

«LA SCIENZA CHE NON RILUCE IN
ME COME RISPLENDE IN LUI»: ARETINO,
HURTADO DE MENDOZA Y LAS *RIME DIVERSE*

Flavia Gherardi
Università di Napoli Federico II

«Per essere la fama o buona o rea, la pena e il premio de gli uomini o rei o buoni, lascio lo impaccio di quel biasimo e di quella lode ch'io merito, a l'opere che di mio si veggono in materia spirituale e mondana». (Pietro Aretino a Ludovico Domenichi, gennaio 1546, *Lettere*, III, 618)

UNO DE los episodios más sobresalientes de las relaciones hispano-italianas está relacionado con la publicación, en Venecia, a la altura de 1545, y en casa de Gabriel Giolito de' Ferrari, del primero de los nueve libros que conformaron la serie de las *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (con variación de título en las entregas posteriores a la primera). Verdadero hito en la historia evolutiva de los libros de poemas —por lo que de revolución copernicana representó el abrogar al paradigma estructural del *Canzoniere* individual de raigambre petrarquesca— estas colecciones respondían al propósito, en palabras de Cerrón Puga (1999: 249), de «manufacturar como producto de un proceso mercantil una serie de obras colectivas de gran tirada y bajo coste», transformando el *unicum* de la experiencia vital del poeta amante en un hecho serial que la eclosión del sector

de la imprenta degradó a producto industrial. Estas misceláneas, como se sabe, sentaban sus bases en un triple criterio programático: la novedad, puesto que muchos de los poemas recogidos eran inéditos; la contemporaneidad de los autores (por la mayoría se trata de polígrafos, «mercenarios de la pluma», en algunos casos diletantes del arte poética, según se desprende de la escasa calidad de buena parte de los poemas recogidos), alejándose con esto de los antecedentes representados por las famosas *giuntine* de 1527 y 1532, en los que más bien prevalecía un criterio diacrónico (de celebración de *diversi Antichi autori Toscani*, refiriéndose con esto a los grandes poetas de los orígenes, los que sentaron las bases de la lírica vernácula italiana, concretamente a Dante, Petrarca, Cino da Pistoia, Cavalcanti, con otros menos conocidos), y finalmente, la adopción de Bembo como *auctoritas* lingüística, lo cual supuso la superación de la lengua toscana como modelo lingüístico único para la expresión poética, en favor de una koiné suprarregional y actual¹.

Sin detenernos demasiado en las circunstancias de la publicación, importa destacar que el diseño de la antología, nacida al calor de la colaboración entre el impresor Giolito y el editor Ludovico Domenichi, con la colaboración de Giuseppe Betussi, encargado de recuperar y recopilar materialmente los textos, responde sobre todo a la necesidad de Domenichi, recién llegado a Venecia (donde el año anterior, en 1544, había impreso su propia colección de *Rime*) de integrarse y auto-promocionarse en el panorama cultural veneciano. De ahí que decidiera dedicar la publicación a don Diego Hurtado de Mendoza, vástago, aunque segundón, del ilustre linaje de los Mendoza de Granada, recién nombrado embajador en Venecia, por la autoridad cesárea de Carlos V y al que también dedicó, pocos años después, en abril de 1550, *L'Idée del Theatro* de Giulio Camillo².

¹ Dos de estos criterios —novedad y contemporaneidad— son los que subraya Cerrón Puga: «Y es este un principio programático que presidirá la formación de los nueve libros que nos ocupan: la novedad, o por mejor decir la contemporaneidad de la poesía que acogen, un criterio sincrónico que supera el diacrónico de la famosa *raccolta giuntina* de 1527 y 1532» (1999: 253).

² El hecho de dedicarle la colección al representante de la corte imperial española, o también el hecho de que unos cuantos poemas estén dedicados directamente a la propia persona de Carlos V, no autoriza a asumirlos como un manifiesto político en favor del bando imperial, puesto que dentro de la colección también aparecen textos que homenajean a la figura contraria del rey de Francia, Francisco I, referente político del bando

