

TIZIANO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

TITIAN IN SPANISH POETRY OF THE SIGLO DE ORO

RESUMEN: La obra de Tiziano ha motivado desde el siglo XVI hasta nuestros días una importante serie de alusiones literarias y ejercicios écfrásticos o culturalistas. El presente estudio aborda, de forma inédita, un análisis crítico sobre la presencia de Tiziano y su obra en la poesía española del Renacimiento y del Barroco. Un número considerable de grandes autores (de Gutierre de Cetina a Lope de Vega o Quevedo) muestran la influencia tizianesca en sus obras en un variado abanico de temas y técnicas literarias. Dentro del campo de estudio de las antiquísimas relaciones entre la pintura y la poesía, los textos seleccionados en este trabajo resultan importantes por representar una primera interpretación lírica del genial pintor veneciano en la literatura española, precedente de las ricas y heterogéneas poéticas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Tiziano; écfrasis; poesía española; Siglo de Oro.

ABSTRACT:

Titian's work has motivated from the 16th century to the present day an important series of literary allusions and ekphrastic or culturalist exercises. This study addresses, in an unprecedented way, a critical analysis of the presence of Titian and his work in Spanish Renaissance and Baroque poetry. A considerable number of great authors (from Gutierre de Cetina to Lope de Vega or Quevedo) show the Titian influence in their works on a wide range of literary themes and techniques. Within the field of study of the ancient relationships between painting and poetry, the texts selected in this work are

important because they represent a first lyrical interpretation of the brilliant Venetian painter in Spanish literature, a precedent for the rich and heterogeneous contemporary poetics.

KEY WORDS: Titian; Ekphrasis; Spanish poetry; Siglo de Oro.

1. INTRODUCCIÓN

Tiziano, el genial pintor renacentista, gozó en su época de inmensa fama en territorio europeo e hispánico, celebridad que lo ha convertido en un icono universal indiscutible en nuestros días, cuyas obras prestigian los afortunados museos que albergan algunas de sus obras dispersas por el mundo. La apertura a esta canonización artística la vislumbramos en escenas legendarias, como la del emperador Carlos V recogiendo el pincel caído, pasando por el entusiasmo de Felipe II con las sensuales y literarias *Poesías*, o la única preocupación de Felipe III por un cuadro de Tiziano tras el incendio del palacio de El Pardo (conocido hoy como *La Venus de El Pardo*, conservado en el Louvre).

Algunas circunstancias que envuelven su personalidad vital y artística, sin duda, ejercieron notable influencia en los escritores españoles del Siglo de Oro. Así, el pintor ennoblecido con títulos como el de conde palatino, como muestra la aurífera cadena de su último autorretrato conservado, que ejemplifica la imagen de un artista socialmente reconocido, en un tiempo todavía parco en estas consideraciones; y cuyo telón de fondo de este reconocimiento es la posesión de una “liberalidad” y de un carácter intelectual

para sus creaciones. Su rebeldía y experimentación estéticas, convertido en el maestro de la *nuova maniera* y del *colorito*. Su talante creador, “poesía” y poder “narrativo” de sus obras admiradas en exquisita y novedosa representación visual. O, finalmente, el pintor de las bellas y sensuales *favole*, imagen que más ha perdurado en la lírica hispánica.

La literatura española ha dejado un testimonio fehaciente de la fascinación por el pintor de Pieve di Cadore, desde el siglo XVI hasta nuestros días, especialmente, desde el género poético -o dramático, en el caso del verso de la comedia barroca-, y con una estimable variedad de perspectivas que no se limitan a la mera mención laudatoria. El objetivo de este trabajo se orienta hacia la localización textual de estas referencias y la aproximación crítica a su función expresiva en cada una de ellas. Los periodos del Renacimiento y del Barroco son los que han merecido en este estudio nuestro interés. El Siglo de Oro español fue una época cuyos factores histórico-culturales y estéticos se muestran como decisivos para establecer una poderosa tendencia literaria en torno al asunto “tizianesco”, dentro del campo de las analogías interartísticas y de la écfrasis, precedente de las poéticas contemporáneas, sobre todo, a partir del Modernismo hasta nuestros días.

2. TIZIANO EN EL SIGLO DE ORO

2.1. *El Renacimiento: “del famoso Tiziano una pintura”*

En su última edición de 1532, Ariosto introduce en el *Orlando furioso* la que probablemente sea la primera cita literaria de Tiziano (así en Dionisotti 263 o Checa 169), hecho que motivaría, desde la observación de Giorgio Vasari en 1568 (Mancini

45-46), la atención sobre las relaciones de amistad y artísticas entre el pintor y el escritor. En los versos de Ariosto -Bradamante observa ensimismado las pinturas de una sala de la fortaleza de Tristán- la enumeración de los artistas antiguos Timagoras, Parrasio, Polignoto, Protogenes, Timante, Apolidoro, Apeles y Zeuxis, es secundada por los modernos Leonardo, Mantegna, Bellino, Dossi, Miguel Ángel, Sebastiano del Piombo, Rafael y, finalmente, Tiziano, “ch'onora / non men Cador, che quei Venezia e Urbino” (Ariosto 2099).

