NODVS L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona
Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

NODVS XLVI
Gener de 2016

MARTE Y VENUS CON CUPIDO DE VERONÉS. NOTAS EN TORNO A UN CUADRO MENCIONADO POR LACAN. *

Emilia Colomer

Resum

Ensayo que propone relacionar el cuadro de Veronés, *Marte y Venus con cupido y un caballo* con el que menciona Lacan en el Seminario IV y que atribuye de forma equívoca a Tiziano.

El análisis parte de las conclusiones que *Jacques- Alain Miller* expone en el curso *Donc. La lógica de la cura* en relación a la fobia a los caballos del pequeño *Hans* en las que establece que *el caballo está presente como significante.*

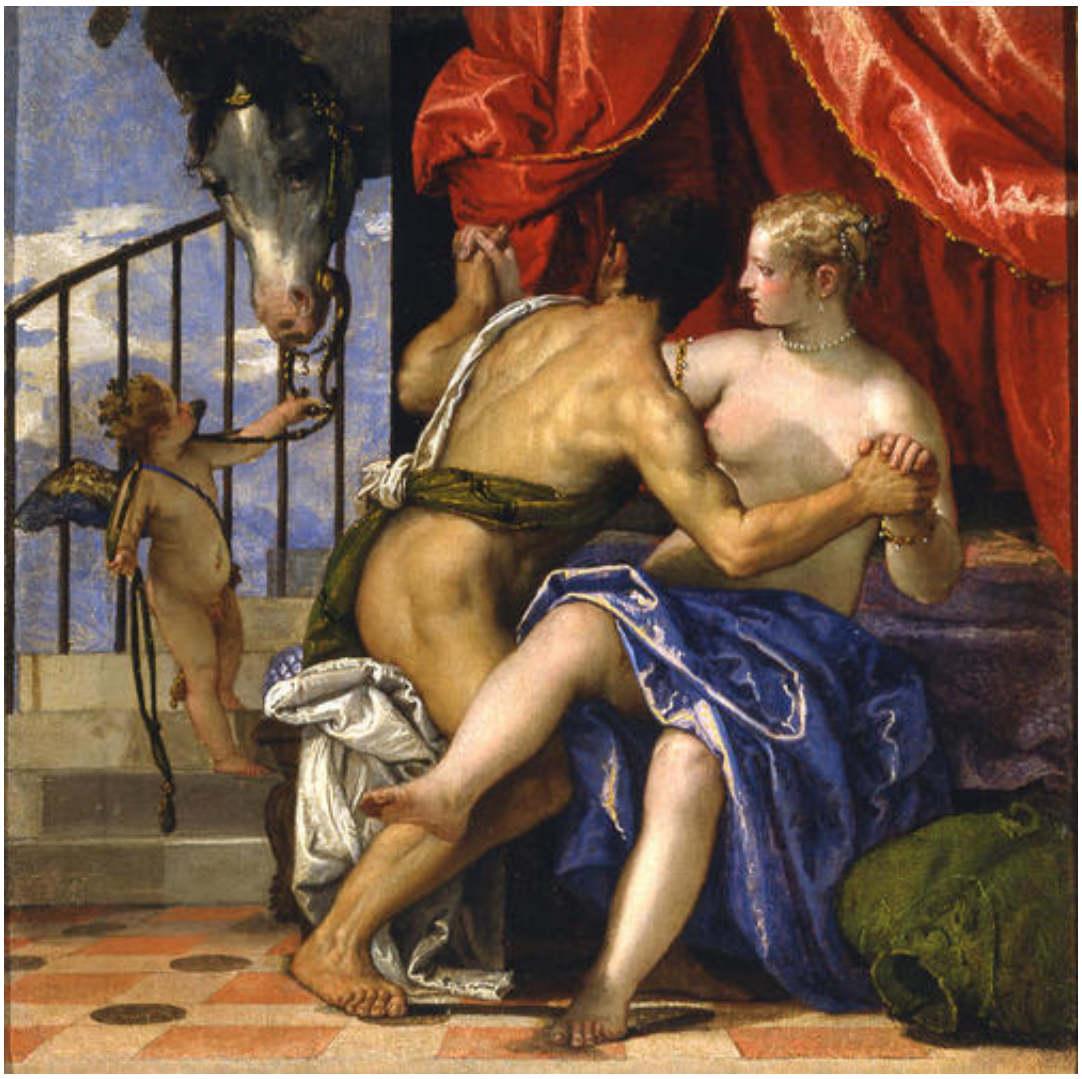
La novedosa composición de la obra de Veronés en la que el caballo aparece en substitución de Vulcano y su relevante papel en la narración pictórica ha sido uno de los factores concluyentes junto a otros indicios que apuntan a que Lacan podría haber admirado la obra de Veronés en la Galería Sabauda de Turín unos años antes de impartir el Seminario.

