

In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos¹

Jesús Ponce Cárdenas

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ccinf.ucm.es

Recepción: 12/05/2016, Aceptación: 03/07/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

El presente estudio analiza un conjunto de retratos del Renacimiento en los que figura inscrito en el lienzo un epigrama. El examen de una gavilla de composiciones breves permite indagar en varios de los aspectos más complejos de las relaciones entre texto e imagen en la Edad del Humanismo así como en la intensificación de la función panegírica de algunos retratos oficiales.

Palabras clave

retrato; Renacimiento; epigrama; elogio; panegírico

Abstract

In Pictura Poesis: Renaissance Epigrams in Portraits

This study analyzes a set of Renaissance portraits in which an epigram is registered on the canvas. Examination of a group of short compositions can illuminate some of the most complex aspects of the relationship between text and image in the Age of Humanism and the intensification of panegyric function in some official portraits.

Keywords

portrait; Renaissance; epigram; praise; panegyric

1. El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

El estudio de la compleja relación que la poesía mantuvo con el arte de la pintura durante los albores de la Edad Moderna se ha centrado casi siempre en el análisis de los valores propiamente literarios, orillando una indagación algo más ceñida al entorno visivo. Podría servir como ejemplo de esa ligera descompensación la tipología que una brillante estudiosa italiana esbozara sobre el retrato y sus diferentes encarnaciones poéticas, distinguiendo una organización posible en tres sectores: 1) el retrato como objeto, 2) el retrato interior y 3) el retrato en palabras². Si bien esta sugestiva clasificación ternaria atiende a varias conexiones capitales de la poesía con el género pictórico, presenta, sin embargo, una ausencia significativa: la posibilidad de que una composición poética aparezca engastada, inscrita dentro de un retrato real.

Desde el campo de las relaciones inter-artísticas, parece obligado apuntar cómo una suerte de movimiento en dos direcciones rige el vínculo existente entre la literatura y las artes visuales. Por ello, de la misma forma que la pintura llegó a irrumpir con pujanza en el ámbito de la poesía y de ese modo dio lugar a centenares de composiciones de tema retratístico a lo largo y ancho de la Europa renacentista, también los versos consiguieron hacerse —literalmente— un hueco en el espacio material y restringido del cuadro. Partiendo de tan afortunada circunstancia, uno de los elementos más sugestivos de la confluencia entre imagen y texto surge cuando la obra plástica integra en sí un documento escrito, cuya naturaleza y extensión puede ser muy variada, ya se trate de un lema o *motto*, de una filacteria que reproduce una frase célebre, de un poema breve o un libro abierto en el que puede leerse con claridad alguna de sus páginas...³.

A continuación llevaremos a cabo algunas consideraciones en torno a un pequeño conjunto de retratos renacentistas en los que figura —a modo de inscripción tutelar— un epigrama. En el examen de dichas composiciones atenderemos a la función de elogio que revisten los versos, intensificando el aspecto celebrativo de algunos retratos oficiales, acercando así el contexto de producción

2. Por «retrato como objeto» entiende Federica Pich (2007) aquel poema que se refiere a un retrato concebido como un objeto concreto (ya sea éste pintado, grabado, esculpido...) y que puede ser real también fuera de la evocación literaria. La segunda serie, la del «retrato interior», haría referencia a aquellos textos que hablan de un retrato imaginado, pensado, mental o soñado, concebido pues en la fantasía del yo lírico o del galán enamorado. Finalmente, la categoría del «retrato verbal» o «retrato de palabras» se refiere a aquellos textos que apuntan hacia un retrato plasmado en palabras poéticas, donde el papel de la lengua literaria en la reproducción o representación de la belleza asume una función central.

3. Como reflexión general puede verse la monografía de Bergez, especialmente el apartado «Les mots dans le tableau» (Bergez 2006: 140-148). Sobre los retratos italianos del siglo XVI que incorporan un libro junto a la figura humana es de obligada consulta la monografía de Macola, de especial relevancia se antoja la sección «Sguardi e scritte» (Macola 2007: 37-85). Dentro de este grupo, puede recordarse por su excepcional calidad el retrato de la poetisa Laura Battiferri, debido al genio de Bronzino (datado en torno a 1560). La mejor monografía en torno al retrato es la de Pommier (1998). El estudioso galo ha recogido otros asedios específicos sobre este género pictórico en un volumen publicado en 2013.

de dichas obras al ámbito de acción propio del panegírico⁴. Por razones de espacio no indagaremos aquí en otro asunto en parte ligado a este: la colección de retratos que se acompañan con un epigrama y aparecen recogidos en un volumen, al modo instituido por Paolo Giovio (*Elogia virorum illustrium*), Benito Arias Montano (*Virorum Doctorum de Disciplinis Benemerentium Effigies XLIIII*) o Francisco Pacheco (*Libro de retratos*), por espigar tres nombres bien conocidos en los ámbitos españoles e italianos⁵. Tras haber profundizado en el alcance de las composiciones breves inscritas en retratos, pasaremos a analizar un terno de poesías vernáculas que pueden vincularse temáticamente a este tipo de escritos.

Imago lecta / litterae pictae: pintura y epigrama en la Edad del Humanismo

A la hora de establecer el marco propio de aquellas composiciones insertas en una obra de arte plástico se antoja necesario traer a la memoria el sentido etimológico del antiguo género grecolatino del *epigrama*, puesto que dichos poemas breves se erigían originariamente como *inscripciones* capacitadas para muy diversos ámbitos, ya fueran concebidas para figurar como estelas funerarias, en edificios públicos, al pie de estatuas, pinturas, conjuntos escultóricos, exvotos... Desde el punto de vista enunciativo, dicho detalle tenía importantes implicaciones de naturaleza pragmática:

En primer lugar, la inscripción mantiene en cuanto signo complejo una relación coexistencial con el objeto al que acompaña. Se trata de lo que Bühler denominaba «entorno sinfísico» [...]. Los elementos deícticos presentes en el texto originan, por su propia condición lingüística, la imagen fantasma de un locutor inexistente [...]. Un segundo factor que debe tenerse en cuenta a la hora de considerar la singularidad de los epigramas que tienen carácter de inscripciones es que [tales composiciones] acompañan a un objeto que es un signo [...]. La inscripción no sólo mantiene una relación indicial y existencial con el objeto al que acompaña, sino que además lo interpreta. Es un signo que interpreta otro signo. Esta relación entre distintos códigos será siempre un rasgo característico. (Ruiz Sánchez 2004-2005: 186-188)⁶

4. Sobre las conexiones entre el género laudatorio del panegírico y los retratos oficiales del Siglo de Oro ha reflexionado María Dolores Martos Pérez en una contribución esencial: Martos (2011).