Desde este momento, no serán raras las alusiones en los años sucesivos a un Tiziano cada vez más encumbrado como genio moderno por poetas coetáneos, relacionado, a su vez, con sus antecedentes de la antigüedad clásica, convirtiéndose en una figura indiscutible de los parnasos pictóricos. Ludovico Dolce, en su versión ovidiana del rapto de Europa (*Le Transformationi*, 1553) presentaba una imagen muy “ticianesca” de la historia (Checa 168) junto a una mención explícita al pintor, comparado con Zeuxis y Apeles. Convertido en el “nuevo Apeles”, imagen tópica que lo sobreponía al mítico artista griego, Tiziano recibió los elogios poéticos de, entre otros, Pietro Aretino, quien escribió algunos sonetos laudatorios dedicados a los retratos del maestro en los que se ensalzaba al artista y a su obra por encima del noble personaje retratado¹.

Entre los poetas españoles, pronto asomarían las alusiones elogiosas al artista. La primera de la que se tiene noticia data de finales del año 1543 y se trata de una epístola escrita por Gutierre de Cetina, dirigida a Diego Hurtado de Mendoza. Ambos poetas, a la zaga de Boscán y Garcilaso en la introducción de la lírica italianizante en la literatura española, también eran sensibles al arte de la pintura, como buenos cortesanos renacentistas. Siendo embajador de Carlos V en Venecia, Hurtado de Mendoza había

¹ Para una aproximación sobre las relaciones entre Tiziano y la literatura italiana renacentista, véanse los trabajos compilados en Pallucchini 259-363.

conocido y trabado amistad con importantes escritores y artistas, entre los que se encontraban Tiziano o el Aretino. Circunstancia que haría expresar a Cetina el deseo de poseer un cuadro del célebre pintor:

Olvidado me había de pedir
una cosa que mucho he codiciado,
y he pensado mil veces escribiros.

Y es que de ver gran tiempo he deseado
del famoso Tiziano una pintura,
a quien yo he sido siempre aficionado.

Entre flores y rosas y verdura,
deseo ver pintada Primavera
con cuanto de beldad le dio Natura. (Cetina 1106)

Cuando el poeta sevillano escribe estos versos, Tiziano, que ya ha rebasado los cincuenta años, es el pintor predilecto de la corte imperial y su arte es reconocido en todo el territorio europeo. Sin duda, el cosmopolita poeta cortesano codiciaría una pintura del más aclamado autor veneciano, como anotaría el tratadista Díaz del Valle más de un siglo después: “Fueron tan famosas sus obras que no hubo en su tiempo varón señalado o puesto en dignidad que no tuviese alguna pintura o retrato de su mano por ser tan aventajado en su artífice en esta parte” (cito por Sáez 103).

Es interesante apuntar cómo en esta temprana alusión hispánica se ofrecen varias claves interpretativas sobre la imagen del artista y su obra que perdurarán en el siglo XVII. En primer lugar, el testimonio del aprecio hacia un pintor de prestigio, que será

proclamado como ejemplo de excelencia tanto popularmente como en entornos cultos o entendidos. Más allá del tópico, bien es cierto que hay “un punto de emocionada verdad” (Pérez 142) en la petición de Cetina, y su insistencia (“mucho he codiciado”, “he pensado mil veces”, “gran tiempo he deseado”, Cetina 2014: 1106), nos advierte más de una sentida emoción que de un mero recurso retórico vacío de verdadero sentimiento. En segundo lugar, la más o menos velada mención hacia el arte sensual y colorista de Tiziano, en cuyo último terceto parece afluir a la mente de Cetina la erótica invitación primaveral de *Flora* (1520), obra conservada hoy en los Uffizi.

En cuanto a Hurtado de Mendoza, que fue retratado por Tiziano en 1541 según Vasari, identificado con *Retrato de hombre* de la *Galleria Palatina* de Florencia, si bien no existen referencias directas en su obra poética, sí que se ha relacionado su *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, publicado en Venecia en 1553, con el cuadro para Felipe II *La despedida de Venus y Adonis*, terminado un año después. Esta posibilidad fue expuesta por Pedro Beroqui en 1946 en una obra pionera, *Tiziano en el Museo del Prado* (Checa 2021: 146). Como ha expuesto Fernando Checa, los poemas sobre esta historia mitológica de Dolce, Parabosco, Tarcagnola y Hurtado de Mendoza, versiones libérrimas de *Las Metamorfosis* de Ovidio de gran trascendencia posterior (Shakespeare, Marino, Lope de Vega, Veronés, Carracci, Guido Reni, Rubens), se escribieron en los mismos años en que Tiziano realizó sus dos versiones, por lo que el pintor, basándose en el ambiente cultural, literario y musical de los círculos venecianos de mediados de siglo XVI, realizó una de las mejores invenciones de su carrera (Checa 2021: 146-150).

En otro poeta renacentista, Baltasar de Alcázar, en una epístola dirigida a su hermano, escrita entre 1570 y 1584, nos volvemos a encontrar con la cita elogiosa: “con el divino Nuncio de María, / salido del pincel del gran Ticiano” (Alcázar 276). El

poema, vinculado con el ciclo penitencial de senectud del autor, muestra el arrepentimiento en clave religiosa de los engaños mundanos y la necesidad de una vida devota. En el campo metafórico de la pintura aparece la atractiva tentación del diablo, contrapuesta a la imagen de las citadas *Anunciaciones* tizianescas: “Hermano y señor mío, yo he pintado / mil veces al demonio, tan hermoso / y de tan raras partes adornado” (Alcázar 275).