Paraules clau

Veronés, Marte, Venus, Lacan, caballo, Galería Sabauda

La formidable pintura de *Paolo Veronese,* Marte y Venus con cupido y un caballo, ha servido para ilustrar el curso sobre el Seminario IV de Lacan. La relación de objeto, organizado por el Instituto del Campo Freudiano e impartido durante el curso 2015-2016 en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona).

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

(Figura 1) 

Todo indica que la elección de esta pintura que narra los amores ilícitos de Marte y Venus comienza tiempo atrás gracias a un equívoco. Veamos su origen.

Jacques-Alain Miller, al reescribir las memorables sesiones del Seminario IV en las que *Lacan* analiza minuciosamente la resolución de *Freud* respecto a la fobia a los caballos del pequeño *Hans*, establece algunas observaciones que recoge en el curso *Donc*. *La lógica de la cura* , cuyo texto nos servirá como punto de partida.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

En el capítulo *El concepto de deseo*, en las páginas que dedica a la misteriosa *mancha negra* que Juanito ve en la cabeza del caballo, *Miller* expone que " *la fobia es el miedo en el lugar de la angustia*. Y argumenta, *"La fobia es incluso tan estructurante que todo el análisis de la misma apunta al hecho de que finalmente el objeto fóbico es un sustituto del Nombre del Padre, de suerte que lo que aparece en este seminario como la verdad última del objeto fóbico-el famoso caballo-es precisamente que en su faz más profunda no es un objeto sino un significante susceptible de diversos significados."* Y establece que *"el caballo está presente como significante."*

Se da cuenta además de que "*Lacan evoca y da todo su valor a la mancha negra que Juanito sigue viendo en algún lugar de la cabeza del caballo"* . Y pone el acento en la siguiente afirmación de *Lacan* "… *el caballo plantea un enigma que permanece sin resolver hasta el final de la observación"* y añade *"… está claro que nadie sabe qué es esa mancha negra delante de la boca del caballo*". Miller destaca que *"…lo que substituye la angustia por el miedo, por la fobia, no es total, y que la operación deja un resto cuya huella es la inquietud de Juanito a propósito de esa mancha negra".*

EL EQUÍVOCO.

En relación a la figura del caballo, *Miller* pone de relieve una escueta alusión que *Lacan* cita en un excurso del Seminario que podría despejar algunas dudas *"…esa cabeza de caballo tan misteriosa que recuerda algo al caballo del cuadro de Tiziano encima de Venus y Vulcano".*

Miller con la intención de reconocer la obra trata de seguir la pista de esa cabeza de caballo con la mancha oscura, borrosa, que con tanta gracia menciona Juanito y rastrea el catálogo completo de *Tiziano* pero no encuentra ninguna pintura que corresponda a esa descripción.

Descubre entonces que en las variadas representaciones de Venus, Marte y Vulcano, el caballo de Marte sólo aparece en las escenas en las que el apuesto dios está junto a Venus.