Ahora bien, es harto sabido que desde la perspectiva de los estudios sobre poesía española estas antologías se consideran nada menos que el pórtico o «uno de los caminos de ingreso del petrarquismo en España» (Cerrón Puga, 1999: 252), es decir, el vehículo de entrada de esa «prima grande grammatica della letteratura europea —en palabras de Amedeo Quondam (2005: 133)— nelle pratiche comunicative attive e passive del gentiluomo di Antico regime». Según la acertada y rotunda fórmula de Joseph Fucilla (1929-30: 26-27, énfasis nuestro): «Esta extraordinaria abundancia de nuevas rimas y particularmente de las *Rime Diverse* I, II, *I Fiori* y *Rime Scelte* I y II, fue utilizada por los poetas españoles y dio un notable impulso al movimiento petrarquista de la península hispánica». Estas antologías fueron, por tanto, «la fuente de inspiración de poetas petrarquistas» (López Bueno, 1978: 92), especialmente para esos poetas soldados que residieron en territorio italiano entre 1535 y 1555, quienes accedieron a esas canteras de versos de forma directa, sin mediaciones, ni de poéticas, ni de preceptivas ni de otros textos teóricos. Bebieron directamente de sus fuentes, pues pudieron asimilar y experimentar, también por medio de la práctica de la traducción, la puesta a punto de un nuevo código, lingüístico e ideológico, en vulgar castellano, tal y como lo demuestran los casos, por ejemplo, de Gutierre de Cetina³, o de Hernando de Acuña. «Las *Rimas diversas* —nos recuerda por ejemplo Antonio Prieto (1991: 114)— eran para Cetina un

filo-francés en las Guerras de Italia hasta pocos meses antes. En este sentido, sorprende la despreocupación de los editores por la ambigüedad del mensaje político que marca el volumen, casi como si lo extra-textual, una vez transfigurado poéticamente, dejara de tener trascendencia plena.

³ Suficientemente estudiado es el caso de los poemas que imitó Gutierre de Cetina, quien, nos recuerda López Bueno (1972: 92) «por razones cronológicas, sólo pudo conocer los dos primeros libros de las *Rime Diverse* (Ello suponiendo que tuviera acceso al segundo en su breve estancia en Italia en 1548). Su conocimiento del libro primero es evidente según queda atestiguado en las ocho composiciones inspiradas en otras tantas incluidas en él». Ocho composiciones a las que, según la integración facilitada por Ponce Cárdenas (2012: 162) «habría que añadir ahora la de la *canzone pastorale* de Giulio Camillo Delminio, publicada en las *Rime* de 1547». Hernando de Acuña, en cambio, no se limitó a imitar algunos de los poemas contenidos en las *Rime* (que debió conocer también en virtud de su estrecha amistad con el marqués del Vasto), sino que se extendió a traducir unos cuantos (dos en concreto señaló Crawford), dando prueba de que estas colecciones funcionaron como estímulo y fragua de la experimentación de las primeras generaciones de italianistas.

modelo de poesía aprobado por Mendoza»; con Bembo, especialmente, «tenemos una alta representación de la alta legua poética petrarquista que Cetina podía seguir, así como en la mayoría de los poetas de las *Rime*».

Precisamente en relación con Bembo, conviene recordar que en su diseño de la colección Domenichi quiso aprovechar la fama y el prestigio de figuras de la talla de Bembo y Aretino para enmarcar la obra, cargando su presencia de un elevado valor simbólico. Monsignor Bembo abre la colección con diecisiete poemas (16 sonetos y una canción), mientras que Aretino cierra la serie con el famoso *capitolo* («Poiché degno non son di laudarvi»), dedicado a Carlos V, rematado inmediatamente después con un soneto («L'invidia, che dà menda al ciel che gira») también dedicado al Emperador. Aretino, sin embargo, está presente —caso único de colocación múltiple— también en la parte central de la antología, con una micro-sección formada por nueve sonetos (aporta, en total, once composiciones). Además, por una carta que Aretino envió en septiembre de 1544 a Antonio Cavallino, un joven poeta, aunque de profesión leguleyo, que se movía en el círculo del Messer, se desprende un dato importante para la valoración del papel que este último tuvo en la realización del proyecto de Domenichi quien, no se olvide, al tiempo que iba gestando la antología de *Rime*, también estaba atendiendo a la publicación del tercer volumen de las *Lettere* (1545-46). Aretino le agradece a Antonio Cavallino el envío de unas uvas de regalo, prometiéndole que pronto él también le regalará algo; mientras, sin embargo, le dice: «andrò vedendo i sonetti vostri, e al Domenichi consegnandogli tosto ch'io lo vegga» (Aretino, 1997-2002, III, n. 78: 100), lo cual autoriza a suponer que el propio Aretino desarrolló una función bastante activa en la preparación de la edición de 1545 y que, aprovechando sus muchos contactos, ayudara a Domenichi y a Betussi en su actividad de recolección⁴. Esta actividad de soporte se

