

POEMAS PARA UNA DAMA:  
ARETINO, HURTADO DE MENDOZA Y UN RETRATO DE TIZIANO

Poems for a lady:  
Aretino, Hurtado de Mendoza and a Titian's portrait

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia  
adrianj.saez@unive.it

---

**RESUMEN:** En el marco de las animadas relaciones de poesía y pintura en la Venecia del *Cinquecento*, se cuentan dos poemas de Aretino («Furtivamente Tiziano e Amore») y Hurtado de Mendoza («Tu gracia, tu valor, tu hermosura») dedicados al retrato de Tiziano de una dama misteriosa que se ha identificado con doña Marina de Aragón y una amante judía, con toda una serie de problemas. Este trabajo pretende examinar la red de relaciones que está detrás de este ejercicio picto-poético, así como examinar ambos textos en relación con el arte y el posible cuadro en el marco de los poemas *di ritratto*.

**PALABRAS CLAVE:** Aretino; Hurtado de Mendoza; Tiziano; poesía; pintura; écfrasis.

**ABSTRACT:** In the context of the intense relationships between poetry and painting in Venice during the 14th Century, appears two poems by Aretino («Furtivamente Tiziano e Amore») and Hurtado de Mendoza («Tu gracia, tu valor, tu hermosura») dedicated to Tiziano's portrait of a mysterious lady that has been identified with doña Marina de Aragón and a Hebrew mistress, with a series of problems. This work aims to review the network of contacts that is the base for this pictorial-poetical exercise, as well as to examine both texts in relation with the artistic world and the possible paintings in the tradition of portrait-poems.

**KEYWORDS:** Aretino; Hurtado de Mendoza; Titian; poetry; painting, ekphrasis.

---

La pintura de la dama es uno de los principales paradigmas —y desafíos— de la poesía de los siglos XVI y XVII que, junto con mil y un cambios modulados por el tiempo, gana una nueva y potente dimensión en relación con la pintura.<sup>1</sup> En este contexto, se pretende comentar a continuación una pareja de sonetos de Aretino y Hurtado de Mendoza sobre el retrato de Tiziano de una misteriosa dama, un díptico de ingenio y relaciones artísticas originado en el volcánico ambiente cultural de la Venecia renacentista, como prueba otro grupo de poemas hermanos dedicados a otro cuadro del embajador español por parte de Aretino, Piccolomini y el obispo Silva (Sáez, 2017 [2018]).

#### EL MARCO: ARTE, DIPLOMACIA Y POESÍA EN LA VENECIA DEL CINQUECENTO

Aunque era un fenómeno en marcha en distintos centros culturales, Venecia era con orgullo una de las capitales artísticas del *Rinascimento* por varias razones (prosperidad económica, dominio estratégico en la zona oriental del mar Mediterráneo, amplias relaciones internacionales, etc.) que le vale ser considerada un verdadero «paradiso terrestre», según la bautiza Aretino (*La cortigiana*, III, 7).<sup>2</sup> Esta feliz etiqueta se puede entender al menos en dos sentidos, ya que en Venecia se podía encontrar refugio y hasta nuevas oportunidades para exiliados y perseguidos de todo pelo, a la vez que era un lugar de arte con todas las de la ley, con la ventaja adicional de una fuerte industria editorial, que siempre conviene a los ingenios.

El caso de Aretino viene de perilla porque —amén de ser tema del presente trabajo— es el representante simbólico de la época dorada de Venecia, en tanto fue capaz de sacarle todo el partido posible al cambio de vida (Larivaille, 1997: 130-176; Sberlati, 2018: 154-237): luego de su salida a la carrera de Roma por sus mordientes *pasquinate* (1527), explota su imagen de exiliado para ganarse la

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto Canone, poetica e pittura: l'Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII (Programma Rita Levi Montalcini, Bando 2016 del MIUR de Italia, settembre 2018-2021), así como en las empresas colectivas SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco el estupendo capote de mi amigo Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>2</sup> Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

simpatía de los potentes y se convierte en un agente cultural y político de primera línea. Además de la agenda de contactos internacionales que exhibe interesadamente en la revolucionaria serie de *Lettere*, Aretino actúa como un catalizador de la vida artístico-cultural, al punto que su discípulo Doni elogiaba —antes de convertirse enemigos—, su casa como una Academia Aretina «percioché vi si ragionano continuamente di tutte le sorte di scienze» (*Contra Aretinum*, 86-87).