Las referencias a Tiziano en las dos epístolas de los sevillanos Cetina y Alcázar, cada una ensalzando una vertiente temática de su obra, la mitológica o profana y la religiosa, se convierten en claros precedentes del oxímoron barroco, pues los poetas del diecisiete se enfrentarán ante los extremos que presenta la obra del pintor de Cadore: la belleza pagana y su erótica sensualidad, contrapuesta a la moral represiva de la época que prefiere los temas de devoción católica.

2.2. El Barroco: “del pincel divino, dibujo humano”

Un ejemplo elocuente del “púdico rechazo” (Pérez 141) a las obras mitológicas del artista durante el Barroco se lee en los siguientes versos, también epistolares, de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Convídale otro a visitar los senos
desta gran población, de seda, y oro
y de pinturas admirables llenos,

que a ley de ingenio valen un tesoro;
en la de Dios, él sabe lo que cuesta,
Leda en el cisne, Europa sobre el toro;

Venus pródigamente deshonestas,
Sátiros torpes, Ninfas fugitivas,
y entre las suyas Cintia descompuesta;

que las tendría por figuras vivas,
quien juzgarlo a sus ojos permitiese,
tanto como las juzga por lascivas;

¡mas qué ni un cortés pámpano creciese
el favor del pincel, ni otro piadoso
velo, que a nuestra vista estorbo hiciese! (Argensola 90)

El fragmento se inscribe en una disertación sobre el tópico del desengaño de Corte y alabanza de aldea. Entre los peligros cortesanos se hallan las lujuriosas imágenes de las fábulas clásicas, donde Tiziano, aunque no se nombre, late detrás de los escrúpulos del poeta, pues era el más famoso creador de tales invenciones pictóricas. No obstante, puede también inferirse en estos tercetos un juico de valor hipócrita, común en la época por la férrea intransigencia moral y el culto por las apariencias, dado que el menor de los Argensola, sacerdote desde temprana edad, parece debatirse entre el pudor pecaminoso y el placer lascivo que producían este tipo de pinturas.

Paradójicamente, desde la literatura observamos a un Tiziano convertido en paradigma del autor de asuntos profano-eróticos y a otro no menos respetado de temas religiosos. La alta consideración por el pintor religioso se aprecia en la fastuosa *Galeria* (1620) de Giambattista Marino, donde no observamos ningún cuadro de Tiziano en la

sección dedicada a las fábulas mitológicas; en cambio, se muestran hasta nueve poemas en la sección de historias bíblicas, que se corresponden con tres cuadros del veneciano.

Pese a los juicios negativos procedentes del ámbito de la moral católica, como el del pintor y tratadista Jusepe Martínez, quien se lamentaba del genio desaprovechado de Tiziano, “Lástima tan grande para nuestra religión” (cito por Pérez 141), la recepción del artista en España desde la época de Carlos V al siglo XVII fue muy favorable y así lo atestiguan los diferentes tratadistas como Vicente Carducho o Francisco Pacheco, entre otras muchas evidencias artísticas².

Poseer un cuadro de Tiziano, como ansiaba Gutierre de Cetina, sería muy apetecido para los poderosos coleccionistas de arte del siglo XVII, como el exquisito poeta el Conde de Villamediana, a quien Góngora escribió un soneto “celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos” (Góngora 1421). Gracias a un documento publicado por Emilio Cotarelo en la biografía dedicada al poeta (1886), se conoce el regalo que el Conde había hecho a Fernando de Acevedo, presidente del Consejo de Castilla: “un cuadro del Ticiano, por valor de 1000 escudos, para que se acuerde de él” (cito por Pedraza 182).

Si las pinturas religiosas fueron las que primero se contemplaron y ejercieron más influencia, las fábulas mitológicas irían dejando paulatinamente su carácter privado gracias a los grabados y las copias, además de “la transmisión oral de sus descripciones, en las que la belleza de sus mujeres y el erotismo de sus escenas habían calado profundamente en el imaginario hispano” (Marías 116).

² Sobre la fama de Tiziano, tanto en la literatura italiana de su época como en la recepción de su pintura en la España del XVII, véase Checa 169-174, la monografía de Grosso y la edición crítica de Checa referenciadas en la bibliografía (“Obras citadas”). Asimismo, el reciente “corpus” documental de Tiziano publicado por Charles Hope en 2023.

De esta forma, el público de los corrales de comedia podía entender a la perfección las referencias eróticas tizianescas del escritor español del Siglo de Oro que más frecuentemente alude en sus obras a la pintura: Lope de Vega, quien lo nombrará en comedias, novelas y poemas³. La variedad de alusiones a pintores y cuadros son habituales en Lope, pues “la tradición iconográfica constituía un referente importante a la hora de imaginar acciones o situaciones dramáticas” (Portús 184). Por ejemplo, en *La quinta de Florencia* las pinturas de Tiziano y Miguel Ángel provocan una violenta pasión en el protagonista (véase Armas 171-182), o en *La viuda valenciana* un cuadro de Tiziano, *Venus y Adonis*, se convierte en un ingenioso instrumento de persuasión amorosa de Valerio hacia su amada Leonarda.

