dubitativa: «si l'arte es para tanto poderosa»:

S'intentas imitar mi Luz hermosa,
 templar, j  grande artífice!, procura
 en el candor de nieve llama pura,
 i confundir los lirios con la rosa.
 Y será el color d'ellos l'amorosa
 terneza que florece con dulçura
 suavemente 'n su gentil figura,
 si l'arte es para tanto poderosa.
 Mescla cínamo negro i sirio nardo,
 casia, encienso, en que cubre'l rico nido
 vivo el arabio fenis en su muerte.
 Que si no t'atraviessa el duro dardo
 de su vista, dichoso i atrevido,
 dar podrás muestra alguna d'esta suerte⁶³.

En efecto, el inicio del soneto parece retomar la fórmula hipotética del *incipit* de la canción del ya mencionado Goselini:

⁵⁹ Laynez, 1951, vol. II, pp. 205-206.

⁶⁰ *Carmina anacreontica*, odas n. 16 y 17.

⁶¹ Véase O'Brien, 1995.

⁶² Pich, 2010, p. 256.

⁶³ Herrera, *Poes  castellana original completa*, p. 708.

Saggio pittor, se vuoi,
se pur tant'alto aspiri,
l'idolo mio ritrarne a parte a parte.

Tampoco la relación con la canción italiana se limita sólo al principio, puesto que en la continuación del soneto, Herrera parece querer inspirarse en la tercera estancia, la dedicada a la «imitación selectiva», a propósito de la que «nella scelta (“prendi”) e nella mescolanza (“contempra”) dei materiali, il codice di colori e metafore che la lirica usa per descrivere la donna diventa la tavolozza per dipingere una concreta sembianza sulla tela»⁶⁴:

Dunque de l'alba i fiori,
le bianche e le vermiglie
rose, ond'appare eternamente adorna,
e i bei vari colori
con l'altre meraviglie,
ond'Iri l'arco suo dipinge e orna;
e del sol quando torna
più vago al suo levante,
e 'l dì più chiaro adduce,
prendi il moto e la luce
onde a l'erba dà vita, e a le piante,
e tutto questo insieme,
contempra a far l'alte bellezze estreme.

De forma análoga, en el soneto de Herrera la secuencia de verbos exhortativos e imperativos: «templar... procura... i confundir» (vv. 2 y 4), «mescla» (v. 9), introduce las instrucciones en las que los colores y las metáforas tópicas que se deducen del «canone breve» se conectan inextricablemente, hasta la total identificación, para formar la paleta del pintor de la que emana la «gentil figura» de «Luz hermosa» que en los colores de la imagen del retrato deja trasparecer la tierna y dulce expresión de la amada, sus dotes interiores que el artista hace visibles en los trazos colorados del retrato gracias al color. Pero la vuelta a la exhortación con el imperativo «mescla» en el primer terceto marca un cambio significativo por parte de Herrera en la realización de la forma del «consejo del pintor», porque las plantas y los arbustos enumerados (*cínamo*, *nardo*, *casia*, *enciense*) sí que indican los colores a los que cada uno de ellos remite y que el pintor tendrá que combinar en su paleta para completar el retrato iniciado, aun cuando la explícita referencia al mito del Ave Fénix sugiera al lector que no se limite al solo efecto metafórico de tipo colorista. Y de hecho los cuatro vegetales aparecen en los versos de las *Metamorfosis* de Ovidio que cuentan la suerte de la mítica ave:

⁶⁴ Pich, 2010, pp. 257-262, a las que se remite también para el texto de la canción de Giuliano Gosellini. A propósito del soneto de Herrera, Rosso Gallo, 2000, después de haber recordado el precedente de Ausonio, *Ad pictorem de Bissilae imagine*, sostiene que «fra il testo di Herrera e quello di Ausonio si inserisce, però, la mediazione di un sonetto di Francesco Maria Molza», o sea «Da la piú ricca vena il piú pregiato» (pp. 34-35).

... [Fénix] non fruge neque herbis,
 sed *turis* lacrimis et suco vivit *amomi*.
 Haec ubi quinque suae complevit saecula vitae,
 ilicet in ramis tremulaeque cacumine palmae,
 unguibus et puro nidum sibi construit ore.
 Quo simul ac *casias* et *nardi* lenis aristas,
 quassaque cum fulva substravit cinnama murra,
 se super imponit finitque in odoribus aevum⁶⁵.

[no vive de grano ni de hierba, sino de lágrimas de incienso y de jugo de amomo. Cuando este animal ha cumplido cinco siglos de edad, en lo alto de las ramas de una encina o de la copa de una palmera temblorosa se construye un nido con las uñas y con el limpio pico, y cuando lo ha pavimentado con casia y con espigas de suave nardo, así como con trozos de cínamo y amarilla mirra, se coloca encima y acaba su vida entre perfumes.]