5. De la reciente bibliografía sobre esta materia, cabe destacar el importante artículo de López Poza (2006), así como los artículos de Cacho Casal (2007 y 2010), junto a su monografía de 2011. Contamos asimismo con una excelente edición de la obra de Arias Montano y el grabador Philips Galle, cuidada por Gómez Canseco (2005). Véase asimismo el importante estudio de Gómez Canseco (2012) referido a los ambientes sevillanos del Quinientos. Sobre el tema específico de los retratos grabados, es obligado remitir a las brillantes páginas de García Aguilar en torno a «La representación visual del autor en los grabados del libro. De Boscán a González de Salas» (García Aguilar 2009: 135-155).

6. Resulta de interés recordar asimismo cómo «la inscripción epigramática puede mantener la misma relación indicial con cualquier objeto, aunque este no sea un signo convencional. La ins-

Más allá de los testimonios perdidos de obras artísticas de la Antigüedad que incorporaban una composición poética, en el ámbito estrictamente literario los poemas de la *Anthologia Graeca* y la imponente colección de los *Epigrammata* de Marcial permiten que podamos otear el panorama de las relaciones entre el retrato y la poesía en el mundo grecolatino⁷. Por otro lado, ese testimonio de las autorizadas fuentes poéticas helenas y romanas resulta capital para la correcta intelección de los epigramas que aparecen en las obras pictóricas realizadas durante la Edad del Humanismo, ya que a través de la reescritura completa, mediante el engaste de *iuncturae* al modo de teselas o por medio de la reactivación de tópicos milenarios, pintores y poetas trataron de insuflar nueva vida al legado del mundo antiguo⁸.

Una vez sentadas ambas premisas, debemos remitir a una obra maestra del entorno florentino. Me refiero al celeberrimo retrato de Giovanna degli Albizzi, trazado por Domenico Ghirlandaio en 1488 (figura 1).

cripción pone de manifiesto las virtualidades como signo del objeto. Como ejemplo baste citar las tradicionales inscripciones sobre relojes o fuentes. Si al reloj se añade una inscripción como «Todas hieren, la última mata» o «Respice finem», dicho objeto adquiere el carácter de un símbolo. La inscripción nos obliga a percibir el objeto como símbolo» (Ruiz Sánchez 2004-2005: 189).

7. Sigue siendo muy útil la reflexión en torno los textos griegos realizada por Paul Vitry (1894). Para el citado estudioso, «une chose qui frappe tout d'abord lorsqu'on lit les épigrammes de l'Anthologie qui contiennent la description d'une œuvre d'art: c'est l'importance que paraissent attacher les auteurs à l'illusion de la vie donnée par la peinture ou la sculpture. C'est là ce qu'il semblent goûter et louer par-dessus tout» (Vitry 1894 : 346). Esa misma *admiratio* o *meraviglia* ante la capacidad ilusionista del arte recurrirá en los textos latinos posteriores, así como en las composiciones neolatinas y vernáculos del Renacimiento. Puede ser ilustrativa al respecto una fórmula del tenor de «*uox sola deest*» ('a la efigie pintada sólo le falta hablar'). Sobre la incidencia de los lugares comunes del Helenismo en la obra de Marcial, cabe recordar aquí varios textos: «Enviando su propio retrato y una colección de poemas a Cecilio Segundo» (epigrama VII, 84); «Sobre un retrato infantil de Camonio» (epigrama IX, 74); «Sobre el retrato de Camonio» (epigrama IX, 76); «A Cecidiano, sobre un retrato juvenil de Marco Antonio Primo» (epigrama X, 32).

8. Para ilustrar esta idea, baste recordar el testimonio del poeta Nicolas Bourbon (1503-1550), cuyo retrato elaboró Hans Holbein durante una estancia del escritor en la corte inglesa. A modo de homenaje al artista, el autor neolatino compuso un epigrama en alabanza del pintor y de su propio retrato («In Halsum Ulbium, pictorem incomparabilem»), imitando fielmente el modelo del epigrama VII, 84 de Marcial. Para este asunto puede verse el reciente estudio de Ponce Cárdenas, 2013, pp. 150-151.



Figura 1.

Retrato de Giovanna degli Albizzi, de Domenico Ghirlandaio, 1488.

Sobre el muro de fondo, tras la elegante efigie del perfil de la modelo, un *cartiglio* (o fragmento cartáceo) situado sobre un libro entreabierto reproduce dos versos latinos: «*Ars, utinam mores animumque effingere posses. / Pulchrior in terris nulla tabella fuerit*» ('Arte, ojalá pudieras representar el carácter y el alma. / No habría en la tierra un cuadro más hermoso'). La inscripción poética selecciona un pasaje de un conocido epigrama ecrásico de Marcial (X, 32, vv. 5-6), cuyo epígrafe aclara las circunstancias de la composición clásica («A Cecidiano, sobre el retrato de Marco Antonio Primo»). De los tres dísticos del poema latino se ha disgregado únicamente el cierre ponderativo, alterando levemente los rasgos pragmáticos del mismo (Pommier 1998: 55). Si el modelo del bilbilitano se caracteriza por su enunciación plana, la *inscripción* poética de la pintura de Ghirlandaio se erige en alocución directa al Arte.

El brevísimo epigrama que preside el retrato de la esposa de Lorenzo Tornabuoni sitúa a finales del *Quattrocento* buena parte de las consideraciones en torno a la hermandad y competencia establecidas entre la Pintura y la Poesía. Como aparece condensado en el dístico, las artes figurativas logran plasmar la belleza exterior, mas son incapaces de dar cuenta del apacible y refinado carácter, de la hermosura de un espíritu. Al igual que la pintura tiene la virtud de reflejar el mundo físico, la poesía posee la capacidad de expresar el mundo interior, el plano espiritual. Mas en tal dicotomía, la conciencia del límite se ve paradójicamente rebasada cuando la pintura se ostenta en fértil alianza con la lírica: gracias al epigrama que destella al fondo del retrato el espectador aprehenderá la excelsitud de ánimo, la elegancia y costumbres de la serena dama.