Las obras de arte sirven a Lope no solo para mostrar sus gustos pictóricos, sino, lo que es más importante, integrarlas como resorte argumental. Por otro lado, también sirven para la caracterización de personajes. Así, la protagonista de *Virtud, pobreza y mujer* -comedia dedicada a Giambattista Marino-, Isabel, es descrita por su moral virtuosa y cristiana al decirse que no posee ningún cuadro de Tiziano. Necesario es aclarar que no se trata del autor religioso, sino el “de las vanas fábulas”, tan contrarias a la humana devoción contrarreformista:

Imágenes tenía, que no eran
del Mudo, del Bassan ni del Ticiano,
ni de las vanas fábulas que alteran
el mayor de los tres contrario humano:
dar devoción sospecho que pudieran,
mas no al herege amor, tan Luterano,

³ Aunque también existen a menudo en estas alusiones un doble sentido que solo podía ser entendido por unos pocos, es decir, que caracteriza también a la comedia barroca una importante diversidad de niveles de significación, algunos de los cuales están reservados a la comprensión de una minoría culta (Portús 175-185). Para una relación de citas de arte en la obra de Lope de Vega, véase Camón 1943.

que ni templos, ni imágenes respeta,
tanto a su imperio la razón sujeta.⁴ (Vega Cervantes Virtual)

De forma inversa, en *La Dorotea*, bajo la plástica alusión tizianesca, se caracteriza irónicamente de virtuosa a la protagonista al asemejarla con Andrómeda, “¡Oh Andrómeda del famoso Ticiano” (Vega 94). En la misma gran novela dialogada, Lope vuelve a citarlo en una tópica ponderación de la belleza femenina que demuestra el prestigio del pintor en la mente del escritor y de sus lectores: “Más hermosa mujer no la pintó el Ticiano” (Vega 238).

Un canon áureo de belleza que llega a su máximo esplendor si el tema tratado es la desnudez de Venus:

No se viera más bella y peregrina
del divino pincel dibujo humano,
corrida al cuadro la veloz cortina,
la celebrada Venus de Tiziano; (Vega 185)

En estos versos de *Amarilis*, la protagonista homónima de la égloga, que, entre el sugestivo decorado mitológico, se baña desnuda en el arroyo y es vista con deseo por el pastor Elisio, es comparada con la diosa del amor. La “cortina” lopesca podría tener un doble sentido: el primero, más referencial, aludiría a los habituales y lujosos cortinajes que enmarcan o engalanan las escenas venusinas del artista; la segunda, más irónica, alimentada por el epíteto “veloz”, parece aludir a las cortinas que protegerían estos

⁴ Con el avance de la Contrarreforma católica, las imágenes pagano-eróticas de Tiziano chocaban frontalmente con la representación del arte religioso. En un decreto de la vigesimoquinta sesión del Concilio de Trento (1563) se establecía que “En la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso sagrado de las imágenes [se ha de evitar] toda lascivia, por lo cual no deben las imágenes ser pintadas o adornadas con encantos seductores [...] Finalmente [...] no debe aparecer nada que sea [...] profano (cito por Davies 135).

cuadros eróticos de miradas lascivas, según la “pudibundez hipócrita” de la época (Pérez 144) que ya hemos señalado.

En los elogios hacia el pintor realizados por el Fénix de los Ingenios, resulta curiosa la ambivalencia del epíteto “divino” para enunciar tanto lo mitológico como lo devocional: “El Adonis de Tiziano, / que tuvo divina mano / y peregrino pincel” (*La viuda valenciana*) (Vega *Artelope*); “aquel retablo divino / de Tiziano” (*La noche toledana*) (Vega *Artelope*).

En el ámbito de la temática religiosa, Lope cita al veneciano en el *Isidro* para referirse a la alta calidad estética junto a la cuantiosa adquisición de sus pinturas. En el canto segundo las sargas del santo madrileño “no eran de pinzel moderno, / del Bassan, o del Tiziano” (Vega 26), referencia que destaca la humilde condición del hombre que sería canonizado veintitrés años después de la publicación del largo poema de diez mil versos.

Otra mención lopesca que amplía el campo de alusiones tizianescas se halla en la *Égloga a Claudio*, justo después de los celebérrimos versos sobre la “monstruosa” fecundidad del escritor:

Mil y quinientas fábulas admira,
que la mayor el número parece;
verdad que desmerece
por parecer mentira,
pues más de ciento en horas veinticuatro
pasaron de las musas al teatro.

No apruebo ese furor por admirarte;
más ya vimos Luquetos y Ticianos

pintar con las dos manos
sin ofender al arte;
que diestro puede haber, cuando presumas
como de dos espadas, de dos plumas. (Vega 713)

Lope de Vega, en diálogo consigo mismo, argumenta su poder de producción literaria, disculpando su rápida creación con el ejemplo de celebrados pintores como Tiziano, poseedores de una obra numerosa y una veloz pincelada. Implícitamente, se hace alusión a la última etapa del artista, en la que de forma tópica se calificaba a aquella técnica de “borrones de Tiziano”, como queda expresado en *El arte de la pintura* de Pacheco: “Pues se tiene por adagio, cuando la pintura no es acabada, llamarla borrones de Tiziano (...) y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza” (cito por Pérez 144). De igual forma, fray Hortensio Félix de Paravicino, quien en sus *Oraciones evangélicas* diserta sobre esta *nova maniera* pictórica, vinculada metafóricamente a su predicación teológica. El poeta gongorino y admirador del Greco argumentaba: “Pues no mirada a su luz una tabla de Tiziano no es más que una batalla de borrones, un golpe de arreboles mal asombrados, y vista a la luz que se pintó es una admirable y valiente unión de colores, una animosa pintura que aún sobre autos de vista de ojos, pone pleito a la verdad” (cito por Pérez 144-145).