Al igual que la mítica ave, la bella Luz que el pintor retratará del vivo en una imagen carente de espíritu, gracias exactamente a esa efigie inerte, volverá a nacer a la vida imperecedera, que es sólo privilegio del arte. Pero para que esto suceda el artista, «dichoso i atrevido», debe poder sustraerse a los efectos cegadores que emanan de la mirada fulminante del modelo natural. El soneto se cierra, por lo tanto, bajo el signo de la duda que deriva de la serie de hipótesis que lo recorren desde el principio hasta el final: «s'intentas», «si l'arte», «si no t'atraviessa». Dando espacio al motivo del deslumbramiento del pintor ante la belleza de la dama que retrata, la conclusión del soneto herreriano parece adecuarse a un tópico del género, especialmente presente cuando está en juego la comparación entre imagen pintada y modelo natural; un tópico que, por otra parte, ya hemos encontrado en un soneto de Figueroa, «Alma real», y que había sido utilizado por los poetas italianos en algunas de sus composiciones, seguramente conocidas por los españoles, en las que la realización del retrato resultada impedida por la imposibilidad del pintor de mantener la mirada del modelo⁶⁶. Y sin embargo, en el contexto del soneto de Herrera el tópico de los versos finales parece adquirir un significado suplementario que no se limita a la exaltación de la extraordinaria beldad de la amada: si desea crear un retrato destinado a la inmortalidad, el artista no puede sucumbir ante la belleza física de la criatura que retrata, sino que debe inspirarse en la imagen interior, como ocurría en los sonetos de Herrera que hemos considerado en el párrafo anterior, o bien inspirarse en el concepto o en la idea de la dama, como veremos mejor en el siguiente párrafo.

«*Quella temeraria man imitar vuole*»

El último elemento del tríptico que Gutierre de Cetina dedicó al retrato femenino presenta una variante de la modalidad del apóstrofe sobre la que se construye el poema: el poeta-amante no se dirige ni a la amada ni a su retrato, sino al pintor y no para

⁶⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, XV, vv. 393-400. Para la traducción, utilizo el texto de Antonio Ruíz de Elvira en Ovidio, *Metamorfosis*, pp. 182-183.

⁶⁶ Por ejemplo, Niccolò da Correggio, en el soneto «Zcusi, Lisippo, Percotile o Apelle», en *Rime*, p. 189.

aconsejarlo, como en el texto de Herrera, «S'intentas imitar», sino para tejer de él, en los cuartetos, un elogio que parece ir más allá de la constatación de la absoluta fidelidad de la imagen pintada con respecto al modelo natural, para reconocer que esa imagen reproduce la belleza original y perfecta:

Pincel divino, venturosa mano,
perfecta habilidad única y rara;
concepto altivo do la envidia avara,
si te piensa enmendar, presume en vano;
delicado matiz que el ser humano
nos muestra cual el cielo lo mostrara;
beldad cuya beldad se ve tan clara
que al ojo engaña el arte soberano...⁶⁷

Los versos citados hacen referencia a la figura del pintor con una serie de sinécdoques que aluden al instrumento (*pincel*), al órgano que lo guía (*mano*), a la pericia o a la destreza de la que el artista está dotado (*habilidad*), además de a la misma actividad artística de la pintura (*arte*); todos ellos son elementos que reciben una rica adjetivación que corresponde a una calificación extremadamente positiva (*divino, venturosa, perfecta, única, rara, soberana*). La figura del pintor, tras ser exaltada por su arte con estos términos tan lisonjeros, aparece en su totalidad sólo al inicio de la segunda parte del soneto: *artífice ingenioso* (v. 9). Pero detengámonos todavía un poco en los cuartetos en los que, a partir del v. 3, la atención del poeta se desplaza del artista a su producto, es decir al retrato de la mujer, que viene evocado con un triple sustantivo. De éstos, el último (*beldad*) hace justicia a la belleza de la dama, tal y como se refleja en la efigie pintada, junto con la mención, aludida apenas, del tópico que hemos visto despuntar en un soneto del mismo Cetina sobre el que ya nos hemos detenido: «¿por qué no me ha el Amor a mí engañado?», se preguntaba en ese caso el poeta que ahora parece haber caído en el error de la ilusión de la vida gracias a la perfección con la que el producto artístico se ha realizado. El segundo sustantivo, el del medio, es el único que utiliza un término técnico relativo al arte de la pintura, *matiz*, y es también el único con el que se declara explícitamente que el retrato no se limita a representar la belleza del modelo natural, sino que muestra aquí, en la tierra, la belleza tal y como aparece allí arriba, en el cielo. Al final, el primer sustantivo usado (concepto altivo) es también el más denso de significado porque, junto con el adjetivo que lo acompaña, remite directamente al *incipit* del segundo de los dos sonetos petrarquescos que fundan el género: «Quando giunse a Simon l'alto concetto». Sin embargo, mientras Petrarca en dicha expresión entiende la «ydea» de Laura que, como todas las cosas antes de ser creadas está en la mente divina como idea, por lo que Simone pudo inspirarse en ella únicamente a través de la visión ultramundana («Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte», 77. 5-6), Cetina se ciñe a la noción de «Idea» más difundida en el s. XVI, refiriéndose con ella a la operación mental que precede a la ejecución práctica de la obra, o sea al «concepto» intelectual.