Sin embargo, brilla sobre todo la especial relación que Aretino mantiene con Sansovino y Tiziano, en una suerte de triángulo mágico de literatura, escultura y pintura. En este ambiente de rico intercambio cultural y de movilidad de gentes entra en escena Hurtado de Mendoza como embajador imperial (1539-1549), y pronto entabla una buena relación con Aretino (González Palencia y Mele, 1941: 160-243). De hecho, en una epístola dirigida al anterior representante español (don Lope de Soria, 20 de septiembre de 1539), Aretino lamenta su marcha al tiempo que celebra la llegada de su sucesor, con una enumeración elogiosa que puede valer como botón de muestra:

Essendo Vinezia priva di voi solo, mostra di esser vedova di gran numero di persone. Ma che saria ella se il Signor don Diego di Mendoza, giovane di universal pratica, di viva dottrina, di prestante ingegno, di veemente antivedere, di subito provvedimento, di celere spedizione, di presto consiglio, e di grata maniera, non fosse successore vostro? (*Lettere*, II, 137).

Las cosas que comienzan bien suelen seguir bien y, así, se mantiene esta buena dinámica, con Aretino y Hurtado de Mendoza como activos —e interesados— intermediarios de Tiziano frente a Carlos V, pese a que no logran satisfacer el deseo del emperador de encontrarse con el artista y se tiene que contentar con el encargo a distancia de una larga serie de retratos (Checa Cremades 1994: 169-194; y Mancini 2010: 449-459). En un gesto a medio camino entre el agradecimiento y la amistad, Tiziano llega a pintar un cuadro del embajador español que se convierte en modelo genérico, tal y como explica Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Venezia, Giunti, 1568: «l'anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciatore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi; che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè, fare alcuni ritratti interi» (Terza parte, secondo volume, 812). Y, para rizar el rizo, a la pintura (hoy en el Palazzo Pitti) le dedica Aretino un soneto inserto en otra epístola («Chi vol veder quel Tiziano Apelle», 16 de agosto de 1540, *Lettere*, II, 218-219), ejercicio picto-poético que otros ingenios coetáneos se lanzan a imitar (Sáez, 2017 [2018]). Tanta familiaridad debían de

tener los tres amigos, que desde fuera también se les veía como uno: así, Gutierre de Cetina los junta en una epístola en tercetos encadenados dirigida al embajador Hurtado de Mendoza («Si aquella servitud, señor don Diego», núm. 13) (Rico García, 1989; Ponce Cárdenas, 2009).

En medio de todo esto se presentan la pareja de poemas amigos en torno al retrato de la amada de Hurtado de Mendoza. Los dos textos son bien conocidos y han merecido glosas brillantes de Gargano (2012: 42-46) y Ponce Cárdenas (2012: 80-82 y 84-85), pero todavía merecen un par de comentarios adicionales por su parentesco.

### UNA PAREJA DE POEMAS RETRATÍSTICOS

Amén del lazo de amistad, ambos poemas se dedican a una misma dama, la amada de Hurtado de Mendoza, para la que se han propuesto dos candidatas: doña Marina de Aragón (ca. 1523-1549), hija de los condes de Ribagorza y dama de honor de la emperatriz Isabel, mujer de Carlos V (Morel-Fatio, 1903), frente a una anónima amante judía veneciana, de la que cuenta sus amoríos con todo lujo de detalles en un manojito de epístolas jocosas. Con las normales dudas del caso, cada una de ellas tiene sus ventajas sobre el papel, por lo que conviene presentarlas brevemente.

Por de pronto, parecen la cara y la cruz de la moneda: la primera, Marina de Aragón, es la amada de toda la vida, quien según la crítica conoce a Hurtado de Mendoza en un posible y fugaz encuentro inicial en 1537, para separarse al momento por el inicio de las misiones diplomáticas del embajador (Inglaterra, Flandes y Venecia), un tiempo de doloroso silencio que se agrava con las noticias del matrimonio de la dama con don Perafán de Ribera y se compensa parcialmente con algunos felices contactos desde la embajada veneciana (iniciada en 1539) hasta que la muerte de la joven lo cierra todo (1549) (Díez, 1989: 123-124)<sup>3</sup>; por su parte, con la misteriosa amante sefardí del *ghetto* de Venecia, que solo una vez recibe un apodo chistoso («señora Talitla»), mantiene una relación ardiente y transgresora durante una temporada (1540-1542, con algún paréntesis) (Samson, 2006; Spivakovsky, 1970: 103-109).