En suma, fue un debate común en la recepción hispánica del arte de Tiziano, entre cuyas anécdotas puede citarse el retrato de Pietro Aretino, quien diría que la pintura estaba más bien esbozada que terminada. Ya el secretario de cámara de Felipe II, Antonio Pérez, lo calificaba de “golpes de pincel groseros, casi como borrones al descuido” (cito por Marías 117), en contraste con la conocida valoración de Lope: “!oh imagen de pintor diestro, / que de cerca es un borrón!”.

Convertido en el pintor renacentista más apreciado, junto a Rafael, su nueva manera veneciana irradiaba también una atracción inigualable por el colorido de sus creaciones. Así en los poetas del Barroco más proclives a alcanzar un ideal pictórico y colorista en sus versos (véase Orozco 1989). Lope de Vega, conocedor de las últimas tendencias artísticas y amigo de algunos importantes pintores del momento (véanse sus particulares parnasos pictóricos del *Laurel de Apolo* (1630) o de *La hermosura de Angélica* (1602)), enaltece en *El jardín* a Juan Bautista Maíno al compararlo con Tiziano, maestro del color: “Fray Juan Bautista a su pincel valiente / halló un Tiziano en jaspes de colores / menos el rostro de cristal luciente” (Vega 1950: 424). Por otro lado, resulta muy destacable, como ha señalado Javier Portús, que en vez de utilizar una comparación laudatoria con artistas de la Antigüedad, se atreva a compararlo con Tiziano (Portús, 1999: 146). La sustitución tópica de un Zeuxis o un Apeles por el pintor moderno muestra una vez más la admiración de Lope por el veneciano y, por extensión, la fama y canonización de su arte en el siglo XVII. Entre otros, sirva como un ejemplo más, los versos del *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes* del poeta, pintor y teórico Juan de Jáuregui, que lo menciona, junto a otros dos artistas, en una confrontación entre la escultura y la pintura: “Así que tu bulto es vano / junto al colorín que engaña / tratado con diestra mano. / Hablen Correggio y Tiziano / y el Mudo, pintor de España” (cito por Pérez 143).

El interés de Lope por Tiziano llegaría a motivar la introducción del pintor en una de sus comedias como ente de ficción. Se trata de *La Santa Liga*, enmarcada en el contexto histórico de la batalla de Lepanto. En el primer acto, Tiziano, llegado de Constantinopla, donde ha realizado un retrato de la mujer de Selín, el Sultán, Rosa Solimana, comparece ante el senado veneciano para presentar una carta del Gran Turco en la que consta la renovación del acuerdo de paz entre Venecia y el Imperio Otomano.

Así pues, el pintor no solo ha realizado un importante encargo, sino que también ha cumplido con una no menos importante misión diplomática. Tiziano es ensalzado repetidamente en la escena, “Seáis muy bien venido a vuestra patria, / pintor famoso, gran Tiziano ilustre, / honor del siglo antiguo y el moderno”, exclama el senador primero. La carta citada sobre el nuevo acuerdo de paz, leída por otro senador, incluye una mención encomiástica del propio Sultán: “Del Tiziano, vuestro pintor famoso, quedo bien servido; pídoos encarecidamente le hagáis noble, pues ni por el arte lo desmerece, ni su virtud me obliga menos que a pedíroslo. Dios os guarde” (Vega *Artelope*). El título nobiliario se le concede inmediatamente, lo que supone una defensa de la dignidad social del artista por parte de Lope. A continuación, todo el senado admira la copia del retrato que ha traído consigo. El parlamento del personaje de Tiziano abarca diez versos, en los que muestra la doble función de su estancia en la capital otomana y tranquiliza al senado sobre el relajamiento de Selín, hecho que pronto cambiará tras las amenazas de un emisario del Sultán de atacar tierras cristianas. El retrato de Rosa Solimana debió causar cierta fascinación en la época, a tenor de las citas de Lope (también es aludido en *La Dorotea*, acto III, esc. IV) y de Quevedo, como veremos⁵.

En los últimos años de su vida, Lope de Vega dejará patente su fascinación por la pintura de Rubens, al que aclamará como el “nuevo Tiziano” en la silva “Al cuadro y retrato de su Majestad, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo” (1989: 256-259). En una suerte de continuidad de gustos pictóricos, el renacentista será sustituido por el barroco, heredero de aquél, como demuestran los versos de la comedia *Amar*,

⁵ No obstante, resulta anacrónica esta historia en la comedia lopesca, puesto que Rosa Solimana, también conocida como Roxolana, de relevante papel socio-político junto a su esposo Solimán el Magnífico, murió alrededor de diez años antes de la batalla de Lepanto. En cuanto al retrato, aunque perdido, se conserva una réplica o cuadro muy parecido de Tiziano en el museo Riugling de Sarasota (Florida). Puede verse esta referencia en la edición de la poesía completa de Quevedo de Bleuca 228, y en las notas de Morby a *La Dorotea* (Vega 238).

servir y esperar: “Tienes razón, porque atada / en aquella dura encina, / era una Venus divina / de Pablo Rubens pintada” (Vega *Artelope*; observación realizada por Portú 152). Versos muy parecidos a otros que hemos citado en este trabajo en los que ahora, para representar la belleza mitológica femenina, se evoca un cuadro del flamenco. Síntesis sensorial e imagen del *ut pictura poesis* es un famoso soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, también de su última etapa, en el que expone: “Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos” (Vega 778). En los dos primeros cuartetos Lope amalgama, en una quintaesenciada yuxtaposición artística, la literatura y la pintura en dos autores emblemáticos de su tiempo, a la altura de 1635, en el que la expresión barroca de Rubens ha sobrepasado al manierismo renacentista de Tiziano en la estimación pictórica del escritor.