⁶⁷ Cetina 1981, p. 128.

Que las cosas estén realmente así nos lo confirman los dos tercetos en los que el poeta deja entender claramente que el retrato no lo ha realizado el artífice ingenioso gracias a una visión ultramundana, sino gracias a la visión del modelo natural:

artífice ingenioso, ¿qué sentiste
cuando tan cuerdamente contemplabas
el sujeto que muestran tus colores?
Dime, si como yo la vi, la viste,
el pincel y la tabla en que pintabas,
y tú, ¿cómo no ardéis, cual yo, de amores?

Estos versos desarrollan un motivo diferente que también aparece con cierta frecuencia en los textos italianos que pertenecen al género poético del retrato, el del ardor en cuyas llamas se queman el poeta-amante y el pintor, unidos —en el soneto de Cetina— por una idéntica suerte, ya que ambos están sujetos a los efectos que dimanan de la visión de la gran belleza de la dama: *la vi, la viste* (v. 12). En realidad, aun considerando las diferentes modalidades con las que se realiza, hay que hacer hincapié en que el motivo tiene a sus espaldas una tradición cuatrocentista que, en la lírica italiana cuenta con los ejemplos de Serafino Aquilano y Gasparo Visconti y llega, en pleno s. XVI, a un soneto de Bernardino Rota⁶⁸, pasando por el soneto que, junto con el citado en el párrafo anterior, forma el díptico que Bembo dedicó al retrato de María Savorgnan:

credo che il mio Bellin con la figura
t'abbia dato il costume anco di lei,
che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei
freddo smalto a cui giunse alta ventura⁶⁹

y cuyos últimos dos versos en la redacción anterior de 1530 se presentaban de la siguiente forma:

ché m'ardi, s'io ti miro, e pur non sei
altro che in legno una leve pittura⁷⁰,

donde, más aún que en la redacción definitiva, el tema tradicional del ardor se funde perfectamente con el género del retrato, gracias a la referencia a la materia del soporte sobre el que está pintada la imagen. A propósito de esta fusión Bolzoni ha observado que

⁶⁸ Se trata del estrambote de Serafino Aquilano, «Per avermi el volto tuo sempre celato» (Aquilano, *Strambotti*, 130, vv. 5-7); del soneto de Gasparo Visconti, «Il Cel, Cupido e un depentore a prova» (Visconti, *I canzonieri*, III, vv. 12-14); del soneto ya mencionado de Bernardino Rota, «O per mano d'Amor dipinta imago» (Rota, *Rime*, XLV, vv. 9-11; pero véase también el comentario de Federica Pich en Bolzoni, 2008, pp. 110-112).

⁶⁹ Bembo, *Prose e rime*, pp. 521-522, «O imagine mia celeste e pura», vv. 4-8.

⁷⁰ Para el texto de la redacción de 1530, véase *Poeti del Cinquecento*, p. 73.

la presenza della tavola dipinta offriva il pretesto per una reificazione della metafora [dell'incendio amoroso]. Anche al pittore Bembo si diverte ad attribuire uno slittamento di piani, una specie di contagio magico che fa sì che la produzione della «figura» trascini con sé anche il «costume» di chi è ritratto, per cui l'immagine ne conserva la potenza, ne riproduce gli effetti⁷¹.

También Cetina «se divierte» creando un desplazamiento de los planos aunque el contagio resulta menos mágico y, en consecuencia, menos eficaz poéticamente porque el ardor de la pasión que afecta al pintor deriva del modelo natural y no de la efigie pintada; pero luego, en el texto español, el efecto del ardor aumenta por el hecho de que arrastra a sus llamas, además de al pintor, también el pincel y la tabla, por lo que Cetina, de otro modo, obtiene el mismo resultado de reificación de la metáfora al que llegaba la composición de Bembo.

La «perfecta habilidad» del anónimo pintor de Cetina se nos trueca en la «rudeza» del pintor, también anónimo, que aparece en los dos sonetos de Herrera con los que me dispongo a concluir esta reseña de la tradición lírica sobre el retrato en la poesía española quinientista.