⁴ Sabemos, sin embargo, que, a partir de la segunda reimpresión del 46, Aretino desaparece del cierre del volumen y que el propio Domenichi le reemplaza, intencionado a dar el paso definitivo hacia la auto-consagración como poeta y como miembro puntero de la vanguardia cultural veneciana. Tomasi conjetura al respecto: «Si può ipotizzare una non documentata richiesta dell'autore [Aretino] di togliere il capitolo e il sonetto; o forse, meglio, si può immaginare che Domenichi, accortosi del successo dell'impresa, abbia voluto approfittare per porre esplicitamente il proprio sigillo sull'intera operazione (è sua,

explica sobre todo en virtud de la novedad representada por el nuevo producto editorial. Según acertadamente aclara Franco Tomasi (2001: vi):

Con l'edizione del 45 siamo nella fase aurorale, non ci sono ancora modelli da migliorare, ma solo l'idea generica di organizzare una raccolta di poeti contemporanei accomunati dal nome di Bembo, che apre il libro, e di Aretino, che lo chiude [...]: sembrerebbero questi i due poli ideali attorno ai quali prende forma l'idea di lirica e di letteratura di Giolito e Domenichi. Al magistero bembiano ed alle sue teorie della imitazione, che ne fanno una sorte di padre della lingua, si unisce la spregiudicata fiducia nella professione delle Lettere di Aretino, cui arrise un grande successo.

Messer Pietro sigue estando presente, sin embargo, con la mencionada selección interna de los nueve sonetos, cinco de los cuales, en todo caso, no tratan materia amorosa ni política, ni son poemas de correspondencia, sino que se centran en cuestiones y temas religiosos, incluido el siguiente que, como se notará, cuenta con un rasgo sobresaliente: el estar dedicado a un tal «Mendoza», y es el único de la colección, dato que, sin embargo, pone dos dificultades preliminares: identificar con seguridad al destinatario, amén de afianzar su —en el pasado— cuestionada autoría:

Se quel che a ognun giovò mentre che visse
E a tutti ha nocciuto or ch'egli è morto,
Se quello spirto a cui l'ocaso e l'orto
Gloria, lode ed onor sempre permise,
Calca nel ciel le stelle erranti e fisse,
E al vero Sol dal falso lume è sorto,
Onde di dio in dio per grazia ha scorto
Ciò che il ben far nel mondo il predisse,
Perché, MENDOZZA, tanto duol vi preme?
Perché con tal cordoglio affliger noi,

infatti, la sezione finale, notevolmente ampliata, nella ristampa), quasi a segnalare che nella prima Redazione Aretino era stato l'unico autore degno di concludere l'antologia aperta da Bembo, ora quel posto doveva spettare a lui» (2001: vi).

Che in le bontà che avete aviamo speme?
L'animo torni a i saggi offici suoi,
Sia con Cristo la mente, che in sé geme,
E 'l fin, che piace a lui, piaccia anco a voi. (Aretino, 2001: 203)

Por lo que atañe a la primera cuestión, la del destinatario e interlocutor interno al poema, tal vez valga la pena aprovechar el cauce paralelo al de los poemas de correspondencia: el de las *Lettere*. En efecto, podemos observar que entre los Mendoza corresponsales de Aretino aparecen, además de Diego Hurtado, tanto Giovanni Mendozza como Bernardino, padre de éste, a los que cabe añadir Francesco, Cardenal, hijo de otro don Diego de Mendoza, el marqués de Cañete, y muy cercano a los ambientes jesuitas, en razón de su antigua amistad con Ignacio de Loyola. Ahora bien, si Bernardino protagoniza un carteo, de corte político, que remonta a los años treinta, Juan (Giovanni) Mendoza, hijo de Bernardino y sobrino de Diego Hurtado, fue él también embajador en Venecia, pues tomó el relevo de su tío en 1547 (ejerció el cargo hasta 1552), demasiado tarde, por tanto, para que se le dirigieran los versos de 1545. Asimismo, consta que la correspondencia con el Reverendísimo Cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla remonta a una época inmediatamente posterior a la aparición del primer libro de las *Rime*, ya que, nombrado Cardenal en 1544, llegó a Roma tan solo en 1546, donde desarrolló su actividad diplomática, y no parece que tuviera relaciones directas con Aretino antes de 1552-53⁵. Por otro lado, lo más sensato sería que, al dedicarse la *silloge* entera al vástago del Conde de Tendilla, el único poema ahí contenido que se centra en la interlocución directa con un Mendoza, se dirija precisamente a su persona.

La segunda cuestión identificativa atañe a la propia autoría del texto. En una nota de sus comentarios a *Dell'istoria della volgar poesia...*⁶, a la hora de recordar que Aretino había publicado también

⁵ Todavía en una carta fechada en noviembre de 1553, Aretino muestra tener necesidad de pedirle a Ferrante Martina que actúe como intermediario para que le haga llegar al «Magnanimo Prelato», a su nombre, el soneto encomiástico «Burgos, di gratie et di virtuti inserto».