Con algún fundamento, la adaptación de la cita de Marcial se ha atribuido a Angelo Poliziano (De Prano 2008)⁹. El vínculo del erudito con la familia Albizzi y con Lorenzo Tornabuoni se rastrea en el epistolario del gran humanista, así como en su producción de epigramas latinos. No en vano a su talento se debe el epitafio poético de la dama («In Ioannam Tornabonam»), fallecida a temprana edad (epigrama LXXXIV): «*Stirpe fui, forma, natoque, opibusque, uiroque / felix, ingenio, moribus atque animo. / Sed cum alter partus iam nuptae ageretur et annus, / heu! Nondum nata cum sobole interii. / Tristius ut caderem, tantum mihi Parca bonorum / ostendit potius perfida quam tribuit*»¹⁰ ('Fui afortunada en estirpe, hermosura y nacimiento, y en riquezas y esposo; en talento, carácter y espíritu. Mas ahora que ha pasado un año desde las nupcias y otro parto, ¡ay!, he muerto con mi criatura nonata. Para hacerme sucumbir con mayor tristeza, la pérfida Parca más que concederme tantos bienes se limitó a mostrármelos'). La *iunctura* que ciñe el plano espiritual en el pergamino reflejado por el retrato («*mores anumumque*»¹¹) aparece repetida al cierre del elenco de dones que gozó la dama («*felix moribus atque animo*»)¹². Pero más allá de esas discutibles coincidencias léxicas, creo que la clave interpretativa del *cartiglio* del retrato Albizzi se podría vincular a la propia labor de Poliziano como epigramatista. En efecto, una misma defensa de la alianza entre las artes visuales y la poesía para construir un perfecto elogio (de cuerpo y espíritu) se encuentra en la guirnalda de seis breves composiciones funerales dedicadas a Albiera degli Albizzi, esposa de Sigismondo della Stufa y hermana mayor de Giovanna, quien al igual que ella murió en plena juventud (Poliziano 1867: 145-147). El texto que abre este ciclo de *Epitaphia* finge ser pronunciado por un retrato escultórico de la bella dama, que goza así de renovada existencia y memoria (epigrama LXV, «*In Albieram Sismundi Stuphae sponsam, fato inmaturo ereptam*»): «*Vivebam, fato sum rapta Albiera; coniux / Sismundus vitam reddidit en iterum: / nam faciem et claram caelato marmore formam, / ingenium et mores carmine restituit*» (Poliziano 1867: 145) ('Yo, Albiera, vivía, mas el destino me arrebató; / mi esposo Segismundo por dos veces me ha devuelto la vida: / pues el semblante

9. Los estudiosos plantean así tal posibilidad: «Simons suggested that Poliziano might have modified the epigram, by demonstrating that Lorenzo Tornabuoni was a well-educated poet and a friend of Poliziano. This paper presents Giovanna's husband as the most likely person to have ordered the inscription, and argues that he adapted it himself or requested that Poliziano do so» (De Prano 2008: 640-641).

10. Poliziano (1867: 154-155).

11. El sintagma «*mores anumumque*» da título al apartado 4.2. de la excelente monografía de Pich (2010: 270-288).

12. No deja de resultar curioso que en el amplio y abigarrado panorama de la *Antología Griega*, a veces el retrato de una beladad difunta se pondera de forma paradójica. Por ejemplo, en el epigrama VII, 565, de Juliano el Cónsul, la beladad fallecida aparece representada perfectamente por la pintura, mas ello lejos de traer consuelo a sus familiares, aviva aún más la sensación de pérdida. El dístico dice así: «Es Teiodota misma la que ha representado aquí el pintor. Ah, ojalá su arte no hubiera alcanzado tal excelencia, pues así habría procurado el olvido a quienes tanto la echan de menos» (*Anthologie Grecque* vol. 5 2002: 95; la traducción —algo libre— es mía).

y la radiante hermosura me los ha restituido en cincelado mármol, / el talento y el carácter en un poema'). La alianza icónica entre el retrato (sea este pintado o esculpido) y el epigrama va posiblemente en la misma línea de la imagen que en la siguiente centuria definirá Sperone Speroni desde una sugestiva reflexión en torno a los sonetos que Aretino compuso en honor de algunas pinturas de Tiziano: el poema da voz y espíritu al retrato, la pintada efigie o el busto esculpido revisten de carne y hueso a la composición poética¹³.

Sin alejarnos del entorno toscano de las postrimerías del *Quattrocento*, Neroccio di Bartolommeo Benedetto de' Landi (1447-1500) llevaba a cabo el célebre *Retrato de una dama* (figura 2). Bajo el busto de una figura femenina suntuosamente ataviada una inscripción poética reza «*Quantum homini fas est mira licet assequar arte. / Ni[hi]l ago: mortalis emulor arte deos*» ('Cuanto es lícito conseguir al ser humano, yo lo he alcanzado gracias al arte admirable. Mas nada obtengo: mortal como soy, trato de emular con arte a los dioses').



Figura 2.

Retrato de una dama, de Neroccio di Bartolommeo Benedetto de' Landi (1447-1500).

13. «Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori, e ho veduto de' suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; *certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto.* E credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne' colori e ne' versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose» (*Trattatisti del Cinquecento* 1978: 547-548).