Otro gran autor áureo, Francisco de Quevedo, dejará constancia literaria de su admiración por el artista véneto. En la célebre silva “Al pincel” (por tanto, no en un lugar menor de la poesía quevediana) se constata su presencia justo en la estrofa precedente dedicada a Rafael y Miguel Ángel, conformando un trío de artistas italianos que no serán eliminados ni sustituidos, al contrario de otros, en las continuas reescrituras del poema⁶:

Ya se vio muchas veces,
¡oh pincel poderoso!, en docta mano
mentir almas los lienzos de Ticiano.
Entre sus dedos vimos
nacer segunda vez, y más hermosa
aquella sin igual gallarda Rosa,
que tantas veces de la fama oímos.

⁶ Los tres artistas ya eran consignados como sumun de la pintura en las *Lettere di diversi* de Dolce y en el soneto de Aretino “In gloria di Tiziano, nel naturale de la pittura invittissimo”.

Dos le hizo de una,
y dobló lisonjero su cuidado
al que, fiado en bárbara fortuna,
traía, por diadema, media luna
del cielo, a quien ofende coronado. (Quevedo 228-229)

Un elogio encendido en la única exclamación de la silva, “!oh pintor poderoso!”, demuestra el aprecio sincero que profesaba Quevedo por Tiziano, cuyos lienzos eran capaces de reproducir fielmente la realidad, “mentir almas”, o incluso superarla, “nacer segunda vez, y más hermosa”, subrayando el poder creativo de la pintura. Como ejemplo, resulta curiosa la elección, entre tantas obras, del citado retrato de la sultana Rosa Solimana, quien despertaría la imaginación de los poetas, aunque con la admonición quevediana de que se trata de una enemiga del español católico⁷.

Otra muestra de la pervivencia de Tiziano en la poesía del autor se da en el romance satírico-burlesco “Matraca de los paños y sedas”, escrito durante el fatal cautiverio de San Marcos de León al final de su vida (1639-1643) (según anotación de su amigo y editor González de Salas, Quevedo 1999: 952). El poema gira en torno al arte de la tapicería y en el aludido trío de artistas italianos vuelven a citarse Tiziano y Rafael, Miguel Ángel se sustituye por Caravaggio (signo este último de un seguimiento y adhesión hacia la última y polémica pintura del momento): “Vencemos con los telares / los pinceles del Tiziano, / donde son los tejedores / Urbinos y Carabachos.” (Quevedo 960).

⁷ El recurso conceptista en torno a la luna, diadema de Rosa Solimana y símbolo turco, resplandece en un famoso soneto de Quevedo dedicado a la muerte de su amigo y protector el Duque de Osuna: “Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna”. La bella imagen esconde una alusión que, en palabras de Borges, en cuanto a la “espléndida eficacia del dístico (...) mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón.” (Borges 664).

La predilección de Tiziano por parte de Quevedo, más allá de inclinaciones artísticas, podría encerrar, como se ha expuesto (Sáez 101:111), la defensa de un estilo literario y la afinidad por una personalidad cercana y ansiada en muchos aspectos por el escritor. Por un lado, la celebridad del pintor predilecto de la corte, a quien concedieron títulos nobiliarios y no perdió su carácter independiente, rechazando invitaciones de monarcas y nobles (no consintió en viajar a la corte española pese a las continuas insistencias); por otro, el artista en constante experimentación, capaz de impugnar la tradición como representante de un estilo particular, la *nova maniera* veneciana. Afinando más esta teoría, “el arte de Tiziano puede dar el salto a la poesía como modelo de un estilo claro que se opone a la oscura complejidad del Greco dentro de la resaca de la polémica gongorina” (Sáez 106). En el esfuerzo por cargarse de argumentos y zaherir la lírica culterana, Quevedo habría podido tener en mente las posibilidades que le brindaba el arte tizianesco. Sin embargo, en el fondo, estas correspondencias hilvanadas por el escritor albergan ciertas contradicciones, como son la supuesta llaneza del conceptismo y de la *in crescendo pittura di macchia* de la técnica veneciana, modelos estilísticos de complejidad formal y conceptual y de arte experimental y elevado. En la misma órbita de afinidades estéticas, si bien Góngora se adhirió al Greco, no resulta difícil ver en el autor del *Polifemo* la delectación por un artista, Tiziano, creador de famosísimas fábulas mitológicas de sensual y bello cromatismo (véase Cancelliere).

En este sentido, podríamos establecer una relación entre la parodia culterana y la pintura de Tiziano en el entremés *El casamentero* de Castillo Solórzano, incluido en la colección *Tiempo de regocijo*, publicado el mismo año de la muerte del autor de las *Soledades*: “Un poeta en crepúsculo. Bien dijo: / que hay versos que, con ser de mala mano, / por oscuros parecen de Tiziano” (cito por Pérez 146). La oscuridad de los poetas culteranos es comparada con cierta predilección del artista por las escenas

nocturnas o crepusculares, de enorme influencia en la pintura veneciana, como *La Oración del huerto* (véase Falomir 270), otro lugar abonado, junto a los borrones o el carácter lascivo de parte de sus obras, para la crítica antitizianesca.