Antes de introducir los dos nuevos textos de Herrera quizás sea útil volver brevemente sobre los que ya habían sido objeto de nuestra reflexión en los párrafos anteriores. En el soneto «S'intentas imitar», que adopta la forma del «consejo al pintor», las advertencias del poeta al pintor sirven —como acabamos de ver— para hacer el arte «tanto poderosa» (v. 8) que lo hacen capaz de representar cumplidamente la belleza del modelo natural, a condición de que el artista consiga mantener la vista de la belleza que tiene intención de retratar. Un tema completamente diferente se desarrollaba en los otros dos sonetos, «Podrá imitar la singular destreza» y «Preso en la red de Amor dorada y pura», en los que el poeta denunciaba los límites de la pintura, y no en lo que atañe a la posibilidad o capacidad de representar mediante una imagen la belleza del modelo natural, sino en la pretensión de querer reproducir la «imagen verdadera» de la belleza de la dama, a menos que —era esta la reserva fundamental con la que el poeta reconocía en ambos textos que el arte puede alcanzar la perfección («llega a su fin», en «Preso en la red», v. 5)— el pintor no se beneficiase de la mediación de Amor, dejando entender con ello que el fantasma o simulacro interior fuese el presupuesto esencial para conseguir la verdadera finalidad del arte —la representación de la Idea— y, en sustancia, que la experiencia erótica de la contemplación anhelante fuera necesaria para tal fin.

Pues bien, en los dos sonetos que nos aprestamos a examinar, Herrera pone al lector —directamente y sin ninguna aparente excepción— ante la cuestión de la impotencia que la pintura —o por lo menos ciertos pintores— revelan en el intento de ir más allá de la representación del modelo natural, para hacer visible en la imagen pintada la «imagen verdadera» o la «forma vera» de la belleza femenina.

En una construcción sintáctica análoga a la que ya hemos encontrado en el soneto «Podrá imitar» (dos principales coordinadas por la conjunción adversativa) se asienta también uno de los dos nuevos sonetos, aunque los tiempos verbales ahora se conjugan

⁷¹ Bolzoni, 2008, p. 27.

al pasado, para indicar que el retrato de doña María⁷², la espléndida y malaventurada dama sevillana que se ha prestado al malogrado intento de dejar pintar su belleza, no es algo que pueda aspirar a un resultado mejor, visto que pertenece ya a la miríada de pinturas fracasadas:

Probó atento el artífice dichoso
a la imagen impressa i forma pura
hazer no inferior la hermosura,
por quien Betis va 'l piélago pomposo.
La gracia dio, dio el esplendor hermoso
qu'en la nieve la púrpura figura,
—lumbre qu'a la tiniebla vença oscura—,
más que todos osado i temeroso.
Pero la magestad de la belleza
tierna, i serena gloria de la frente,
i ojos dulces do el blando Amor se cría,
no pudo, i justo fue que su rudeza
vuestra beldad no alcance floreciente,
sola entre tantas, jô ínclita María!

A pesar del diligente celo prodigado, y a despecho de la fortuna que ha recibido por haber podido retratar a una de las damas sevillanas de más renombrada belleza, el resultado, por la «rudeza» del pintor, no hace justicia al sujeto del retrato. Pero ¿en qué consiste exactamente tal «rudeza»? y ¿qué es lo que exactamente el pintor no supo reproducir en su obra?

El artista parece haber realizado uno de esos retratos que —al menos en poesía— tienen el mérito de conformarse al modelo natural, como se deduce del segundo cuarteto: en efecto, ha conseguido reproducir el espléndido encarnado del rostro femenino e, incluso, a trazar la gracia del porte, es decir, algo menos inmediatamente físico y más relacionado con la personalidad de la «ínclita María»; pero lo que no ha sido capaz de obtener con la imagen pintada es la «magestad de la belleza». Se trata ciertamente de las cualidades interiores (ternura, serenidad, dulzura) cuyo conjunto se manifiesta en la belleza exterior, única y soberana, de la noble sevillana. Pero no es cuestión sólo de eso, en el sentido de que lo que realmente falta en el retrato es el haber hecho visible la «imagen impressa i forma pura», o sea la Idea como auténtico objeto del arte. El pintor es rudo porque su arte se dirige enteramente a retratar la belleza física de María mientras descuida la idea como resultado de la elaboración de los datos sensibles.

La misma suerte la comparte el «temerario pintor» del segundo soneto: entregado también a la tarea de reproducir la extrema belleza de la dama, la de la «ecelsa Eliodora», está destinado al mismo fracaso, aunque el poeta, gracias a algo que se

⁷² Para el texto del soneto reproducido a continuación, véase Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 548-549, donde, a propósito de la dedicatoria del poema, Cristóbal Cuevas anota que «Nadie, hasta ahora ha podido identificarla», sugiriendo la siguiente hipótesis: «¿No podría tratarse de D.^a María Ojeda, la dama que casó con Malara en 1564, retratada tal vez por alguno de los pintores que concurrían por aquellos años, junto con Herrera, a la Academia del humanista?» (548). Como se sabe, del soneto se conocen tres diferentes redacciones, para ello véase Blecua 1970 y, ahora, las atinadas observaciones de Montero, 2011.

parece a un «consejo de pintor», parece concederle alguna posibilidad de éxito, cosa que le había negado al rudo pintor del soneto precedente:

Temerario pintor: ¿Por qué, di, en vano
te cansas en mostrar la hermosura
de la ecelsa Eliodora, i la luz pura
i el semblante amoroso i soberano?
Será trabajo el tuyo sobreumano,
que no deve esperar lo que procura;
mas ¿cuándo ofreció el cielo tal ventura
al rudo conseguir de mortal mano?
Si tú, mui confiado en la grandeza
de toda la beldad, qu'espira en ella,
osares descubrir alguna parte,
pinta la mesma imagen de belleza,
i, si puede imitar las luces de ella,
avrás llegado a perfección de l'arte⁷³.