---

<sup>3</sup> Con un pequeño matiz por la distancia de edad (apenas 14 años, veinte de diferencia), puede que la chispa surgiera en un posible encuentro durante una visita de Hurtado de Mendoza a la corte durante 1539-1541 (Wickersham Crawford, 1928: 346).

Y algo más para cada lado: Hurtado de Mendoza dedica a la joven noble una serie de textos sueltos (el soneto «A doña Marina de Aragón», las epístolas «A María de Peña, criada de doña Marina de Aragón», la elegía «En la muerte de doña Marina de Aragón» y la «Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta») y especialmente el *Cancionero de Marfira* (1537-1549), que celebra con juego de máscaras (Damón y Marfira) su historia de amor, y justamente en esta serie se halla el soneto pictórico, que se encuadraría dentro de la etapa luminosa y esperanzadora de Venecia como parte del cancionero en ausencia (Díez, 1989: 124-125 y 127), en coincidencia con sus relaciones con Aretino y Tiziano<sup>4</sup>; a la par, Hurtado de Mendoza da cuenta de sus correrías amorosas con la amante hebrea en su correspondencia con el secretario Francisco de los Cobos, a modo de despedida o posdata jocosa y picante (Marías, 2018: 95-104).

Es decir: la joven dama cuenta con la ventaja de la nobleza y la galería de poemas en su honor como testimonio de un amor ideal (platónico) que queda en nada, mientras que la amante judía tiene el doble filo de las relaciones peligrosas y la existencia de una posible pintura en su honor, con los recelos que despiertan el tono de burlas de las confesiones epistolares. En todo caso, frente a la implicación amorosa en primera persona de Hurtado de Mendoza, para Aretino el soneto a la dama pintada es un *divertimento* ligado directamente a su amistad con el embajador español más que a otra cosa. Y no es pequeña diferencia.

Entrando en harina, los dos textos son ramas de la familia de la poesía *di ritratto*, que —simplificando mucho— es uno más de los hijos de Petrarca (del díptico sonetil «Per mirar Policeto a prova fiso» y «Quando giunse a Simon l'alto concetto», núms. 77-78) (Bartuschat, 2007), en tanto derivan de las variaciones hispano-italianas en torno al patrón de la *descriptio puellae* (Muñiz Muñiz, 2014) y el desarrollo del género retratístico (Falomir, 2012), con el problema de la imagen de la amada en poesía (Gargano, 2012) y el reto imposible de la representación de la belleza al fondo (Sáez, 2019). En esta modalidad poética, que gana carta de naturaleza en la poesía italiana (Bolzoni, 2008 y 2010; Pich, 2010) y desembarca en España con cambios y variaciones (Ponce Cárdenas, 2012, 2013a, 2013b y 2018), se pueden deslindar tres formas (Pich, 2007: 140, 147-148 y 153): 1) el retrato-objeto, en el que se presenta el retrato material (pintura, escultura, dibujo, etc.) que puede ser real o no; 2) el retrato interior que es imaginado o soñado y

<sup>4</sup> También otros poetas le dedicaron poesías (el secretario Gonzalo Pérez) (Díez, 2007: 27).

que puede carearse con el reflejo artístico; y 3) el retrato verbal, que viene a ser una descripción con palabras en el que prima la elaboración poética.<sup>5</sup>

Aunque podría tener más sentido que disparara primero Hurtado de Mendoza como amante de la dama y poseedor del cuadro, no se sabe a ciencia cierta cuál de las dos propuestas picto-poéticas abre fuego y conviene empezar por la cala aretinesca por los detalles que regala en la epístola «A don Diego Mendoza» (Venecia, 15 de agosto de 1543, *Lettere*, II, 433-434), que funciona a modo de *cornice* del poema:

Chi dubitasse, Signore, de la bizzarria de i vostri andari, consideri il sonetto che mi avete fatto comporre sopra il ritratto del quale mostra solamente lo invoglio di seta, che lo ricopre a guisa di reliquia. 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 samplata il Vecellio, ne chieggo perdono al fantastico del soggetto impostomi. Intanto eccovegli nel modo che io ho saputo farvegli.