En el entorno humanístico de Siena frecuentado por Neroccio dei Landi, se antoja de curiosa ambivalencia el epigrama inserto en el cuadro (Pich, 2010: 270 n76). Por un lado, se pondera la técnica excelsa de un maestro en el arte de la pintura, capaz de lograr con su genio cuanto les es permitido a los hombres («*mira arte*»). Ahora bien, desde un cierto tono hiperbólico, acto seguido se establece una frontera nítida: en el momento preciso que la técnica pictórica trata de imitar con líneas y colores la hermosura propia de una diosa (como la efigie representada con lujosos atavíos), es incapaz de hacer justicia a beldad tanta. Lejos de hallarnos ante una novedad renacentista, esa misma conciencia del límite aparecía ya en los antiguos textos de la *Antología Planudea*. Baste evocar aquí el testimonio del epigrama 77 de Paulo Silenciarío: «Estos ojos de bella muchacha el pincel los ha trazado, no sin dificultad, mas los cabellos, la faz de resplandeciente cutis no ha conseguido plasmarlos. Quien sea capaz de pintar el fulgurante brillo del sol, sabrá pintar el fulgor de Teodora» (*Anthologie Grecque* vol. 13 2002: 109).

El siguiente ejemplo nos invita asimismo a hablar brevemente de la presentación material del retrato durante la era humanística, ya que —como bien se recordará— a menudo las imágenes aparecían protegidas por dispositivos conocidos genéricamente como «cubiertas», aunque podía ser variada la naturaleza de tales elementos (*coperchio, invoglio, timpano, rovescio*). Las pinturas dotadas de *coperchio* se presentaban, pues, protegidas por una suerte de caja lúnea que inicialmente vedaba la visión. De esa suerte, los «*ritratti con coperchio* incorporano complesse suggestioni letterarie e con la materialità stessa della loro struttura obbligano chi li guarda a compiere un percorso fisico che renda possibile il tempo della lettura e guidi l'interpretazione» (Bolzoni 2008: 9). Dicha práctica debía estar bastante extendida, según testimonia el propio Vasari, al hablar de las obras de Giulio Clovio: «sé que algunos personajes privados conservan en custodias con forma de pequeña caja bellísimos retratos de su mano, ya de señores, ya de amigos, ya de damas que aquellos amaron»¹⁴.

Por cuanto ahora nos atañe la importancia atribuible a los *coperchi* va mucho más allá de su condición de simples soportes protectores, ya que a menudo el mismo artista que ejecutaba el retrato se ocupaba de trazar la ornamentación de tales dispositivos¹⁵. En Italia, Flandes o Alemania, las cubiertas de los *ritratti*

14. He vertido únicamente el segmento final de la cita: «Per tutto siano sparsi ritratti naturali d'uomini e donne, non meno simili al vero che se fussero da Tiziano o dal Bronzino stati fatti naturalissimi e grandi quanto il vivo [...]. Ho voluto dare al mondo questa notizia acciò che sappiano alcuna cosa di lui quei che non possono, né potranno delle sue opere vedere, per essere quasi tutte in mano di grandissimi signori e personaggi. Dico quasi tutte, perché so alcuni privati avere in scatolette ritratti bellissimi di mano di costui, di signori, d'amici o di donne da loro amate» (Vasari 1832-1838: 1096). Sobre la oposición *retrato público / retrato privado* en la España áurea, véase Civil (2013).

15. Así sucede con la imagen alegórica del *Triunfo de Eros*, que Tiziano concibió como *timpano* (o 'cubierta') para el *Retrato de Elisabetta Querini Massola* (Whistler 2011).

aparecían adornadas frecuentemente con imágenes alegóricas, escenas del mito antiguo, elementos heráldicos y, por supuesto, con inscripciones epigramáticas. Pocos años antes de que Ghirlandaio realizara el bellissimo retrato Tornabuoni, Piero de la Francesca había culminado una de sus pinturas más célebres: el retrato doble de Federico de Montefeltro y su consorte, Battista Sforza, duques de Urbino (*circa* 1473)¹⁶. No me interesa ahora centrarme en la portentosa interpretación que el artista diera de la pareja ducal (representada de perfil, al modo numismático o de las ‘medallas’ antiguas), ni en la relación de dominio que ambas figuras traban con un paisaje reproducido al detalle¹⁷. Como es sabido, la función panegírica que puede atribuirse a la imagen se enfatiza gracias al «pouvoir exemplaire» de la retratística oficial, ya que a través de la perpetuación solemne de la efigie de los potentados «le portrait n’est pas seulement la personne, mais aussi la vie glorieuse de cette personne, une vie à imiter» (Pommier, 1998: 25). De mayor trascendencia para nuestro análisis resulta ahora el examen de la *cubierta* que protegía este díptico, ya que el *rovescio* de ambas imágenes presenta dos escenas en miniatura, adornadas con sendas inscripciones de sabor clásico (figuras 3 y 4):

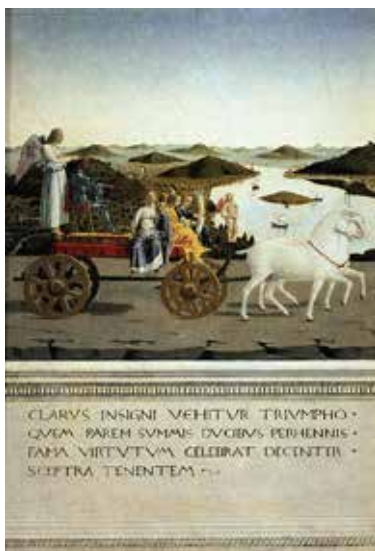


Figura 3.

Piero de la Francesca, reverso del díptico del duque de Urbino (c. 1473), izquierda: el duque coronado por la Victoria.

16. Amplía la información Bolzoni (2010: 236-241).

17. Como aclarara en un estudio ya clásico Francastel (1967: 48-54).



Figura 4.

Piero de la Francesca, reverso del díptico del duque de Urbino (c. 1473), derecha: la duquesa llevada por unicornios.