Asimismo, si dentro del sentido pictórico del color en la poesía barroca, “encontramos como uno de los aspectos fundamentales de él, no sólo la riqueza y aprecio del color, sino además su manejo con sentido de pintor buscando matices, armonías y contrastes” (Orozco 71), tampoco resulta difícil plantear la influencia de un pintor como Tiziano en los poetas áureos. O incluso, relacionar sus obras con poemas concretos, tal como ha establecido Gribanov (1999) para el soneto burlesco de Quevedo “A Apolo siguiendo a Dafne” con *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, u otros muchos, como el soneto de Lope “Europa y Júpiter” con la homónima “poesía” pictórica.

Sin embargo, el único poema que encontramos explícitamente dedicado a una obra de Tiziano, convertido así en una evidente écfrasis, es el soneto “A una tabla de Tiziano, en que está pintada la historia de Dánae”, escrito por el noble caballero que llegaría a ser virrey de Cerdeña, José Delitala y Castelví, quien también dedicó un homenaje al Greco, publicado en su poesía reunida *Cima del monte Parnaso español con las tres musas castellanas Caliope, Vrania y Enteype [sic]* (1672):

Vivas las tintas, mano si elegante
y en templeas desatados los colores,
animan los carmines los candores
de tu divino rostro y tu semblante.

El oro, que liquida el fulminante
Júpiter, por gozar de tus favores,
áspero está, y al tacto los primores

miente Apeles, miente de Timantes.

¡Qué mucho, si la gloria de Tiziano
el lienzo mancha, en él las líneas tira,
claros formando aquí y acullá lejos!

Vidas da el movimiento de su mano,
Dánae se queja, Júpiter suspira
y de sus ojos queman los reflejos. (cito por Herrero 35)

Confluyen en este soneto, único por su éfrasis explícita, algunos tópicos que exponen, ya en la segunda mitad del siglo XVII, algunas convenciones literarias y estéticas del periodo áureo: el artista demiurgo, la referencia a pintores legendarios de la Antigüedad, y, mucho más interesante, en relación con Tiziano, la estimación por el maestro de la *nuova maniera*, del *colorito*, de la *pittura di macchia*, y por ser el más alto creador de las bellas y sensuales *favole*, todo ello aludido en el poema.⁸

A modo de epílogo, para cerrar este viaje del pincel italiano por las letras hispánicas del Siglo Oro, reproducimos el elogio en tinta veneciana de Velázquez a través del escritor Marco Boschini: “L’amava sti Pitori molto forte, / Tician massimamente, e’l Tentoreto, / con vero cuor, con purità d’afeto; / e durerà l’amor fina a la morte”⁹ (cito por Marías 120).

4. CONCLUSIONES

⁸ Resulta muy acertada la elección de José Delitala en este último sentido. De hecho, para la crítica moderna la *Dánae* de Felipe II “excede en erotismo a cualquier otra obra de Tiziano, aunque los contemporáneos probablemente otorgaran tal distinción a *Venus y Adonis*” (Falomir 236).

⁹ “amaba mucho a estos Pintores, / especialmente a Tiziano, y al Tintoretto, / con sincero corazón, con pureza de afecto; / y el amor durará hasta la muerte”. [mi traducción]

Desde las primeras menciones poéticas, alguna aún en vida de Tiziano, se testimonia el prestigio de un pintor que pronto será entronizado como uno de los grandes genios modernos. Un pintor estrechamente vinculado con el ambiente cultural y literario del momento, en cuya obra puede rastrearse un recíproco campo de influencias entre la poesía y la pintura. De los dos amplios bloques en que se divide su obra más citada en la lírica española del Siglo de Oro, las pinturas de *fabulosa inventione* y las *poesías*, por un lado, y las de *materia historica di devotione*, por otro -rótulos del propio Tiziano en una carta a Felipe II-, van a ser las primeras las que ejerzan una mayor atracción, a pesar de las reticencias y censuras de algunos escritores. El erotismo renacentista encontró en las escenas mitológicas un campo expresivo idóneo, hecho que en la obra del pintor cadorino resplandeció sin igual. Así, la presencia en la literatura de las bellísimas representaciones tizianescas de diosas y desnudos, con su sensual o lasciva sugestión, se perpetuará hasta nuestros días como modelos de refinado erotismo.

De Gutierre de Cetina o Baltasar de Alcázar, en el que el género epistolar es el medio expresivo para comunicar las eventuales novedades artísticas, a Lope de Vega o Quevedo, en fórmulas alusivas más complejas, la celebridad de Tiziano aumenta progresivamente en la mente de poetas y, por extensión, en la misma sociedad española. El Fénix de los Ingenios será el autor que más admirará al veneciano, a tenor por el largo número de citas dispersas por su vasta obra a su persona y a sus cuadros, convirtiéndolo incluso, en personaje de ficción. En la construcción de acciones dramáticas o en la caracterización de personajes, las pinturas de Tiziano constituyen un original referente en algunas comedias lopescas. En Quevedo, el pintor y su obra se muestran como una predilección constante a lo largo de su vida, en cuya estimación subyacen también motivos literarios y sociales: la defensa de un estilo -el conceptismo- y el reconocimiento y consideración del artista-escritor en la sociedad.

Por otra parte, el ideal pictórico y colorista de los poetas barrocos encontrarían seguramente un modelo visual en la obra de Tiziano, máximo exponente renacentista de las “poesías” mitológicas. Precisamente en unas de estas creaciones, José Delitala compone el único poema efrástico, explícito y autónomo, de un cuadro del veneciano en el Siglo de Oro, sumamente interesante por, entre otras cuestiones literarias y estéticas, representar un antecedente de este subgénero lírico en la literatura contemporánea.