Las inexorables preguntas con las que el poeta apremia al anónimo pintor denuncian la osadía inconsciente que hace totalmente vano el fatigoso empeño que el artista prodiga en el intento de retratar a Luz o la «ecelsa Eliodora». Al tratarse de un objetivo que sobrepasa las posibilidades humanas, ya que no le ha sido concedido nunca a una «mortal mano» alcanzar imitando lo que es de origen divino y por lo tanto inmortal (la «immortal belleza» del soneto «Podrá imitar» v. 8), el pintor no podrá obtener lo que espera y que se esfuerza en realizar con su obra, que resulta vana ya que consiste en la representación de la apariencia sensible de las cosas (la belleza de la criatura creada, los rayos luminosos que se desprenden de su mirada, incluso los afectos del ánimo que se expresan en la representación del rostro). La solución para evitar el fracaso al que parece destinado el arte de la pintura se funda, por lo tanto, en el único consejo que el poeta le otorga al pintor, quien, si quiere liberarse de la *rudeza*, o sea, de «lo que no se ajusta a las reglas del arte»⁷⁴ y revelar, o sea, hacer visible en su verdadera esencia y naturaleza celeste la belleza de la dama retratada, o al menos alguna de sus partes, tendrá que atenerse en la representación a la «imagen de belleza» y no a la belleza del modelo natural, e imitar las «luces» de la «imagen de belleza» y no la luz de la hermosura⁷⁵. Sólo así el pintor, que ya no es *rudo*, habrá realizado el verdadero fin del arte («l'arte a su fin llegó», en «Preso en la red», v. 5), en el sentido de que habrá alcanzado «la perfección del arte», la fórmula con la que se cierra el soneto que se había abierto con el apóstrofe al pintor y a su audacia e imprudencia al mismo tiempo: «Temerario pintor».

Ahora bien, no será ciertamente una casualidad que un par de sonetos italianos sobre el retrato se abran con idéntica apóstrofe y análogas preguntas marcadas por una

⁷³ Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 616.

⁷⁴ Es la definición dada por Kossoff, 1966, s. v. *rudo*.

⁷⁵ Cfr. los siguientes versos de la canción herreriana, «Deçiendo de la cumbre de Parnaso»: «y hallo la celeste hermosura / que espira en vuestra lumbre 'eçelça y pura», vv. 74-75, en Herrera, *Rimas inéditas*, pp. 94-101.

inflexibilidad no menor. Tebaldeo inscribe su texto «nel segno della convenzionale protesta contro l'audacia e la stoltezza dell'artista», quien pretende retratar a aquella de la que ni Zeusis ni Apeles sabrían trazar las líneas de su rostro:

Qual fu il pictor sì temerario e stolto
che ritrar volse la tua forma in carte?
Ché Zeusi e Apel, che inteser sì ben l'arte
e che hanno il pregio a tutti gli altri tolto,
imitar non saprian del tuo bel volto
col suo disegno pur la minor parte;
né se confidaria di novo farte
essa Natura, benché possa molto⁷⁶.

No menos temerario (y —¿por qué no?— necio) es juzgado el pintor que piensa emprender un desafío, del que saldrían derrotados incluso la misma Naturaleza, Amor y los mayores artistas antiguos, sostiene el perusino Francesco Beccuti, conocido con el apodo de el Coppetta, en un soneto compuesto en alabanza de Laura della Cornia, sobrina del papa Julio III:

Qual temeraria man imitar vuole
la più bell'opra che Natura stessa
mai fabricase e non potria senz'essa
reformat più l'alte bellezze sole?
Chi la luce ritrar del mio bel sole,
Se lunge abbaglia e strugge chi s'appressa?
Amor che l'ha dentro al mio core impressa
or ne va cieco e del suo ardir si duole.
Ritornerebbe al secol nostro indarno
per trarne esempio, di Zeusi l'ingegno
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte⁷⁷.

Así, mientras que para Tebaldeo la solución de la necia temeridad del pintor consiste en la superioridad del simulacro interior que, si fuera posible hacerlo visible en el exterior bien podría servir de modelo al artista («Solo il cor mio scia farla come è bella, / che se di fuor potesse per ventura / mostrarla, odresti ognun gridar: "Gli è quella!"» vv. 12-14), una solución parecida a ésa, si bien no idéntica, aflora en los dos sonetos de Herrera anteriormente mencionados («Podrá imitar la singular destreza» y «Preso en la red de Amor dorada y pura»). Por otro lado, mientras que para el Coppetta la superación de las dificultades que la extremada belleza de la mujer pone a la realización del retrato se funda en la inédita identificación entre Simone y Petrarca, entre el pintor y el poeta, a lo que se presta muy bien el «uso ancipite di "ritrarre in carte"», la expresión en la que «l'accezione petrarchesca della formula (disegnare) e il suo reimpiego cinquecentesto (descrivere in parole) si fondono»⁷⁸ («solo il pittor che Sorga onora ed

⁷⁶ Tebaldeo, *Rime*, vol. II / 1, 91.