Con su mucho de retórica de alabanza y falsa humildad, Aretino presenta la elaboración de un poema al retrato de la dama —siempre sin nombre— como un encargo («mi avete fatto comporre») y da dos notas sobre la pintura en cuestión: primero, se trata de un «ritratto» que Hurtado de Mendoza tiene escondido tras un velo («invoglio di seta») según una práctica habitual del coleccionismo privado (*ritratti con coperchio*) que permite el elogio divinizador («reliquia»); segundo, el cuadro de Tiziano ha sido realizado *in absentia* del modelo (senza averla inanzi) frente al retrato *dal vivo*. Asimismo, a juego con el desafío artístico Aretino ha tenido que componer el poema sin haber visto el cuadro, de modo que se trata de un argumento extravagante y sorprendente («fantastico») por el que se disculpa de antemano.

Hechas estas precauciones —sobre las que volveré luego— viene el soneto:

Furtivamente Tiziano e Amore,  
presi a gara i pennelli e le quadrella,  
duo esempi han fatto d'una donna bella  
e sacrati al Mendozza, aureo signore.

Ond' egli altier di sí divin favore,  
per seguir cotal dea come sua stella,  
con ceremonie appartenenti a quella,  
l'una in camera tien, l'altro nel core.

<sup>5</sup> Para otros deslindes de la pinacoteca verbal entre textos ecrásticos y para-ecrásticos (poemas de pintor y poemas de museo), ver Ponce Cárdenas (2014: 25-38).

E, mentre quella effigie e questa imago  
dentro a sè scopre e fuor cela ad altrui,  
e in ciò che più desia meno appar vago,  
vanta il secreto che s'asconde in lui;  
chè, s'ognun è del foco suo presago,  
ardendo, poi non sa verun di cui.

En una cuidada arquitectura marcada por constantes paralelismos, el soneto presenta una competición («gara», vv. 1-2) entre el arte (Tiziano) y el amor (Cupido) para retratar a escondidas («furtivamente») y con sus respectivos instrumentos («pennelli», «quadrella», v. 2) a una dama «bella e sacрати» para Hurtado de Mendoza (vv. 3-4), con el resultado de dos imágenes: la «effigie» interior custodiada en el alma y la «imago» pictórica (v. 9), que el amante custodia orgulloso respectivamente en el corazón («core») y en sus habitaciones privadas («camera», v. 8) como a una diosa («dea», v. 6) que debe tener secreta —paradoja mediante— para no revelar el deseo (vv. 10-14). Así, este soneto muestra la importancia de la figura del corazón en la poesía de retrato (Bolzoni, 2008: 174-177), con un fuerte protagonismo del amante como comitente, fuente y custodio<sup>6</sup>. Asimismo, dentro del contexto competitivo en el que parecen empatar pintura y amor, la poesía se vendría a sumar en una forma de *paragone* como la síntesis capaz de conjugar las visiones del alma y del arte.

Con el interés de la pasión, Hurtado de Mendoza dedica a la dama una doble tanda con el soneto «A un retrato» (núm. 19) y una *stanza* (octava 6):

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 en retratarte de pintura  
cual amor te dejó en ella estampada;

no por soberbia vana o por memoria  
de ti, ni para publicar mis males,  
ni por verte más veces que te veo;

mas por solo gozar de tanta gloria,  
señora, con los ojos corporales  
como con los del alma y el deseo.

Cuando fuiste, señora, retraída,  
Amor guio el pincel, la arte la mano,  
porque no puede ser comprendida  
celestial hermosura en seso humano;  
y yo en mi alma te guardé escondida,  
porque cosa divina de profano  
no debe de ser vista ni tocada,  
sino por fe creída y adorada.

<sup>6</sup>Ver otros comentarios en Freedman (1995: 26) y las ideas de Pich (2010).