Durante los siglos XVIII y XIX, pese al continuado prestigio de Tiziano, escasearán las prácticas efrásticas. Pero durante los siglos XX y XXI asistiremos a una rica, amplia y heterogénea poesía “tizianesca”. Un punto de encuentro crucial se producirá entre la pintura veneciana y el Modernismo: el asunto erótico y su plástica expresión reafirman su indeleble impronta en este periodo *fin de siècle* y lo vincula con la llamada tradición áurea. Durante las primeras décadas del siglo XX y hasta nuestros días en el nuevo milenio, autores diversos han seguido viéndose atraídos por la portentosa obra de Tiziano y por las posibilidades creativas de la éfrasis. Destacan entre ellas, las aportaciones de Alberti, en su traslación de las voluptuosas *favole*, de Cernuda, con la introducción del correlato culturalista, secundado por las composiciones de autores novísimos (Villena, Colinas o Carnero), o por poetas del siglo XXI donde apreciamos cómo la éfrasis puede convertirse en un instrumento de crítica moderna, interpretada en clave de género.

5. OBRAS CITADAS

Alcázar, Baltasar de. *Obra poética*, edición de Valentín Núñez, Cátedra, 2001.

Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*, traducción de Jerónimo de Urrea y edición bilingüe Cesare Segre y María de las Nieves, Cátedra, 2002.

Armas, Frederick A. “Lope de Vega’s Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michaelangelos in *La quinta de Florencia*”. En *A Comparison to Lope de Vega*, edición de Alexander Samson y Jonathan Thacker, Woodbrige, 171-182. Támesis, 2008.

Borges, Jorge Luis. *Obra completa I*, RBA-Instituto Cervantes, 2005.

Camón, José. “Citas de arte en el teatro de Lope de Vega”. *Revista de ideas estéticas*, 10, 1943, pp. 233-276.

Cetina, Gutierre de. *Rimas*, ed. Jesús Ponce, Cátedra, 2014.

Checa, Fernando. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*, Casimiro Libros, 2021.

Checa, Fernando (ed.). *Natura potentior ars. Tiziano en sus primeras fuentes*, Akal, 2015.

Checa, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, 1994.

Davies, David. “El desnudo en El Greco”. En VV. AA., *El desnudo en el Museo del Prado*, Galaxia Gutenberg, 1998.

Dionisotti, Carlo. “Tiziano e la letteratura”. En *Tiziano e il manierismo europeo*, edición de Rodolfo Pallucchini, Leo S. Olschki Editore, 1978, pp. 259-270.

Dolce, Ludovico. 1558. *Le Transformationi*, (Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari. Biblioteca Digital Hispánica). <https://datos.bne.es/edicion/a5739198.html>. Último acceso 27 de marzo de 2024.

Falomir, Miguel (ed.). *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, 2005.

Fletcher, Jennifer. “Tiziano retratista”. En *Tiziano*, edición de Miguel Falomir, Museo Nacional del Prado, 2003.

Góngora, Luis de. *Sonetos*, ed. Juan Matas, Cátedra, 2019.

Gribanov. "Quevedo, Tiziano y otros encuentros". *Revista de Literatura*, 61, 121, 1999, pp. 19-34.

Grosso, Marcel. *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al vicereame*, Forum, 2010 .

Herrero García, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid, 1943.

Hope, Charles. *Titian. Sources and documents*, 6 vols., Ad Ilissvm, 2023.

Leonardo de Argensola, Bartolomé. *Rimas del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, Imprenta Real, 1786.

Mancini, Matteo. "Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Marías, Fernando. "Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte". En *Tiziano*, edición de Miguel Falomir, 111-132, Museo Nacional del Prado, 2003.

Orozco, Emilio. *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Universidad de Granada, 1989.

Pedraza, Felipe B. "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía", *La Perinola*, 12, 2008, pp. 175-199.

Pérez, Alfonso Emilio. "Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro". *Goya: revista de arte*, 135, 1976, pp. 140-159.

Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*, Akal, 1985.

Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Editorial Nerea, 1999.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, 1999.

Sáez, Adrián J. *El ingenio del Arte: La pintura en la poesía de Quevedo*, Visor Libros, 2015.

Vega, Lope de. *Virtud, pobreza y mujer*. En Cervantes Virtual. Accesible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/virtud-pobreza-y-mujer-comedia-famosa--0/html/>

Vega, Lope de. *Isidro. Poema castellano de Lope de Vega Carpio*, 1608. En Biblioteca Digital de Madrid. https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/siglo_de_oro/es/consulta/registro.do?id=425

Vega, Lope de. *Colección escogida de obras no dramáticas*, Ediciones Atlas, 1950.

Vega, Lope de. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Editorial Castalia, 1968.

Vega, Lope de. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Editorial Castalia, 1968.

Vega, Lope de (1989). *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, t. I.

Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Crítica, 1998.

Vega, Lope de. *Amarilis. Égloga*, ed. Felipe B. Pedraza. Madrid, Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

Vega, Lope de. *La viuda valenciana*. En *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universidad de Valencia, 2011-2022a.

Vega, Lope de. *La noche toledana*. En *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universidad de Valencia, 2011-2022b.

Vega, Lope de. *La Santa Liga*. En *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universidad de Valencia, 2011-2022c.

Vega, Lope de. *Amar, servir y esperar*. En *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universidad de Valencia, 2011-2002d.