Más allá de *Tiziano*, *Miller* en su investigación, halla una pintura de Veronés que supone pueda tratarse de la obra que Lacan había descrito de forma equívoca substituyendo o confundiendo a Marte por Vulcano. Se trata de "Marte y Venus unidos por el amor" que se

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539



conserva en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. (Figura 2)

La historia que se detalla en la Odisea[i] relata la infidelidad de Venus esposa de Vulcano el dios deforme, con el apuesto Marte, el dios de la guerra. Los encuentros son descubiertos por Apolo que informa de ello a Vulcano y éste decide vengar la afrenta confeccionando una red mágica, invisible, con la cual podrá sorprender e inmovilizar a los amantes y ponerlos en evidencia ante las risotadas de los Dioses.

Aunque detrás de este relato sobre la infidelidad a veces descrito en tono humorístico y picante se encierra otro significado alegórico que procede de una tradición pre-homérica y para-homérica y que fue adoptada por los platónicos del Renacimiento, según la cual, los amores de Marte y Venus eran una alegoría de la relación entre la discordia representada por Marte y la amistad representada por Venus y de su unión tan legítima como fecunda nacería Armonía [ii].

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

La obra del *Metropolitan* coincide con esta interpretación alegórica del mito. No es de extrañar que *Miller* descartara esta pintura, a su parecer "*demasiado insípida*" para la portada del Seminario IV con un caballo que no tiene nada de misterioso, al que ve "*con un aire muy calmo…"* decidiéndose por una portada diferente más rotundamente representativa del título "La relación de objeto". La convicción de *Miller* de que la madre es el personaje central del seminario, ha sido determinante en la elección de la obra para ilustrar la portada de la edición francesa, optando por "Saturno devorando a su hijo" de Goya.

No obstante, hay que subrayar, que la decisión de descartar la obra de Veronés, venía reforzada por las serias dudas que pesaban sobre la identificación de este cuadro del *Metropolitan* con el que describía *Lacan.*

Miller, a pesar de todo, deja en el aire el tema del caballo con una mancha negra e invita a la concurrencia de su curso a la búsqueda de un cuadro del Renacimiento con esas características. Es precisamente entonces cuando el psicoanalista *Jacques Bori* le hace ver que podría tratarse de otro cuadro de Veronés en el que también aparece un caballo y cuya composición es*,* "*mucho más viva*".

MARTE Y VENUS CON CUPIDO Y UN CABALLO

A diferencia de otras obras del mismo tema, el original título en el que se hace alusión al caballo y que se ha mantenido a lo largo de los siglos, procede de una descripción de un inventario de 1624 del cardenal ferrarés *Carlo Emanuele Pio di Savoia* donde se describe la pintura como "*Venere e Marte del Veronese con Cupido che tiene un caballo per la briglia*…" [iii].

La pintura se conserva en la Galería Sabauda de Turín, y había pertenecido a la colección de arte del empresario y mecenas piamontés *Riccardo Gualino* [iv] cuya colección donó al estado italiano en 1930. *Lionello Venturi* fue el encargado de asesorar y de dirigir la colección de *Gualino* en base a un cuidado programa iconológico exponiéndose por vez primera en la Regia Pinacoteca de Turín en 1928.

Llama la atención el pequeño formato de la obra (un cuadrado de 47cm. de lado) una rareza dentro de la extensa producción de Veronés con predominio de obras de gran formato y decoraciones al fresco como las de Villa *Barbaro* o las pinturas del Palacio Ducal de Venecia y los grandes lienzos de temas bíblico-festivos de los que destacamos la excepcional Bodas de Caná actualmente en el *Louvre.*

Los cuadros de pequeñas dimensiones responden a un fenómeno típico del gusto manierista alentado por una burguesía adinerada, culta e ilustrada que demandaba este tipo de obras para el deleite privado. En especial su punto de vista bajo hace pensar que iría destinado a la decoración de un espacio doméstico. El tema erótico sugiere la ubicación en un dormitorio como regalo de un enamorado destinado a su amada [v].

Otras obras coetáneas y muy próximas son Venus y Adonis del *Kunsthistorisches Museum* de

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539



Viena, en la que los paralelismos son evidentes (Figura 3) .