Nos hallamos ante un curioso ejemplo de retrato doble, ya que las imágenes del reverso presentan en miniatura la efigie de las *picturae* del interior¹⁸. A la izquierda, el *Triunfo del duque* aparece modulado con los siguientes versos: «*Clarus insigne vehitur triumpho, / quem parem summis ducibus perhennis, / fama virtutum celebrat decenter, / sceptrum tenentem*» ('Preclaro conducen en insigne triunfo a aquel que la fama de sus virtudes celebra, igualándolo a los más excelsos caudillos de perenne memoria, a aquel que rige con honor el cetro'). Sobre la inscripción se contempla a Federico de Montefeltro sentado sobre un carro triunfal; a su lado le corona la figura alada de la Fama, mientras guía el carruaje un amorcillo junto a cuatro personificaciones alegóricas (Fortaleza, Justicia, Templanza y Sabiduría). El *Triunfo de la duquesa* muestra a Battista Sforza llevada en triunfo con las tres Virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y una cuarta figura femenina de difícil interpretación. Bajo esa escena puede leerse el siguiente epigrama: «*Quae modum rebus tenuit secundis, / coniugis magni decorata rerum, / laude gestarum volitat per ora, / cuncta virorum*» ('Aquella que guardó la medida durante los momentos favorables, adornada con el elogio que merecen las hazañas de su magno esposo, vuela ahora en boca de la fama, digna de todo encomio').

18. Sobre la relación del artista con el entorno urbinense y el patronazgo ducal, cabe remitir al estudio de Daffra (2007).

La configuración simétrica y armoniosa de ambas imágenes triunfales se refuerza literariamente con el enlace de las inscripciones poéticas. Los epigramas revisten una misma forma estrófica, ya que se componen de tres endecasílabos sáficos menores y un adonio. Se trata, pues, de dos muestras de estrofa sáfica menor, cuyas resonancias clásicas no están exentas de intencionalidad. El uso de esta forma en la lírica latina fue encumbrado por Horacio, que la empleó en dos ocasiones entre sus composiciones: el solemne y celebrativo *Carmen Saeculare* y el *carmen* II, 10. En el primer poema se canta el triunfo de Augusto y el advenimiento de una edad dorada para Roma bajo el mandato del *princeps*. La otra oda figura entre las composiciones más célebres del venusino (*Rectius vives, Licini, neque altum*), ya que constituye una cumplida exaltación de la *mediocritas aurea*. La impronta métrica y tonal de ambos dechados se perpetuará en el epigrama consagrado al duque (que se asocia a la gesta augústea) y a la duquesa (modelo de comportamiento según la *virtus* romana), ya que ambos encarnan respectivamente los valores de la Victoria y la Modestia. La erudición, complejidad y artificio que presenta el *rovescio* del doble retrato de los duques de Urbino no sólo afecta a las inscripciones poéticas, sino también a las imágenes en miniatura, ya que éstas se modelan conforme a un ejemplo poético no lejano en el tiempo: los *Trionfi* de Petrarca. Al varón noble y caudillo militar le corresponde el *Trionfo della Fama*, a la dama prudente y morigerada se vincula el *Trionfo della Modestia*.

Del refinado ambiente de las cortes de Florencia, Siena y Urbino debemos desplazarnos ahora al contexto de la pintura nórdica, que pronto se hizo eco de los dispositivos picto-poéticos que habían triunfado por toda Italia. En efecto, durante las primeras décadas del Quinientos, comenzó a despuntar uno de los más brillantes retratistas de la Europa septentrional: Hans Holbein el Joven (Augusta, 1498-Londres, 1543). Durante una estancia juvenil en Basilea, el pintor llevó a cabo el retrato del jurisperito y humanista Bonifacius Amerbach (1495-1562), entrañable amigo de Erasmo de Rotterdam y de Andrea Alciato, jurisconsulto lombardo y conocido inventor del nuevo género de los emblemas. La obra merece especial atención porque en el lado izquierdo de la imagen, clavada sobre un tronco, una tablilla recoge el elogio que el erudito modelo quiso consagrar al artista, constatando la fecha del encuentro: *Idus* de octubre de 1519 (Cuttler 1993: 372) (figura 5)¹⁹.

19. Sobre las inscripciones que aparecen en su retratística se ha afirmado lo siguiente: «Holbein's interest in the classical past was expressed in his portraiture by an apparent borrowing from contemporary medals and miniatures and it was given further impetus above all by the great new invention of the period —the North's revolutionary contribution to the spread of classical thought and concrete knowledge, printing in its varied aspects. Holbein's evolving inscription style is a witness not only to sixteenth-century Humanism, but equally to the progress, strength and power of his new medium» (Cuttler 1993: 382). Una breve reflexión en torno al valor pregnante del verbo («*Pingebat*») ofrece Pommier (1998: 434).



Figura 5.

Retrato de Bonifacius Amerbach, de Hans Holbein el Joven, 1519.

La inscripción poética que captura la atención de los espectadores reza así:

*Picta licet facies vivae non cedo,
sed instar sum domini iustis nobile
lineolis octo is dum peragit TPIETHΣ
sic gnaviter in me id quod naturae est
exprimit artis opus²⁰.*

La pericia de Amerbach en las lenguas clásicas se reconoce en la evocación de las fuentes prestigiosas que está manejando, ya que en sus versos ofrece una hábil recreación de los epigramas de la *Antología Griega*, donde varios textos ecfrástico-laudatorios fingen que el propio retrato adquiere el don de la palabra para exaltar la pericia del artista que lo creó. Otro detalle singular es la inserción de un breve juego plurilingüe, ya que la perífrasis aritmética que se puede verter como «ocho veces tres años» tiene como segundo elemento léxico un préstamo directo del griego, la voz TPIETHΣ, que designa precisamente un ‘ciclo’ o ‘período’ trianual.

Lejos de limitarse a un episodio aislado, la fértil alianza entre la poesía epigramática y el género del retrato tuvo varia incidencia en la obra pictórica de Holbein. Veinte años después de haber inmortalizado la efigie de Amerbach, a finales de 1539 y en calidad de pintor de cámara del soberano Enrique VIII, el creador acometía uno de sus mejores retratos oficiales, la imagen del príncipe Eduardo, heredero de la corona británica (figura 6):

20. Doy una versión libre de los versos: ‘Aunque pintado, no soy inferior al vivo semblante, pues soy idéntico a mi señor, reconocible por los ajustados trazos. Ahora que este cumple ocho veces tres años, la acción del arte reproduce en mí con tanta eficacia lo que pertenece a la naturaleza’.



Figura 6.

Retrato del príncipe Eduardo, de Hans Holbein el Joven, 1539.