⁶ Con su *Istoria della Volgar Poesia* (1698) el erudito y poeta Giovanni Mario Crescimbeni, fundador de la Academia de la Arcadia, dio comienzo a la historiografía literaria italiana según los métodos y la mentalidad dieciochescos. Cabe señalar aquí que, tras realizar su

obras espirituales bajo el seudónimo de Partenio Etiro, el erudito Giovanni Mario Crescimbeni ‘aclara’ que:

Aveva l'autore disegnato di dare per Saggio di questo Poeta [Aretino] il Sonetto portato sotto il suo nome dal Sig. Muratori; ma perché (sono le parole del Crescimbeni stampate nel tomo 3, pag. 375, tra le correzioni e giunte a questo volume) il Sonetto, che va sotto il nome di Pietro Aretino *nel Trattato della Perfetta Poesia italiana* dell'eruditissimo Muratori [...] non è di questo Poeta, ma di Bernardo Accolti, che fu appellato l'Unico Aretino, come apparisce dal libro 2 delle *Rime di diversi eccellentissimi autori* stampato nel 1545, ca. 151, e anche dalla diversità dello stile totalmente opposto alla maniera dura e poco felice di Pietro Aretino; però il medesimo Crescimbeni ha surrogato il Sonetto che qui si legge⁷.

O sea, que Crescimbeni recoge de Muratori la información según la que autor del soneto no sería messer Pietro sino el extravagante poeta florentino Bernardo Accolti, quien en realidad ya había muerto en 1535, pues en ningún caso pudo ser el autor del soneto recogido en las *Rime*. Además, acerca de la «diversità dello stile totalmente opposto alla maniera dura e poco felice di Pietro Aretino» habría que alegar que el entramado textual del soneto alberga en su interior expresiones, sintagmas y estilemas que en realidad son bastante recurrentes en la poesía de Aretino, a partir, por ejemplo, de la tendencia a emplear formas reduplicativas («da polo a polo», «di dio in dio»), las endiadas o soluciones pleonásticas como las ditologías sinonímicas o explicativas («pianto e 'l duolo»); o también la metafórica astronómica de la parábola vital comprendida entre el nacimiento y la muerte (el 'ocaso' y el 'orto', el amanecer y el atardecer), tópica ciertamente y lexicalizada desde que Dante la consagrara en su *Commedia*, pero en todo caso reiterada en múltiples composiciones aretinianas, entre ellas este epitafio:

Istoria, entre los años 1702-1711, vuelve a la misma rematando la obra con *I commentari intorno alla storia della volgar poesia*.

⁷ *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia. Contenente i libri quarto, quinto, e sesto del volume secondo parte seconda, ed i tre ultimi libri del volume terzo de' Comentari intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia...*, nota 31, p. 46 (citamos por una edición veneciana de 1730, por Lorenzo Basegio, disponible en línea).

L'epitafio son io, quest'altro è il vaso
in cui di Marte è sepolto il figliuolo;
ei, che tien l'ossa, è avventuroso e solo;
io son beato a raccontarvi il caso.
Mentre empia di stupor *l'orto e l'ocaso*
quel che qui giace, eh Dèi, da polo a polo,
per torre a Italia il servil pianto e 'l duolo,
col suo cenere invitto è qui rimaso⁸.

También la vertiente crítica ofrece avales definitivos a la paternidad aretiniana del soneto, ya que en su esmerado ensayo sobre la «tradizione delle *Rime* di Aretino», Marco Faini (2016: 116), sin nunca cuestionar la autoría originaria del soneto, nos recuerda que el autor, pocos años después de publicarse las *Rime* de 1545, en 1550 vio reunidos sus cinco sonetos incluidos en la colección de Domenichi en otra selección de rimas espirituales, empresa que, por lo visto, vio el «coinvolgimento volontario» de Aretino (en razón de las relaciones que éste ansiaba incrementar con el veronés Giovanni Dal Bene, «personaggio eminente della cerchia gibertina a Verona, vero e proprio attuatore del programma di riforma del Vescovo»), pues huelga subrayar que, de no ser suyo el soneto en cuestión, ciertamente Aretino no se habría apoderado de versos ajenos:

Infine, per completezza, andrà segnalato come, nello stesso 1550, allorché venne eletto Giulio III e Aretino riprese fiducia nella possibilità di una carriera ecclesiastica, cinque suoi sonetti compaiono nel *Libro primo delle opere spirituali dato alle stampe a Venezia «Al segno della Speranza»*.