Bajo la oscuridad de la noche aparecen Venus y Adonis recostados sobre una *kliné*, un diván en medio de una densa vegetación boscosa El detalle de la colocación de las piernas de los

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

amantes es muy parecido y responde a una solución compositiva de creciente implantación durante el siglo XVI que muchos artistas adoptan cuando se trata de representar escenas de regocijo amoroso [vi].

INFLUENCIA DEL GRABADO

Este tipo de composiciones de claro contenido erótico, deben su origen a los *Modi disonesti* de *Giulio Romano*, grabados por *Marcantonio Raimondi* . Las composiciones mostraban abiertamente y con todo detalle un conjunto de dieciséis posturas sexuales que irían acompañadas en una segunda edición por los sonetos llamados lujuriosos de *Pietro Aretino* causando un gran escándalo que concluyó con la destrucción de los cobres y llevó a *Raimondi* a la cárcel. A pesar de ello las calcografías tuvieron un enorme éxito y la difusión de las imágenes y los sonetos que las inspiraron llenó de copias el mercado clandestino [vii].

Después de aquel episodio, una maniera elegante y refinada se fue imponiendo entre los jóvenes artistas a través de grabados como la serie dedicada a los Amores de los Dioses de *Gian Giacomo Caraglio,* publicados en 1530 basados en dibujos de *Rosso* y *Perino del Vaga* (Figura*4)*.





Los Amores de los Dioses ofrecían la posibilidad de mostrar sugerentes desnudos de intensa voluptuosidad aunque dentro del ámbito de lo lícito, es decir, de lo mitológico. Los comentarios al pie del grabado, de un tono más poético se inspiraban en el *Ars Amandi* ovidiano.

El encantador tono frívolo y moderado erotismo es el mismo que encontramos en la pintura de Veronés directamente deudora de las imágenes impresas de los Amores, demostrando una vez más como advierte *André Chastel* que *la estampa siempre despeja el principio de los estilos*

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

[viii].

LA *MANIERA* DE VERONÉS

La escena relata los momentos preliminares a la consumación del encuentro amoroso. El escenario es un improvisado dormitorio en el que vemos la cama con un dosel cubierto por una tela de seda de raso rojo brillante. A los pies de la cama, la armadura de Marte, al fondo se abre el cielo con nubes ante la pareja de enamorados que se ama pletórica. Cupido, al pie de una escalera de caracol, sujeta la brida del caballo de Marte. La inesperada aparición del caballo, asomando su cabeza, ha interrumpido parece que con su relincho el instante en el que Marte y Venus abrazados se acomodan sobre el lecho. Venus sorprendida intenta incorporarse y a punto de perder el equilibrio Marte la mantiene, mientras los dos amantes miran condescendientes al curioso caballo.

Se trata de una escena dentro de la escena, de una historia dentro de la historia. Veronés ha convertido el espacio en un escenario narrativo en el que las tensiones y oscilaciones compositivas se abren a distintos significados sugeridos por un dilatado suspense que oscila ante un inquietante vacío. Mediante una sofisticada y original puesta en escena, Veronés ha situado el mito hasta entonces circunscrito al ámbito de lo sagrado, en el ámbito de lo cotidiano.

Para ello recurre a algunos desplazamientos de diferente índole. En primer lugar hay que destacar la substitución de Vulcano por el caballo de Marte que aquí adquiere un papel relevante. En realidad es Vulcano que los descubre *in fraganti* como relata la leyenda.

Un segundo desplazamiento es la substitución del significado más trascendente y alegórico del mito, por una representación de amable entretenimiento erótico, un *tempo* presidido por la alegría de vivir que se venía exaltando desde los albores del Humanismo.

Substituye además, la alcoba de Vulcano por un ninfeo o templete de jardín de claras resonancias evocadoras del Sueño de Polífilo [ix] , en el que adivinamos una sutil recreación del estilo de *Palladio* al que tanto admiraba y con quien había colaborado en la decoración de *Villa Barbaro.*

CONSIDERACIONES FINALES

Si *Jacques-Alain Miller* consideró el caballo del cuadro del *Metropolitan, con un aire muy calmo* para poder ser identificado como el caballo portador de la mancha negra que ve Juanito, por la misma razón se podría considerar que este caballo juguetón que asoma su cabeza no tiene nada de misterioso.