Concebido como regalo de Año Nuevo para el monarca, la imagen del príncipe de Gales a la edad de dos años, presenta al futuro Eduardo VI suntuosamente ataviado con sus mejores galas. Bajo la mano izquierda del niño, en una imponente cartela, puede leerse un epigrama neolatino redactado por el diplomático Sir Richard Morrison (h. 1513-1556), activo panegirista de la dinastía Tudor, cuya formación humanística se gestó en las universidades de Oxford y Padua:

*Parvule patris, patriae virtutis et haeres
esto, nihil maius maximus orbis habet.
Gnatum vix possunt coelum et natura dedisse,
huius quem patris, victus honoret honos.
Aequato tantum, tanti tu facta parentis,
vota hominum, vix quo progrediantur, habent
vincito, vicisti. Quot reges priscus adorant
orbis, nec te qui vincere possit, erit²¹.*

Como se puede ver, el poema se plantea como alocución directa al príncipe Eduardo, instándole a que siga los pasos gloriosos de su padre. En los solemnes

21. Doy una versión libre del poema: 'Pequeño, emula a tu padre y muéstrate digno heredero de la virtud paterna, pues nada más grande contiene la bóveda celeste. El cielo y la naturaleza con no poco trabajo pueden haber dado un hijo a tal padre, del que se precia el mismo Honor vencido. Iguala las gestas de tan magno progenitor, tales son los deseos de los hombres, pues difícilmente puede irse más allá. Obtén el triunfo; ya lo has conseguido. Pese a tantos reyes como reverencia el viejo mundo, no habrá ninguno que pueda superarte'.

versos no hay cabida para la alabanza del talento del pintor, ya que el epigrama se concibe fundamentalmente como elogio de Enrique VIII (destinatario inmediato del mensaje, ya que la pintura debía entregarse al rey durante las festividades navideñas), al tiempo que el *cartellino* apunta asimismo una suerte de *vaticinatio*, en la que el poeta inspirado augura para el futuro del jovencísimo heredero el mayor de los triunfos terrenales.

El uso del epigrama inserto en retratos no sólo se difundió desde Italia hacia los distintos enclaves norteaños (Suiza, Inglaterra) durante el Quinientos, sino que también llegó a diversas zonas de la Europa meridional en estrecho contacto con Italia. Por tal motivo consideramos que es necesario recordar aquí algún testimonio español temprano de dicha práctica. Aunque seguramente no se trate de dos retratos a la misma altura estética de los apenas evocados, no carece de interés aducir ahora un curioso ejemplo doble debido a Hernando del Rincón de Figueroa (figuras 7 y 8)²². Las aludidas composiciones se engastan en el retrato del obispo Francisco Ruiz, conservado en el Instituto de Valencia de don Juan (Óleo sobre tabla, 42 x 28 cm) y en el retrato de don Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza (?-29 Marzo 1536), custodiado en el Museo del Prado (Óleo sobre tabla, 51 x 40 cm).



Figura 7.

Retrato del obispo Francisco Ruiz, de Hernando del Rincón de Figueroa, principios del siglo XVI.

La primera imagen presenta a uno de los más estrechos y fieles colaboradores del cardenal Cisneros (1436-1517), fray Francisco Ruiz (1476- 1528). Tras haber asistido durante años a Cisneros en calidad de secretario, este importante personaje de la curia hispana obtuvo el nombramiento de obispo de Ciudad Rodrigo,

22. Sobre este artista vinculado a la corte de don Fernando el Católico, puede verse Ramos Gómez (1994).

sede que ocupó entre 1509 y 1514, hasta que fue ascendido posteriormente a la sede episcopal de Ávila. En la pintura el poderoso personaje luce el sayal del hábito franciscano y la estola de Apóstol de las Indias, ya que durante algo menos de un año predicó en los territorios ultramarinos de la corona (en las Antillas).

Como se puede apreciar, en el marco inferior lucen su nombre y título (*Franciscus Ruiz Antistes Abulensis*) entre sus escudos, reservando el centro al capelo episcopal. A sendos lados de la efigie pueden leerse estos dísticos:

Huius consiliis Agra expugnata repente
et Granata libens flumina sacra tulit.
Hic fidei zelo fervens tranauit ad Indos
Franciscus praesul nobilitate sua.

Como corresponde a un prelado, el texto del epigrama pondera el celo pastoral del obispo (cuya labor evangelizadora le condujo hasta las Indias occidentales), su noble carácter y su importancia como consejero²³.

En el segundo retrato debido a Hernando del Rincón Figueroa puede verse de tres cuartos la imagen del tercero de los ocho hijos de don Diego Fernández de Córdoba, II conde de Cabra, y de doña María Hurtado de Mendoza, descendiente de los duques del Infantado. Al igual que Francisco Ruiz, este noble personaje desempeñó importantes cargos eclesiásticos tras cursar estudios universitarios en Salamanca.



Figura 8.

Retrato de don Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza,
de Hernando del Rincón de Figueroa, c. 1520.

23. Los cometidos del prelado en la corte fueron múltiples, desde inspecciones y visitas a los centros universitarios hasta recibimientos reales. Por ejemplo, en representación del César Carlos, el obispo de Ávila recibió al cautivo Francisco I de Francia en la villa de Requena (López de Meneses 1938: 276).

En la orla inferior del marco pueden distinguirse los escudos nobiliarios de los Fernández de Córdoba y los Mendoza. Frente a la disposición lineal de la *inscriptio* en el primer retrato, en esta segunda imagen los términos siguen el contorno de la efigie.

Ecós poéticos y realidad cortesana entre España e Italia

Las imágenes presentadas en el apartado precedente demuestran cómo, a partir de la irradiación de modelos italianos, se extendió por las diferentes cortes de la Europa renacentista el hábito de engastar un epigrama en el acotado espacio de los retratos. Si bien es cierto que los poemitas aparecen redactados originariamente en latín humanístico, parece plausible que en algún momento tal costumbre se hubiera hecho extensiva a textos en lengua vernácula²⁴.

Como posible vestigio de esa costumbre vernácula en torno al retrato parece oportuno traer a la memoria alguna muestra poética del entorno italiano y español. En primer lugar podría aducirse el testimonio de una célebre composición de las *Rime* de Lorenzo el Magnífico. Los versos aparecen precedidos por una significativa rúbrica: *Sonetto fatto a piè d'una tavoletta dove era ritratta una donna*.