El soneto presenta tres imágenes: la figura interior, el retrato pictórico y la mujer como obra divina, según una disposición hacia abajo y afuera que refleja el salto que va del simulacro interior neoplatónico en el alma del amante a la imagen pintada (2007: 116 y 2012: 42-46)<sup>7</sup>. Desde el elogio inicial (v. 1), la dama es un buen ejemplo de la perfección divina (Lida de Malkiel, 1975) que por sus maravillosas cualidades «sobre natura» (v. 3) no puede ser contemplada («vista») ni representada («pintada», v. 4), de modo que el artista solo puede tomar como modelo el retrato en el alma del amante (la «forma abreviada» de la «figura», vv. 5-6), que ha realizado el encargo del lienzo únicamente para poder ver a la amada también con los sentidos externos (vv. 12-14). El descarte de otras razones típicas y tópicas posibles para la comisión artística (publicación vanidosa, conservación de la memoria, consolación, vv. 9-11) quizá responda al juego entre publicar y esconder el secreto («vanta il secreto che s'asconde in lui», v. 12) del soneto de Aretino.

Otros tres cuartos de lo mismo pasa con la octava, que de entrada revela todavía un mayo gusto italiano: en este caso, el poema remite al momento de creación de la pintura, compuesta de la colaboración entre Cupido y el arte para lograr respectivamente inspirar y reflejar la imagen de la amada, que el yo lírico guarda en su alma, siempre con el barniz de la *religio amoris* («celestial hermosura», «cosa divina», «por fe creída y adorada», vv. 4, 6 y 8). Más en el soneto que en la octava, Hurtado de Mendoza logra una fusión entre simulacro interior y retrato pictórico que Aretino mantenía en un dueto paralelo.

Queda la cuestión de la dama en todos los casos, pues nada dice la crítica aretiniana y tanto González Palencia y Mele (1941: 235, 246-252) como Díez (2007: 139) manifiestan dudas sobre la identidad de la mujer delineada y hasta sobre la condición ecfrástica del poema, para lo que hay que volver sobre las candidatas y recuperar las palabras explicativas de la carta de Aretino que escolta al soneto.

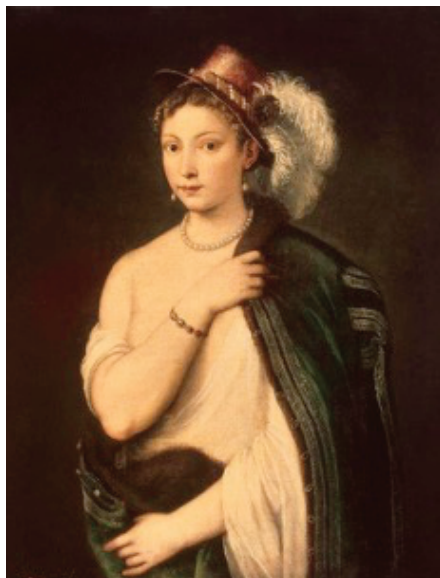
No parece que doña Marina de Aragón tenga muchas cartas a favor: más allá del intercambio epistolar de la etapa veneciana, no se conoce ningún cuadro al respecto y el soneto de Hurtado de Mendoza niega que el retrato tenga un valor de recuerdo («memoria / de ti», vv. 9-10) que casaría bien con una amada lejana. En este punto, en cambio, parece ganarle por la mano la amante judía, ya que tal vez pueda tratarse de la mujer representada en «un retrato de medio cuerpo al olio sobre lienzo de una dama veneciana en cabello con mangas blancas y una

<sup>7</sup> Para Friedman (1999: 52), el soneto expresa una «relationship between the portrait and its subject» que «it's not metaphorical but metonymical».

sarta de perlas al cuello» que pasa a manos de Felipe II (en Foulché-Delbosc, 1895: 302), y que Marías (2018: 104-107) relaciona con mucho tino con dos sensuales lienzos de Tiziano:



*Retrato de una dama con una piel*, h. 1535.  
© Kunsthistorisches Museum, Viena.



*Retrato de una dama*, h. 1536.  
© Hermitage Museum, San Petersburgo.

Cualquiera de estos dos retratos eróticos podría ir bien con la relación amorosa y explicaría la protección con un velo (que podía ser también cortinas y otros elementos) por su contenido picante, como otra cala en el mundo de las *cortigiane oneste* que Aretino, Tiziano y Hurtado de Mendoza conocían bien, pues el mundo *delle puttane* constituía uno de los encantos de sirena de Venecia. Sin embargo, no tiene forzosamente que tratarse de una pintura voluptuosa porque los retratos privados se conservaban normalmente con una cobertura de seda y las fechas no encajan bien, ya que Hurtado de Mendoza no había comenzado su embajada veneciana y los dobles de pintura y poesía entre Aretino y Tiziano suelen ser inmediatos, según muestra la colección de cartas del polígrafo.