Aunque es un caballo curioso y esto es precisamente lo más interesante. Es un caballo que aparece inoportunamente, que llama la atención con su relincho, que quiere curiosear desde un

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

lugar que ha usurpado, un caballo que quiere estar presente. En la composición de Veronés, el caballo está en lugar de Vulcano que como recordaremos es el esposo de Venus y debería estar allí para sorprender a los amantes.

Al hilo de las observaciones, debemos poner énfasis nuevamente a la tesis de *Miller* de que "*el caballo está presente como significante* " después de haber analizado que "*-el famoso caballo- no es un objeto sino un significante susceptible de diversos significados".*

La sugerente presencia del caballo y la composición abierta a distintas interpretaciones narrativas, podría servir para ilustrar esta tesis.

Algunos indicios apuntan a que *Lacan* se podía haber referido a esta obra cuando mencionó un cuadro que suponía de *Tiziano* en la lección XIV del Seminario IV en marzo de 1957. Recordemos sus palabras "*…esa cabeza de caballo tan misteriosa que recuerda algo al caballo del cuadro de Tiziano encima de Venus y Vulcano".*

Un detalle significativo es que *Lacan* insiste en la cabeza del caballo "…*esa cabeza de caballo tan misteriosa…"* En la obra de Veronés, la cabeza del caballo, objetivo de todas las miradas, adquiere un significado esencial. Y continúa "*…encima de Venus y Vulcano."* Cambiando Vulcano por Marte vemos a un caballo encima de Marte y Venus tal como seguramente quiso decir Lacan. Pero si analizamos detenidamente, Vulcano también aparece en la composición de forma velada bajo la apariencia del caballo.

El conocido interés de Lacan por el arte hace verosímil un posible viaje a Turín con la intención de visitar los destacados museos que ofrecía la ciudad. Esta hipótesis se ve reforzada por la coincidencia de que el gran historiador y crítico de arte *Lionello Venturi* que había dirigido la colección *Gualino*, estaba estrechamente vinculado al igual que *Lacan* a la editorial *Skira* y a la revista *Minotaure.* Ante tales circunstancias es razonable pensar que *Lacan* podría haber admirado las colecciones de la Galería Sabauda a instancias del mismo *Venturi.*

La errónea atribución a *Tiziano* estaría justificada por el tiempo transcurrido desde que pudo ver la obra hasta su recuerdo en 1957, teniendo en cuenta además que la luminosa estela de Tiziano se expresa también a través de Veronés.

Notes

* Mi agradecimiento a Vicente Palomera Laforga por su alentador apoyo en la elaboración de este estudio.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

1. La Ilíada y la Odisea, los dos poemas épicos por excelencia contienen algunos relatos que manifiestan un erotismo contenido en el que están en juego el amor, el deseo y el sexo. Un ejemplo de ello es la infidelidad de Afrodita contada con humor en la Odisea por un aeda de la corte de los feacios, pueblo fantástico. (Odisea VIII, 266-369). Wenceslao Maldonado señala la intención pedagógica del relato del aeda al contar un hecho bastante común en la época, el matrimonio sin amor y el adulterio. Véase, su interesante antología (2001). *Entre Afrodita y Eros. Deseo amor y sexo en la poesía de Grecia y Roma*. Buenos Aires: Ayeshalibros. pp.17-25.

2. Más allà del primer sentido irónico sobre la infidelidad que se desprende de la Odisea, Erwin Panofsky analiza una tradición pre-homérica y para-homérica que defendía el carácter lícito y fecundo de la unión entre Marte y Venus, recuperada por los neoplatónicos y de gran alcance entre los artistas del Renacimiento. Un significado alegórico del mito que convergía con la cosmología clásica a tenor de este pasaje, "*El dulce placer de Venus atenúa y atempera la ferocidad de Marte que como el planeta que lleva su nombre sigue a Venus y Venus le precede siempre y de su unión nació su hija llamada Armonía*". En la composición del Metropolitan, Venus aparece detrás de Marte aunque adelanta el pie y de esta forma sutil se coloca delante como exige la tradición. Véase E. Panofsky (2003) *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid: Akal, p. 129, nota 46. Y del mismo autor, (1984) *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza, pp. 220-222. Sobre la academia platónica véase, Gombrich, E.H. (1994). *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, pp. 102-104.