Tu se' di ciascun mio pensiero e cura,
cara imagine mia, riposo e porto:
con teco piango e teco mi conforto,
s'avvien ch'abbi speranza over paura.

Talor, come se fussi viva e pura,
teco mi dolgo d'ogni inganno e torto,
e fammi il van pensier sì poco accorto,
ch'altro non chiederei se l'error dura.

Ma poi nuovi sospir' dal cor risorge:
fan gli occhi un lacrimoso fiume e largo,
e si rinnovon tutti i miei martiri,

quando la miser'alma alfin s'accorge
che indarno i prieghi e le parole spargo;
ond'io pur torno a' primi miei desiri. (Petrarca 1997: 89-90)

Los versos toscanos de Lorenzo de Médicis se han puesto en paralelo con un curioso epigrama neolatino de Angelo Poliziano, que lleva por epígrafe *In picturam puellae, quae in deliciis Laurentio Medici est*:

24. Pese a la búsqueda que he hecho en ese sentido, debo admitir que no he podido encontrar hasta el momento ninguna pintura de tales características.

*Ne dubita, picta est quam cernis virgo: sed acres
hisce oculis flammam ejaculatur Amor;
hisce oculis vocem dedit ars, linguaeque negavit.
Heu fuge! Sed nulla est iam fuga: vulnus habes.*

La imagen de la amada del señor de Florencia se exalta en ambos poemas como si se tratara de una portentosa efigie capaz de herir de amor a quien la contempla, en tanto espectadora impasible de los vanos ruegos de quien la adora y desea²⁵. Más allá de los tópicos amorosos que desarrollan ambas composiciones (las imágenes ígneas de la filografía tradicional, la caracterización petrarquista del amante poseído por una inequívoca *voluptas dolendi*), el epígrafe del soneto insiste en una costumbre áulica del momento: la inserción de poemas breves en el campo visual del retrato.

Si el soneto de Lorenzo el Magnífico se colocaba «al pie de una tabla con el retrato de una dama», algunos ejemplos españoles se refieren a la práctica de inscribir los epigramas en los *coperchi* o cubiertas de los retratos. Así ocurre en una octava real del sevillano Gutierre de Cetina, que residió en Italia entre 1538 y 1548. El epigrama castellano lleva un epígrafe revelador (*Sobre la cubierta de un retrato*):

El que el alma encender de honesto celo
quiere y hacer la mejor parte;
el que por levantarse en alto vuelo
busca sujeto tal que excede el arte;
el que procura ver beldad del cielo
y junta la que en todas se reparte,
para ver todo el bien de la edad nuestra
mire —si sabe ver— sola esta muestra. (Cetina 2014: 900-901)

Desde el punto de vista de la *imitatio*, la andadura sintáctica del epigrama castellano revela su filiación petrarquesca. No puedo extenderme aquí en la cadena de recreaciones petrarquistas que condujo hasta el testimonio del poeta hispalense, aunque cabe al menos subrayar cómo su dibujo sintáctico se vincula a una forma estrófica tan característica como la *stanza*, ya presente en los versos de Poliziano (rispetto VII)²⁶.

El epigrama vernáculo de Cetina, al igual que el soneto mediceo, asume la naturaleza —ya real, ya ficticia— de inscripción concebida para figurar en el *coperchio*, en el dispositivo tras el cual se preserva y protege la efigie de una dama

25. No me detengo demasiado en el análisis, ya que un exquisito comentario de la composición se halla en Bolzoni (2008: 82-84) y en Pich (2007: 159-160).

26. Me he ocupado con más detenimiento del asunto en Ponce Cárdenas (2012).

(Bergez 2006: 140-148 y Macola 2007)²⁷. Más allá del juego galante que sustenta estos endecasílabos, el testimonio del escritor sevillano da noticia —acaso por vez primera— de la familiaridad de un gentilhomme español con un género de la pintura cortesana muy difundido en la Italia renacentista: el *Privatporträt*. Dicho conocimiento directo pudo producirse ya en la corte virreinal de Palermo o, posteriormente, en Milán, puesto que en ambos centros estuvo al servicio del *condottiero* Ferrante Gonzaga, príncipe de Molfetta.

El siguiente testimonio que debemos evocar pertenece a la escasa producción lírica de otro ingenio español estrechamente vinculado a la realidad italiana, el noble Hernando de Acuña, alcaide del castillo de Cherasco y gentilhomme en Lombardía. La octava independiente lleva por rúbrica «Epigrama puesto en un retrato de una señora»:

El que ensalzar procura su sentido
y de toda bajeza libre verse,
el que más sin remedio está perdido
y cobrarse quiere con perderse,
y el que busca el deseo bien cumplido
y extremo que no pueda merecerse
de gracia, de valor y hermosura
reposen en mirando esta figura. (Acuña 1982: 320)

Las semejanzas del epigrama castellano de Acuña con la estancia de Cetina parecen surgir de las fuentes comunes que comparten. Lejos de preocuparse por la maestría o la genialidad del artífice que ha creado tales pinturas, los versos de los cortesanos españoles celebran la excelsa hermosura de las damas. Según la estructura bipartita del *genus minimum*, los poemitas tratan de generar en el lector-contemplador en un primer momento, la curiosidad, la intriga, de modo que lleguen a observar la imagen desde una actitud admirativa (la *espera*). La segunda sección del epigrama trata, por su parte, de satisfacer las expectativas despertadas (la *explicación*).