Por eso, hay que volver al texto epistolar del soneto de Aretino, que parece tener tanto de retórica al uso como de broma cómplice: una forma de *excusatio non petita, accusatio manifesta*, si se quiere. Disculpas aparte, la presentación programática de la carta define al poema como un desafío, en tanto es una descripción imaginada de un retrato indirecto —por oposición a la pintura al natural—, esto

es: podría tratarse de un soneto sobre una imagen inventada, una écfrasis fingida que «vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa» (Eco 2013: 209) pero acaso sin un modelo verdadero, como en realidad descubren todas las mediaciones evocadas. En este sentido, estoy de acuerdo con que el soneto «podría ser algo burlón» como advertía Blanco (en Ponce Cárdenas, 2012: 85, n. 40), pero no tanto por ser «una extravagancia castellana» (por celos o excesivas reservas) a ojos de Aretino y Tiziano (en Ponce Cárdenas, 2012: 85, n. 40), sino por ser tratarse de un juego artístico-poético: la composición de un poema-retrato sobre un cuadro ficticio a partir de un modelo escamoteado, en una broma al cuadrado con los patrones descriptivos en poesía y pintura que, por cierto, estaría en buena lógica con el contexto un tanto burlesco de las epístolas de Aretino y Hurtado de Mendoza. Así, ambos poetas vendrían a sumar dos imágenes al museo fantástico de Marino (*La galleria*, Venetia, Ciotti, 1620).

Para reforzar la idea está el caso parejo de la dupla del soneto («Mentre voi Tizian, voi Sansovino») y el retrato (en pintura y escultura) para la *cortigiana* Lucrezia Ruberta (epístola, 3 de febrero de 1542, *Lettere*, III, 342), que —hasta donde se sabe— tampoco parece tener ningún reflejo material (Ponce Cárdenas, 2012: 85-86).

#### FINAL: UNA IMAGEN EN SILUETA

Dentro del *morceaux de bravoure* del retrato de la dama, es posible que el díptico sonetil de Aretino y Hurtado de Mendoza —redondeado con una *stanza* española— sobre el retrato de Tiziano de una enigmática dama fuera verdaderamente un juego entre amigos: junto a alguna pista que conecta directamente los dos sonetos, el tono socarrón de las epístolas que comentan esta historia de amor del embajador español y la cadena de mediaciones parecen mostrar un desafío de ingenio, acaso como ejercicio de academia en el marco de las reuniones culturales organizadas por ambos poetas. Sea como fuere, se sabía que «l'essere dipinto da Tiziano e lodatto dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini», como decía Speroni (*Dialogo d'amore*, Venezia, Figliuoli di Aldo, 1542) (en Pozzi, 1978: I, 548): desde luego, la mujer que fuese había ganado un buen lugar de honor al sumar los poemas de Hurtado de Mendoza, que añadían el amor al triángulo feliz de arte, pintura e ingenio.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aretino, Pietro (1997–2020): *Lettere*, ed. Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 6 vols.
- (2009): *Tèatro, I. Cortigiana*, ed. Paolo Trovato y Federico Della Corte, Roma, Salerno Editrice.
- Bartuschat, Johannes (2007): «Il ritratto di Laura (*Rvf* 76–80)», en Michelangelo Picone (ed.), «*Il Canzoniere*»: lettura micro- e macrotestuale, Ravenna, Longo, pp. 207–223.
- Bolzoni, Lina (2008): *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- (2010): *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Turín, Eunadi.
- Cetina, Gutierre de (2014): *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- Checa Cremades, Fernando (1994): *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea.
- Díaz Larios, Luis F. y Olga Gete Carpio (ed.) (1990): *Diego Hurtado de Mendoza, Poesía*, Madrid, Cátedra.
- Díez, José Ignacio (1989): «El *Cancionero a Marfira* de Diego Hurtado de Mendoza», *Revista de Filología Española*, 69.1–2, pp. 119–129.
- (ed.) (2007): *Diego Hurtado de Mendoza, Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Doni, Anton Francesco (1998): *Contra Aretinum*, ed. Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli.
- Eco, Umberto (2013): *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milán, Bompiani.
- Falomir, Miguel (ed.) (2012): *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Foulché-Delbosc, Raymond (1895): «Un point contesté de la vie de Mendoza», *Revue Hispanique*, 2, 1895, pp. 208–303.
- Freedman, Luba (1995): *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park, Pennsylvannia State University.
- Friedman, Edward H. (1999): «The Golden Age sonnet: metaphor and metonymy, with a difference», *Calliope*, 5.1, pp. 47–58.
- Gargano, Antonio (2007): *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica del «Cid» a «Cien años de soledad»*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2012): «“L'ombra ignuda entro 'l pensier figura”: la tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Críticón*, 114, pp. 33–69.
- González Palencia, Ángel, y Eugenio Mele (1941): *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, [s. n.], vol. 1.
- Hurtado de Mendoza, Diego (2007): *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975): «La dama como obra maestra de Dios: esbozo de un estudio de topología histórica y estructural», *Romance Philology*, 28.3, 1975, pp. 267–324. Reed. en *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179–290.
- Mancini, Matteo (2009): «*Ut pictura poesis*»: *Tiziano y su recepción en España*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/10440/>.