Desde el punto de vista estructural el soneto —que en su conjunto conceptual aprovecha una extensa comparación, entre *egli/Cristo*, por un lado, y *noi/voi*, los mortales, por otro— se presenta bipartido, puesto que los versos de la octava inicial sirven para enmarcar la prótasis de una (falsa) oración subordinada condicional articulada en una doble hipótesis («Se quel che a ognun... Se quello spirto»),

⁸ En *L'Orlandino*, por ejemplo, se lee «Da l'Indo al Mauro, da l'orto a l'ocaso...», y también en el «capitolo *Italia afflitta*, de Aretino, según la identificación de Romei (1987).

en la que en realidad tanto el verbo al indicativo presente («calca») como las formas perfectivas («è sorto... ha scorto») desmienten su condición hipotética, siendo esta puramente retórica; se combina, además, con un mecanismo de *amplificatio* conseguido por medio de la introducción de una serie de incidentales. En los tercetos la apódosis se revela en la oración principal constituida por la doble pregunta de los vv. 9 y 10 («Perché Mendoza, tanto duol vi preme», «Perché con tal cordoglio affligger noi»), preparatorias de la *peroratio* final (evidente en las formas verbales imperativas «torni, sia, piaccia»). Las reiteraciones paralelísticas («Se quel», «perché») colocadas en posición fuerte, a principio de verso, cumplen con el doble propósito de connotar con cierto patetismo la pátina discursiva del poema, al tiempo que procura —precisamente en virtud de la insistencia— persuadir al destinatario, al igual que lo hace la reincidencia en elementos léxicos y sintácticos, como «di dio in dio», «avete aviamo», «piace a lui piaccia», dispuestos en *geminatio*, en *an-nominatio* o en *poliptoton*.

Ahora bien, la extensa comparación es traducción gramatical de la función que, a nivel temático, sustenta el soneto, es decir, una *consolatio*. El yo lírico que gestiona el diálogo directo con la figura de Mendoza, procura socorrerle puesto que lo sabe afligido por el «duol», esto es, un dolor, y un gran pesar, «cordoglio»; y el consuelo pasa por la iniciativa de desmoronar rápidamente la barrera de la soledad que separa al locutor de su destinatario, generando de inmediato un vínculo de *sodalitas* entre *noi* y *voi*, precisamente para que el sujeto no se perciba aislado a la hora de contrastar su condición con la de *egli/lui*. De hecho, toda la segunda parte se centra en un dialéctico sistema de pronombres en contraste (*noi*, *voi*, *lui*) que, en realidad, descende y es materialización de la oposición general inicial entre «ognun» y «tutti» que marca el poema en su arranque, a la que se suma la antítesis, en la dimensión temporal, pasado *vs.* presente, y que luego condiciona por entero esa primera parte, ya que desencadena una serie, bien trabada, de contrastes:

Se quel che a ognun giovò mentre che *visse*
 E a tutti ha nocciuto or ch'egli è *morto*,
 Se quello *spirto* a cui l'ocaso e l'orto

Gloria, lode ed onor sempre permise,
Calca nel ciel le stelle *erranti e fisse*,
E al *vero* Sol dal *falso* lume è sorto [...]

Lo que permite superar y anular la división estructural o gramatical es la distribución a lo largo del poema entero de los tres términos clave que conforman el razonamiento, un razonamiento orgánico que con toda evidencia se resiente de influencias aristotélico-tomistas: *spírto, animo y mente*, y que parte de la consideración de Cristo en tanto *figura mediationis* entre lo puramente divino y lo puramente material que es el hombre. El discurso que parece elaborar el texto es el siguiente: tal y como Cristo pudo ascender a Dios, verdadero sol, confirmando que su buen obrar («il ben far») le mereció, en cooperación con la gracia divina, disfrutar de gloria fama, *lode* y honor eternos, tú, Mendoza, tienes que relajarte y dejar de afligirte, conformándote a su voluntad, ya que tu bondad y los *offici* sabios (está muy valorizada la dimensión del buen obrar) te volverán en otro Cristo.