3. El documento se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán donde consta como *L'inventario della Guardarobba del Cardenal Pio redatto il 12 luglio 1624.* Carlo Emanuele Pio fue un destacado coleccionista de refinado gusto como demuestra la calidad de las obras que estaban a su cuidado, la mayor parte adquiridas por él mismo en Venecia a través de sus mediadores. Véase el artículo de Laura Testa " Un collezionista del Seicento : Il Cardinale Carlo Emanuele Pio" en Bentini J. (1994). Quadri Rinomatissimi . Il Colezionismo dei Pio di Savoia. Modena: Artioli, pp. 93-100.

4. La colección Gualino**,** muy ligada a la historia de la pinacoteca turinesa y una de las colecciones más importantes de los años veinte, sufrió muchas vicisitudes incluso la dispersión de un centenar de obras que comenzó en 1931 cuando Riccardo Gualino estuvo confinado en Lípari por problemas financieros y sus desavenencias con Mussolini. En 1933, debido a las ansias expansionistas del gobierno de Mussolini algunos museos italianos, entre ellos la Galería Sabauda, se vieron obligados a ceder temporalmente parte de sus colecciones a la embajada de Italia en Londres. Es a partir de 1947 que los museos italianos fueron recuperando las obras que habían cedido en depósito. La obra de Veronés, una de las joyas de la colección, permaneció expuesta en la Galería Sabauda antes Regia Pinacoteca entre los años 1928 a 1952 salvo en el período 1933 a 1938 quedó depositada en la embajada de Roma en Londres junto a otras obras de la colección *Gualino* a pesar de las reticencias del superintendente *Guglielmo Pacchioni* que hizo lo imposible por retener las obras. Al final, logró organizar la exposición de 1932 como medio disuasorio y asegurar que las obras no acabaran en el mercado del arte. En 1938 la obra de Veronés se expuso en Venecia y ya no volvió a Londres por el inminente peligro del conflicto bélico. Actualmente el legado *Gualino,* mermado de algunas obras como la Venus de *Modigliani,* se exhibe en la tercera planta de la nueva Galería Sabauda inaugurada recientemente en uno de los palacios del *Polo Reale.* Sobre la historia de la donación, véase el catálogo de la exposición (1982). *Dagli ori antichi alle anni venti. Le collezioni di Riccardo Gualino.* Milán: Electa, pp.35-43. Sobre la historia de la pinacoteca véase el Cuaderno didáctico de la Galleria Sabauda Officine Internazionali. Quaderni MAE-MiBAC. nº 1 Febbraio, 2009, pp.7-13 . Para información actualizada de
la Galería Sabauda, véase http://www.esteri.it/mae/doc_politica_estera/cultura/galleriasabauda.pdf.

Sobre la biografía del empresacio y mecenas Riccardo Gualino, véase, Ronda O. *Riccardo Gualino. Industriale, finanziere, mecenate. Motore económico del 900. En I quaderni biellesi. Centro Studi e Documentazioni de Biella* , *Riccardo Gualino*

http://www.noibiellesi.com/varie/RICCARDO%20GUALINO.pdf

5. Una rareza y obra muy apreciada entre el coleccionismo de la época lo demuestra un dibujo que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán procedente de la colección de dibujos de Sebastiano Resta (Ambrosiana Inv. F. 261 Int 99) Se trata de una copia libre de la composición de Veronés, seguramente destinada a un futuro grabado.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