- Marías Martínez, Clara (2018): «“Los ausentes nunca medran”: las cartas de Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos (sociabilidad epistolar e intimidad)», *Studi Ispanici*, 43, pp. 77-119.
- Morel-Fatio, Alfred (1903): «Doña Marina de Aragón, 1523-1549», *Bulletin Hispanique*, 5.2, pp. 140-157. Reed. en *Études sur l’Espagne*, 2.<sup>a</sup> ed. revisada y corregida, París, Bouillon, 1906, vol. 2, pp. 75-105].
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2014): «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 151-189.
- Petrarca, Francesco (2004 [1989]): *Cancionero*, ed. bilingüe Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 3.<sup>a</sup> ed., 2 vols.
- Pich, Federica (2007): «Il ritratto letterario nel Cinquecento: ipotesi e prospettive per una tipologia», en Aldo Galli, Chiara Piccinini y Massimiliano Rossi (ed.), *Il ritratto nell’Europa del Cinquecento: Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, Florencia, Leo S. Oschki, pp. 137-168.
- (2010): *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2009): «Delicaduras y modos nuevos de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina», en José Lara Garrido (coord.), *La epístola poética del Renacimiento español*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 173-210.
- (2012): «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Críticón*, 114, pp. 71-100.
- (2013a): «“Cebado los ojos de pintura”: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp.143-166.
- (2013b): «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 141-163.
- (2014): *Égfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- (2018): «“Chi vuol veder quantunque può Natura”: funciones panegíricas en un diseño retórico del petrarquismo», en Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. Enrique Garcés e intr. y notas Antonio Prieto, Madrid, FUE, pp. 15-68.
- Pozzi, Mario (ed.), *Trattatisti del Cinquecento*, Milán / Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1978, 3 vols.
- Rico García, José Manuel (1989): «La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza», *Philologia hispalensis*, 4.1, pp. 255-274.
- Sáez, Adrián J. (2015): «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20.2, pp. 119-149.
- (2017 [2018]): «Aretino, Piccolomini y Silva: tres poemas para un retrato de Tiziano», *SigMa: quaderni di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 1, pp. 427-445.
- (2019): «Quevedo y el espejo: poesía, pintura y el problema de la belleza», *eHumanista*, 42, pp. 72-83, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume42/ehum42.adrian.pdf>.
- Samson, Alexander (2006): «Diego Hurtado de Mendoza and the Jewess of Venice: Tolerance, Interfaith Sexuality and Converso Culture», en Richard J. Pym (ed.), *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*, Londres, Tamesis-Boydell & Brewer, pp. 57-71.
- Sberlati, Francesco (2018): *L’infame: storia di*

- Pietro Aretino*, Venecia, Marsilio.
- Spivakovsky, Erika (1970): *Son of the Alhambra: don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, Austin / Londres, University of Texas Press.
- Vasari, Giorgio (1568): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florencia, Giunti, 2 vols.
- Vega, Garcilaso de la (2020): *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra.
- Wickersham Crawford, J. P. (1928): «Notes on the Poetry of Don Diego Hurtado de Mendoza», *The Modern Language Review*, 23.3, pp. 346-351.