Huelga subrayar que la cooperación entre alma y mente, términos explícitos del razonamiento encubierto por la metáfora cosmogónica inicial, está en la base del conflicto entre el ontologismo y el postulado del intelecto *agens*. Según la interpretación tomista del salmo IX, en efecto, en el que se lee que «signatum est super nos lumen vultus tui domine», el intelecto agente es potencia íntima del alma y se define «lumen intelectual», similitud en nosotros del lumen increado en el que están contenidas todas las razones eternas. Ahora bien, la operación intelectual realizada por la luz del intelecto, el intelecto agente, es guiada o directa por el propio Dios, y es dios quien nos la imprime (a todos según el ontologismo, solo a algunos según San Agustín); esta luz es la que nos consiente discernir lo verdadero de lo falso, el bien y el mal. Es evidente, en todo caso, que estas cuestiones doctrinales se ofrecen como aristas del que es el eje fundamental del poema: la centralidad de la figura de Cristo y el tema de la misericordia o gracia divina, es decir, dos temas muy debatidos en aquel entonces y de clara derivación erasmista; lo cual no debe extrañar si se tiene en cuenta que, como se apuntó arriba, por aquellos mismos años Aretino, movido por el afán de recibir el

capelo cardenalicio, no solo está reanudando la materia sagrada a la que se había dedicado a lo largo de los años treinta, con la iniciativa de volver a publicar ahora en Venecia, en 1551-52, sus obras religiosas anteriores en dos volúmenes dedicándoselas a papa Julio III⁹, sino que se está finalizando ese proceso, comenzado en la década de los treinta, de su conversión en el «massimo cultore contemporáneo dello scrittore antico [Erasmo]»¹⁰. Ni cabe pensar que el interés personal sea el único móvil para el surgimiento de esta nueva versión de un Aretino epigramático espiritual quien, en efecto, va intensificando ahora toda una fervorosa actividad promocional en clave erasmista-reformista, en la que los cinco de los nueve sonetos incluidos en el primer libro de las *Rime* «potrebbero essere spie di quella “compartecipazione simpatizzante di Aretino nei confronti del riformismo cattolico” di cui ha parlato Giovanni Aquilecchia», puesto que ahora la «materia religiosa dunque, abbandonata nelle forme rischiose della parafrasi e dell’agiografia, rientra nel novero della produzione aretiniana attraverso i meno compromettenti sonetti inclusi nell’antologia giolittina» (Faini 2016: 111).

Ni este hijo adoptivo de Venecia, a la hora de conjugar «con efficacia le teorie linguistiche di Bembo con quelle di Erasmo» (Waddington, 2009) realiza su travesía en solitario. Todo lo contrario, se cruza de lleno con una nueva coyuntura, en la que se gesta como proyecto prioritario el de modernizar la escritura religiosa, poniendo a punto una nueva tipología discursiva espiritual, tanto en los moldes de la prosa¹¹ como en los de la poesía, basada en la libera-

⁹ El primer volumen recogía el conjunto de las paráfrasis bíblicas (*La Passione di Gesù Cristo* y los *Sette Salmi della penitenza* de David, ambos de 1534; *L’Umanità di Cristo*, de 1535, y *Il Genesi con la visione di Noè*, de 1538), reorganizadas ahora en *Genesi, Umanità* (con el texto de la Pasión) y los *Salmi*, de manera que al compendio de la historia vétero y neotestamentaria seguía ahora la paráfrasis de la poesía penitencial davidica. Ver la reciente edición de Boilet (2018).

¹⁰ Así Procaccioli en páginas esclarecedoras para entender la influencia de Erasmo (y Luciano) en este Aretino «anti-sistema» (1999: 5-31): «Resta che dai primi anni Trenta la sua attenzione per l’umanista olandese sarà continua e sempre più coinvolgente, fino alla *laus Erasmi* della lettera a Gian Battista Salis, del 13 agosto 1538» (16).

¹¹ Para el enriquecimiento del registro expresivo espiritual que marcó la prosa de «i cristiani libri» de Pietro Aretino, véase por lo menos la brillante síntesis de Procaccioli (2004: 541-42). Terminado ya el coloquio que dio pie a estas notas, me enteré de la próxima aparición de un *Companion* dedicado a la producción religiosa de Aretino, que saldrá al cuidado de Marco Faini y Paola Ugolini y que, desgraciadamente, no he podido ver.

ción, en primer lugar, de la homilética clerical y en la aclimatación en la materia del registro lírico. Desde esta perspectiva, nos recuerda Quondam que, tras la acción pionera de Victoria Colonna, quien en 1539 abrió la senda con la publicación de sus rimas espirituales, luego fue precisamente a partir del final de la década de los cuarenta y a lo largo de los años cincuenta cuando se asiste al florecimiento y consiguiente proliferación de las colecciones de rimas espirituales de *diversi*, cauce por medio del cual las razones profundas de la Reforma hacen su ingreso y colonizan el espacio de la versificación¹², amoldándose —qué remedio— al código expresivo petrarquista-bembiano¹³. Un fenómeno al que no se mantendrá ajena la cultura ibérica, aunque estas novedades en su praxis compositiva radicarán décadas más tarde, cuando, a pesar de los antecedentes (prosísticos) proporcionados por figuras de la talla de Jorge de Montemayor o Arias Montano, habrá que esperar los años noventa para ver reformado el discurso espiritual con un producto parejo al modelo fundado por Victoria Colonna y los distintos autores de las *Rime diverse*¹⁴ y así darle cobijo definitivo a las musas espirituales.