⁷⁷ Coppetta Beccuti, *Rime*, LXXXIII, v. 1-11.

⁷⁸ Pich, 2010, p. 243.

Arno, / dal ciel disceso, ne ritrasse in carte / e questa Laura e quella in un disegno»⁷⁹), en el consejo que el poeta da al pintor, en los versos finales del soneto de Herrera, trasluce una concepción estética que, al minar las premisas teóricas del Renacimiento, pone en términos de contradicción «la relación del espíritu con la realidad percibida por los sentidos», de manera que entre los dos postulados «el *tam quam* de antaño se conviert[e] ahora en un *aut aut*»⁸⁰, en el sentido de que entre la realidad visible y la ideal el arte manierista establece una relación de contraste en lugar de la correlación que dominaba en la teoría artística del Renacimiento. Dos procedimientos contrapuestos a los que el tratado de Vincenzo Danti se refería con los términos de «imitare» y «ritrarre», entre los que la diferencia «sarà che l'una farà le cose perfette come le vede, e l'altra le farà perfette come hanno a essere vedute. E questa è la diffinitione dell'una e dell'altra parte del modo di esequire l'arte del disegno, cioè del ritrarre e dell'imitare»⁸¹. Una teoría, ésta de Danti, que, como ha especificado Édouard Pommier:

débouche, d'une part, sur une hiérarchie [...] et, d'autre part, sur une mise en cause du portrait (comme concilier l'«imitation», cet impératif qui s'impose à l'artiste supérieur, et la «reproduction», le respect d'une vraisemblance qui permet d'identifier le modèle?)⁸².

Ya no es en la realidad de los cuerpos en la que se descubre la belleza; no será, por consiguiente, a través de la perfecta semejanza, o sea, reproduciendo fielmente el modelo natural de Eliodora, como el pintor podrá conseguir un retrato de su «hermosura», sino que tal hermosura podrá ser representada artísticamente tan sólo si el pintor acude a la misma «imagen de la belleza», haciendo así perfecta la cosa representada y, a la vez, el producto artístico, porque la perfección es la única razón de ser del arte, y, por lo tanto, es exclusivamente por el camino indicado que «l'arte a su fin llegó».

Referencias bibliográficas

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALONSO, Álvaro, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del «Cancionero General» a la lírica italianista*, London, University of London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, 2001.
- ANGERIANUS, Hieronymus, *The Erotopaegnon: a Trifling Book of Love*, ed. y trad. Allan M. Wilson, Nieuwkoop, De Graaf, 1995.
- ANTONELLI, Roberto, «Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini», *Bolletino del Centro di studi filologici e linguistici italiani*, 13, 1977, pp. 20-176.

⁷⁹ Coppetta Beccuti, *Rime*, LXXXIII, vv. 12-14.

⁸⁰ Panofsky, 1989, p. 97.

⁸¹ Danti, *Il primo libro*, p. 265.

⁸² Pommier, 1998, p. 142.

- , ed., *I poeti della scuola siciliana*. I, *Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008.
- AQUILANO, Serafino, *Strambotti*, ed. Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.
- ARETINO, Pietro, *Lettere, Libro II*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2009.
- ARQUÉS, Rossend, «I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmalione», *Letteratura e arte*, 1, 2003, pp. 203-212.
- BELLINCIONI, Bernardo, *Rime del arguto et faceto poeta Bernardo Bellincioni*, Milano, F. Mantegazza, 1493.
- BEMBO, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966.
- BERNART DE VENTADORN, *Seine Lieder*, ed. Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- BLECUA, Alberto, *Aportación a la crítica del siglo XVI: Las poesías de Gregorio Silvestre*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1973.
- BLECUA, José Manuel, «Dos nuevos sonetos de Herrera», en *ID.*, *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 106-109.
- BOLZONI, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Poesia e ritratto nel Rinascimento. Testi a cura di Federica Pich*, Roma/Bari, Laterza, 2008.
- , *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- BOSCÁN, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BRUNI, Francesco, ed., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, ed. Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988.
- Carmina anacreontica*, ed. Martin Litchfield West, Leipzig, Teubner, 1984.
- CASTELNUOVO, Enrico, «Il significato del ritratto nella società», en *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1973, vol. V, pp. 1033-1094.
- CASTILLO, Hernando del, *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, ed. Joaquín Hazañas y La Rúa, Sevilla, Imprenta de Francisco de Paula Díaz, 1895, 2 vols. (edición facsimilar: México, Porrúa Turanzas, 1990).
- , *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.
- CIAVOLELLA, Massimo, «Eros e memoria nella cultura del Rinascimento», en *La cultura della memoria*, eds. Lina Bolzoni y Pietro Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 319-333.
- CONTINI, Gianfranco, «Petrarca e le arti figurative», *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Proceedings of the World Petrarch Congress (Washington, D. C., April 6-13, 1974), ed. Aldo S. Bernardo, Padova/Albany, Antenor/State Univ. of New York Press, 1980, pp. 115-131.
- COPPETTA BECCUTI, Francesco, *Rime*, en G. Guidiccioni y F. Coppetta Beccuti, *Rime*, ed. Ezio Chiòrboli, Bari, Laterza, 1912, pp. 91-327.
- CORREGGIO, Niccoló de, *Rime*, en *Opere*, ed. Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- CUEVA, Juan de la, *Las Rimas de Juan de la Cueva. Introducción y edición crítica*, Tesis doctoral de José María Reyes Cano, dirigida por el Dr. José Manuel Blecua Tejeiro, Universidad de Barcelona, 1982, 3 vols.
- DANTI, Vincenzo, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni. Di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno* [Firenze, 1567], en *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, vol. I, pp. 207-269.
- DELLA CASA, Giovanni, *Rime*, ed. Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003.