Para una pequeña consideración final

El pequeño conjunto de imágenes y textos aquí examinados permite apreciar cómo durante el Renacimiento los senderos del epigrama y el retrato se cruzaron con relativa asiduidad por Italia, España, Suiza o Inglaterra. No parece exagera-

27. El interés del poeta hispalense por este género pictórico se plasmaría en una importante serie de sonetos sobre el tema del retrato: «Si el celeste pintor no se extremara» (L), «Píncel divino, venturosa mano» (LI), «Si de una piedra fría enamorado» (LII), «Si por prueba mayor de su victoria» (CCXLVI). Un magnífico análisis de este ciclo en el contexto de la lírica quinientista ofrece Antonio Gargano (2012).

do afirmar que los casos estudiados podrían multiplicarse, aunque tal menester excede con mucho nuestro modesto propósito inicial. Poesía y pintura entablaron un fructífero diálogo por todos los rincones de la Europa del Renacimiento según la conocida hermandad acuñada por Horacio (*ut pictura poesis*); ahora bien, es obligado apuntar (con una leve alteración en la cita) que ese vínculo fraternal no sólo planteó la equivalencia de las artes, sino que también interacciona entre ambas de tal modo que llegó a producirse un curioso fenómeno de convivencia. Esa reveladora ‘cohabitación’ entre los epigramas laudatorios y los retratos (oficiales o privados) podría formularse ahora como *In pictura poesis*. A la luz de los casos analizados, las inscripciones poéticas que figuran al lado de la efigie de aristócratas y prelados, de damas y gobernantes parecen limitarse inicialmente a la lengua latina. Sería deseable que en futuros asedios críticos se identificaran ejemplos de parecido tenor *in volgare*. Tanto el epigrama como el retrato aspiran a preservar en la memoria de las generaciones venideras ya la efigie y el *ethos* del patrón, ya el virtuosismo del artista plástico. Como es propio de esa doble cultura renacentista, visual y poética, esta práctica que afina ambas artes nos ofrece «un presente que busca restaurarse oyendo la voz de la historia, modernos que emulan a los antiguos, nobles que son nuevos héroes armados de valiente erudición, plumas que son pinceles, retratos que hablan, voces que se ven» (Bouza 2003: 14).

Bibliografía

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Anthologie Grecque*, ed. P. Waltz, vol. 5, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Anthologie Grecque. Anthologie de Planude*, ed. R. Aubreton, vol. 13, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARIAS MONTANO, Benito y Philips GALLE, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium efigies XLVIII*, ed. Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006.
- BOLZONI, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- , *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- BOUZA, Fernando, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista», *Analecta Malacitana* 30.2 (2007), 395-434.
- , «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la *nueva lengua poética*», *Dicenda* 26 (2008), 5-61.
- y Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO, ed., *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011.
- CACHO CASAL, Marta, «La memoria en el pincel, la fama en la pluma: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Bulletin Hispanique* 109.1 (2007), 47-66.
- , «The 'true likenesses' in Francisco Pacheco's *Libro de retratos*», *Renaissance Studies* 24.3 (2010), 381-406.
- , *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Marcial Pons-Fundación Focus Abengoa, 2011.
- CAMPBELL, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.
- CAPÓN, José Luis, «*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI», *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, ed. María José Vega y Cesc Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004, 321-341.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CIVIL, Pierre, «Portrait public / Portrait privé dans l'Espagne du Siècle d'Or», *Le Portrait. Champ d'expérimentation*, ed. Fernando Copello y Aurora Delgado, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 57-75.
- CUTTLE, Charles D., «Holbein's Inscriptions», *The Sixteenth Century Journal* 24.2 (1993), 369-382.

- DAFFRA, Emanuela, «Urbino e Piero della Francesca», *Piero della Francesca e le corti italiane*, ed. Carlo Bertelli y Antonio Paolucci, Milano, Skira, 2007, 53-67.
- DE PRANO, Maria, «No painting on Earth woul be more beautiful: an analysis of Giovanna degli Albizzi's portrait inscription», *Renaissance Studies* 22.5 (2008), 617-641.
- DÍAZ DE CERIO, Mercedes, «Los subgéneros de epigrama descriptivo y epidíctico en Ánite de Tegea», *Kolaios* 4 (1995), 599-629.
- DÜLBERG, Angelica, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- FLETCHER, Jennifer, «El retrato renacentista: funciones, uso y exhibición», *El retrato renacentista*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 2008, 71-89.
- FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- FREEDMAN, Luba, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park Pa, Pennsylvania State University, 1995.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARGANO, Antonio, «L'ombra ignuda entro'l pensier figura. La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI», *Criticón* 114 (2012), 33-69.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del Siglo XVI», *La 'Idea' de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, 45-72.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, «Francisco I en Valencia», *Bulletin Hispanique* 40 (1938), 268-280.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta Malacitana*, 22.1 (1999), 27-55.
- , «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno dir., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 15-67.
- , «Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempos de Quevedo», *La Perinola* 10 (2006), 159-173.
- MACOLA, Novella, *Sguardi e scritte: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007.
- MARTOS PÉREZ, María D., «Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)», *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo*

- de Oro*, J. M. Micó, J. Matas Caballero y J. Ponce Cárdenas eds., Madrid, C.E.E.H., 2011, 207-233.
- MEDICI, Lorenzo de', *Canzoniere*, ed. Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1990.
- PACHECO, FRANCISCO, *Libro de retratos*, ed. Diego Angulo, Sevilla-Madrid, Previsión Española-Turner, 1983.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1997.
- PICH, Federica, «Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia», *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, ed. Aldo Galli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007, 137-168.
- , *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- POLIZIANO, Angelo, *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite*, ed. Isidoro de Lungo, Firenze, G. Barberà Editore, 1867.
- , *Rime*, ed. D. Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990.
- POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *La beauté et le paysage dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón* 114 (2012), 71-100.
- , «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora», *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Mechthild Albert, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2013, 141-163.
- RAMOS GÓMEZ, FRANCISCO JAVIER, «Nuevos datos documentales sobre el pintor Hernando Rincón de Figueroa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 66 (1994), 341-345.
- RUIZ SÁNCHEZ, MARCOS, «La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género», *Archivum* 54-55 (2004-2005), 163-210.
- y Carmen GUZMÁN, «Epigrama y soneto», *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, ed. T. Arcos, J. Fernández López y F. Moya del Baño, vol. 2, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 1087-1098.
- Trattatisti del Cinquecento*, ed. Mario Pozzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978.
- VITRY, Paul, «Étude sur les épigrammes de l'*Anthologie Palatine* qui contiennent la description d'une œuvre d'art», *Revue Archéologique*, 24, 1894, 315-367.
- WHISTLER, Catherine, «Uncovering beauty: Titian's *Triumph of Love* in the Vendramin Collection», *Renaissance Studies* 26.2 (2011), 1-25.