A raíz de estas premisas, por tanto, no sorprende que con su soneto¹⁵ Aretino haya querido arrastrar a su terreno de militancia es-

¹² Véanse al respecto los dos trabajos, imprescindibles, de Quondam 2005 y 2020. En el primero (2005: 182) se nos recuerda que «In questo frenetico contesto, nel 1550, a Venezia, sono pubblicati il Libro primo e il Libro secondo di una raccolta di *Rime spirituali*; e nel 1552 è pubblicato il Libro terzo (tutti e tre in 8°: rispettivamente, di carte 213, 239, 193). Si tratta di un evento editoriale molto importante, proprio per il diverso assetto dei tre volumi, segnalato già nei frontespizi dei tre tomi [...]».

I tre tomi veneziani, anche se non con la competitiva tempestività incontrata dalle giolittine di rime di diversi, sono poi più volte imitati, ma non a Venezia (e anche questo è un microdato significativo della pervasività di questa tipologia libraria)», que seguirá engrosándose hasta las postrimerías del siglo.

¹³ «Non foss'altro perché nella memoria della poesia del Cinquecento l'architetto di Petrarca funziona come fattore genetico di gran parte (se non di tutte) le esperienze comunicative del conflitto interiore: il poeta, in quanto soggetto dell'enunciazione ma anche dell'enunciato (colui che scrive/dice io: è la poesia lirica a fondare la consapevolezza del soggetto che parla di sé), è non solo, e non soltanto, innamorato, ma è soprattutto dolente e in lagrime. In tutti i casi — ed è questo il fattore fondamentale — il lessico resta invariato: innamorato o peccatore che sia, il poeta piange e versa lagrime» (Quondam, 2005: 192).

¹⁴ Nos referimos a los *Versos espirituales* (Cuenca, 1594) de Pedro de Enzina, sobre cuyo valor es fundamental la lectura del trabajo de Núñez Rivera (2010).

¹⁵ Aretino estaba autorizado a ello precisamente por el carácter «comunicativo» del poe-

piritual una figura de fuste como la de Diego Hurtado de Mendoza quien, concretamente en ese momento, en Venecia iba atrayendo a su cenáculo a los espíritus más inquietos de la corriente heterodoxa, personajes «non allineati» a quienes en su casa —a la que asistía con calidad de continuo precisamente Aretino¹⁶ (y el propio Domenichi, no se olvide, fue condenado en 1552 por traducir e imprimir, el año anterior, la *Nicodemiana* de Calvino)— ofrecía un espacio seguro de debate, los escuchaba, los alentaba y seguramente les adoctrinaba a través de esa «scienza» que no relucía en los demás como resplandecía en él¹⁷. No es una casualidad, en efecto, que precisamente por aquel entonces, recién llegado a Venecia, verdadera encrucijada (a la par de Roma y Nápoles) entre protestantes españoles y *spirituali* italianos, además de componer su Cancionero amoroso a Marfira, Mendoza se entregara al estudio intenso y esmerado de las obras de Aristóteles, llegando a traducir la *Meccanica* y a elaborar nada menos que una *Paraphrasis in totum Aristotelem*, derivando de su filo-helenismo clasicista los ingredientes de escepticismo con los que debió adulterar su ortodoxia de derivación escolástico-tomista (a pesar de su base aristotélica), en favor de una visión del problema de la gracia, del líbero arbitrio y de la natura de Cristo tal vez más conciliadora con las propuestas heterodoxas (de ahí su batalla en años posteriores, tras el nombramiento como veedor durante las sesiones del Concilio, para que se llegara a un acuerdo con los protestantes). Posturas, tal vez, afines a las de Pietro Aretino.

ma, ya que la tipología de las *Rime diverse* comparten con las colecciones de las *Lettere* organizadas en formas colectivas precisamente esta función de sistema comunicativo y de intercambio — y dentro de ellas, por supuesto, con más eficacia aun las rimas de correspondencia—, en el que «lo scambio e la condivisione del sapere è pratica fondamentale perché afferma e legittima il sistema stesso» (Tomasi y Zaja, 2011: xi).