- DI GIROLAMO, Costanzo, «*Cor e cors: itinerari meridionali*», en *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, ed. Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 21-48.
- ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote Bernal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- FALOMIR, Miguel, «Los orígenes del retrato en España: de la falta de especialistas al gran taller», en *El retrato español de El Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 68-83.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- GARGANO, ANTONIO, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, y Eugenio MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1941, 3 vols.
- GUITONE D'AREZZO, *Rime*, ed. Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- HERRERA, Fernando de, *Rimas inéditas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1948.
- , *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 vols.
- , *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. J. Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JAGER, Eric, *The Book of the Heart*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- KOSSOFF, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- LAYNEZ, Pedro, *Obras*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, 2 vols.
- LEVISI, Margarita, «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, 1972, pp. 293-325.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural», en *ID.*, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179-309.
- LOMAS CANTORAL, Jerónimo de, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1980.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo de Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- MACRÌ, Oreste, «Poesía e pittura in Fernando de Herrera», *Paragone Arte*, 4, 1953, pp. 3-18.
- MANCINI, Franco, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai siciliani allo stilnuovo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- MARINO, Giovan Battista, *L'Adone*, ed. Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 2010, 2ª ed. ampliada (1ª ed., 1998), 2 vols.
- MEDICI, Lorenzo de', *Canzoniere*, ed. Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991.
- , *Canzoniere y Comento de' miei sonetti*, en *Tutte le opere*, ed. Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992, vol. I.

- MENEGHETTI, Maria Luisa, «Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro», en *Riscrittura del testo medievale: dialogo tra culture e tradizione*, ed. Maria Grazia Cammarota, Bergamo, Edizioni Sestante, 2005, pp. 73-85.
- MONTERO, Juan, «Una nueva nota sobre dos viejos sonetos de Herrera», en *Poesías inéditas de Pedro Padilla y versos de otros ingenios del siglo XVI. Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, Estudios de Álvaro Alonso, J. Ignacio Díez, Christopher Maurer, Juan Montero, Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanistas, A. C., 2011, pp. 75-80.
- NERLICH, Michael, «Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantes*, ed. Jean-Pierre Sánchez, Nantes, Éditions du temps, 2003, pp. 119-156.
- , *El «Persiles» descodificado, o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Ediciones Hiperión, 2005.
- O'BRIEN, John, *Anacreon Redivivus: a Study Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, vol. III (lib. XI-XV), eds. Antonio Ruiz de Elvira y Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- PADILLA, Pedro de, *Thesoro de varias poesías*, eds. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Guadalajara, Moalde (Colección Cancioneros Castellanos), 2008.
- , *Églogas pastoriles*, eds. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2010.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte (1924)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- PELORSON, Jean-Marc, «Problèmes de la genèse du *Persiles*: échecs à méditer et pistes à ouvrir», *Les langues néo-latines*, 327, 2003, pp. 5-20.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004.
- , *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.
- , *Obras. I. Prosa*, ed. Francisco Rico, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.
- , *Secretum*, ed. Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.
- PICH, Federica, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010.
- Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, eds. Guglielmo Gorni, Massimo Danzi y Silvia Longhi, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 2001.
- POMMIER, Édouard, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POZZI, Giovanni, «Guida alla lettura» en su ed. de Giovan Battista Marino, *L'Adone*, Milano, Adelphi, 2010, 2ª ed. ampliada (1ª ed., 1998), vol. II, pp. 9-140.
- , «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», en *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171.
- QUONDAM, Amedeo, «Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione letteraria», en *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 291-328.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, *Floresta de varia poesia*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950, 2 vols.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Introducción» a su ed. de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-101.
- RONCAGLIA, Aurelio, «La statua d'Isotta», *Cultura Neolatina*, 3, 1971, pp. 41-67.