¹⁶ No pudiéndome extender más allá de los límites que me son concedidos, para el contacto (y la protección) que Hurtado de Mendoza acordó a personajes como Francisco de Enzinas y su hermano Diego, con Carnesecchi, Brucioli, Crivelli, Caravia etc., remito a los trabajos de Pastore (2007) y García Pinilla (2018), en los que se encontrarán referencias a estudios señeros sobre la cuestión (a partir de los de Luigi Firpo), además de las canónicas semblanzas biográficas del autor contenidas en Spivakovski (1970), Díez Fernández (2007, Introducción).

¹⁷ Aprovecho, parafraseándolo, uno de los elogios que Aretino reservó a nuestro ilustre diplomático español, contenido en una carta dirigida a Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto, fechada a 27 de febrero de 1540 (II, 180).

Y en efecto, la impresión que se recaba de la lectura del soneto, en consonancia con el reformismo cultural que opera activamente como contexto de fondo, es que detrás de la parenética construcción consolatoria dirigida al español, en realidad el veneciano está pronunciando todo un llamamiento para que Mendoza, quien en los predios de la poesía siempre mantuvo prudentemente oculta su ideología reformista (de hecho, al igual que pasó con la épica, no compuso nunca versos religiosos), abandone los reparos y entre en la doble batalla, poético-formal e ideológico-espiritual, de forma descubierta, embrazando el pendón y ofreciéndose como caudillo, corifeo o guía espiritual de un nuevo modo de sentir y de escribir la espiritualidad. Una invitación o una solicitud a la acción, íntima y pública a la vez, con implicaciones militantes, por libertadoras (rayanas en lo mesiánico), que casi nos hace imaginar a messer Pietro pronunciando ante sus acólitos, sosegadamente y a la par de un Castillejo: «y por amparo nos queda don Diego».

BIBLIOGRAFÍA

- AQUILECCHIA, Giovanni, «Pietro Aretino e la “riforma cattolica”», *Nouvelles de la République des Lettres*, II (1996), pp. 9-23.
- ARETINO, Pietro, *Lettere*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, 6 vols.
- BOILET, Élise (ed.), P. Aretino, *Opere religiose*, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- FAINI, Marco, «Appunti sulla tradizione delle *Rime* di Aretino: le antologie a stampa (e una rara miscellanea di strambotti)», en *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 97-142.
- FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1929-30.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.

- GARCÍA PINILLA, Ignacio J., «Círculos de españoles disidentes expatriados. El caso de Roma (hasta 1550)», en *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*, ed. M. Boeglin, I. Fernández Terricabras y D. Kahn, Madrid Casa de Velázquez, 2018, pp. 263-275.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel y Eugenio MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943, 3 vols.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, «“Los ausentes nunca medran”: las cartas de Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos (sociabilidad epistolar e intimidad)», *Studi Ispanici*, 43, 2008, pp. 77-119.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)», en *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 21-48.
- PASTORE, Stefania, «Una Spagna anti-papale: gli anni italiani di Diego Hurtado de Mendoza», *Roma moderna e contemporanea*, 15, 2007, 1-3, pp. 63-94.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco», *e-Spania* 13, 2012, s.p.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PROCACCIOLI, Paolo, «Cinquecento capriccioso e irregolare: dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni», en *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, eds. P. Procaccioli y A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 5-31.
- QUONDAM, Amedeo, «Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)», en *Paradigmi e tradizioni*, ed. A. Quondam, *Studi (e Testi) italiani*, 16 (2005), Roma, Bulzoni, pp. 127-211.
- «Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte seconda)», en *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, ed. L. Geri y E. Pietrobon, Roma, Aracne, 2020, pp. 129-248.
- ROMEI, Danilo, *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, Firenze Cesati, 1987.

- ROMEI, Danilo, *Da Leone X a Clemente VII: scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli, 2007.
- TOMASI, Franco e Paolo Zaja (eds.), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Padova, edizioni RES, 2001.
- SÁEZ, Adrián J., «Poemas para una dama: Aretino, Hurtado de Mendoza y un retrato de Tiziano», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 16, 2020, pp. 69-81.
- SPIVAKOVSKY, Erika, *Son of the Alhambra: don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, Austin-Londres, University of Texas Press, 1970.
- WADDINGTON, Raymond B., *Il satiro di Aretino: sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, trad. C. Spila, Roma, Salerno Editrice, 2009 [*Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto, Toronto University Press, 2004].
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., «Notes on the Poetry of Don Diego Hurtado de Mendoza», *The Modern Language Review*, 23.3, 1928, pp. 346-351.