- ROSSO GALLO, Maria, «Il pittore temerario. Un motivo topico nella poesia spagnola dei Secoli d'Oro», *Letterature straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Cagliari*, 2, 2000, pp. 31-43.
- ROTA, Bernardino, *Rime*, ed. Luca Milite, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2000.
- SELIG, Michael, «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*, 4, 1973, pp. 305-312.
- SHAKESPEARE, William, *Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones, London, The Arden Shakespeare, 2006.
- SQUILLACIOTTI, Paolo, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.
- TEBALDEO, ANTONIO, *Rime*, eds. Tania Basile y Jean-Jacques Marchand, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989-1992.
- Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1975.
- TORRE, ANTONIO de la, «Maestre Antonio Ynglés, pintor», en *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Fernando el Católico y la cultura de su tiempo*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1961, pp. 165-172.
- TORRE, FRANCISCO de la, *Poesía completa*, ed. M^a Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- VISCONTI, Gasparo, *I canzonieri per Beatrice d'Este e Bianca Maria Sforza*, ed. Paolo Bongrani, Milano, il Saggiatore, 1979.
- WILKINS, Ernst Hatch, *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

*

GARGANO, Antonio. «“L'ombra ignuda entro 'l pensier figura”. La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI». En *Criticón* (Toulouse), 114, 2012, pp. 33-69.

Resumen. En el ensayo el autor examina el valor de la imagen y la relación de la poesía quinientista con las artes figurativas y la pintura. El trabajo reconstruye, especialmente, la presencia del retrato pictórico de la dama en la lírica española de Gutierre de Cetina a Fernando de Herrera, siguiendo tres líneas directrices, que hacen hincapié en la relación entre efigie pintada e imagen interior, en la confrontación entre arte y naturaleza, en la competición entre imagen pintada e idea o *forma vera* de la belleza femenina.

Résumé. Étude de la valeur de l'image et de la relation de la poésie du XVI^e siècle avec les arts figuratifs et la peinture. Est analysée, plus particulièrement, la présence du portrait peint de la dame dans la poésie lyrique espagnole de Gutierre de Cetina a Fernando de Herrera, et ce, dans trois directions: la relation entre effigie peinte et image intérieure; la confrontation entre art et nature; la compétition entre image peinte et idée ou *forma vera* de la beauté féminine.

Summary. In his essay the author inquires into the value of the image and the relationship between the XVIth century Poetry and the figurative Arts and the Painting. Particularly, the work reconstructs the presence of the lady-love pictorial portrait in Spanish lyric poetry from Gutierre de Cetina to Fernando de Herrera, following three lines that pay attention to the connections between the painted effigy and the inner image, as well as to the contrast between Art and Nature, the competition between painted image and the idea or “*forma vera*” of the female beauty.

Palabras clave. CETINA, Gutierre de. FIGUEROA, FRANCISCO de. HERRERA, Fernando de. HURTADO DE MENDOZA, Diego. Pintura. Poesía lírica. Retrato de la dama. SILVESTRE, Gregorio.

Book of Honors

FOR

EMPRESS MARIA OF AUSTRIA

COMPOSED BY THE COLLEGE OF THE SOCIETY OF JESUS OF MADRID
ON THE OCCASION OF HER DEATH. 1603

A TRANSLATION

WITH

AN INTRODUCTORY STUDY


AND

FACSIMILE OF THE EMBLEMS

Prepared by

Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, and Tamás Sajó

SAINT JOSEPH'S UNIVERSITY PRESS
PHILADELPHIA



Romina REITANO y José Manuel
PEDROSA. *Las aventuras de Giufà en
Sicilia / L'avvinturi di Giufà n'Sicilia*
(Ángel Hernández Fernández)218

Sofie KLUGE. *Baroque, Allegory,
Comedia: The Transfiguration of
Tragedy in Seventeenth-Century Spain*
(Rodrigo Cacho Casal)220

Francisco de QUEVEDO. *Teatro
completo*. Eds. Ignacio Arellano y Celsa
Carmen García Valdés (Victoriano
Roncero López)225



CRITICÓN

ÍNDICE

Jesús PONCE CÁRDENAS,
Presentación5-7

Roland BÉHAR, Garcilaso de la Vega o
la sugestión de la imagen9-32

Antonio GARGANO, «L'ombra ignuda
entro 'l pensier figura». La tradición
lírica sobre el retrato de la dama en la
poesía del siglo XVI33-69

Jesús PONCE CÁRDENAS, La octava
real y el arte del retrato en el
Renacimiento71-100

Mercedes BLANCO, El paisaje erótico
entre poesía y pintura101-137

Emmanuelle HUARD-BAUDRY, En
torno a las *Soledades*: el abad de Rute y
los lienzos de Flandes139-178

Rodrigo CACHO CASAL, Quevedo y
la filología de autor: edición de la silva
El pincel179-212

RESEÑAS213-228

Diálogos españoles del Renacimiento
(Sara Sánchez Bellido)213

(Continúa en la vuelta)



ISBN : 978-2-8107-0199-5
ISSN : 0247-381X
Code Sodis : F352004
22 €