En lugar del caballo de Marte aparece Cupido detrás de un árbol ofreciendo una corona de laurel a los amantes. La obra presenta algunos problemas de atribución. Pierre Rosenberg supone que es obra Jaques de Bellange y fechada ca. 1600-1601. En la última exposición sobre este artista celebrada en Rennes se considera de atribución dudosa aunque parece más probable que sea obra de Jean (Giovanni) Boulanger del que se sabe estaba en Roma entre 1643-1644 al servicio de Rinaldo d'Este. Sea como fuere, la fecha de 1600 parece demasiado temprana teniendo en cuenta que Emanuele Pio di Savoia poseedor de la obra de Veronés según un inventario de sus bienes de 1624, fue nombrado cardenal en 1604 momento que se traslada a Roma y es a partir de entonces que habría adquirido la obra a través de sus mediadores en Venecia entrando a formar parte de su colección privada. Véase (2001) Jacques de Bellange. Catalogue de l'exposition edité par Jacques Thuillier. Musée des beaux-arts de Rennes, p. 339. En relación al ministerio cardenalicio de Emanuele Pio véase, http://www.araldicavaticana.com/bio_pio_di_savoia_c.htm

6. Solución compositiva que ensaya Miguel Ángel en la *Pietà* Florentina y que *Giulio Romano* toma prestada para las figuras recostadas de Isaac y Rebeca en las Logias Vaticanas de Rafael, donde no sólo se entrelazan a través de los brazos sino que la pierna de la mujer se dispone entre las del varón. De afortunada implantación entre los artistas, la composición es utilizada por *Rosso* y *Perino del Vaga* en la serie de grabados de Los Amores de los dioses de *Gian Giacomo Caraglio*. Véase, Leo Steinberg, *Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg.* En The Art Bulletin, College Art Assotiation. Vol 50, Nº 4 (Dec., 1968), pp.343-353. Sobre los diseños de posturas amorosas, véase la edición de Ana Ávila (2008). *Los Modi y los Sonetos lujuriosos*, Madrid: Siruela, pp. 87-112.

7. La serie de grabados considerada altamente escandalosa no mereció tolerancia alguna ante la obscenidad de los desnudos y los impúdicos comentarios de Aretino. Aunque la implacable persecución de los grabados no impidió que tanto los diseños de Giulio Romano y como los sonetos de Aretino se difundieran como la pólvora mediante copias a través del mercado clandestino. Se conservan restos de un conjunto de 6 de los grabados originales de *Marcantonio Raimondi* en el British Museum. De una edición posterior con xilografías falto de portada, se conserva un único ejemplar llamado *Toscanini* debido al nombre de su propietario. Véase, op. Cit. Ana Ávila; -Los Modi y los Sonetos lujuriosos, pp. 9-11

Sobre la difusión y la clasificación de copias de los *Modi disonesti* así como la atribución de copias de los diseños de *Rosso* y *Perino del Vaga* para Los Amores de los Dioses, véanse los exhaustivos estudios de Grantham Turner, J. *Marcantonio's Lost Modi and their Copies* en "Print Quarterly", v.XXI (4) 2004 pp. 363-384. Y también del mismo autor, *Copies after Caraglio's loves of the gods* en "Print Quarterly" v. XXVII, 2010 pp. 231-252. En relación a la censura de los *modi,* véase el interesante estudio de Samanta Martelli, *La censura en la literatura obscena: Poggio Bracciolini y Pietro Aretino.* Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/83503/Treball1.pdf?sequence=1

8. *André Chastel*, analiza el papel decisivo de la escuela de grabado romana en la difusión de las imágenes impresas y su capacidad para hallar nuevos caminos. El primero en percatarse de ello fue Rafael que había acogido a Marcantonio en su estudio junto al editor Baviera, facilitando así la difusión de sus diseños. Este trabajo de colaboración entre pintores, grabadores y editores para producir estampas cambió el curso de la historia del arte. Véase Chastel A. (1986) *El Saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe, pp.171-175.

9. *Hipnerotomachia Poliphili* o El Sueño de Polífilo, impreso por *Aldo Manuzio* en Venecia en 1499, considerado el más bello libro del Renacimiento, cuenta una experiencia vivida dentro de un sueño. Profusamente ilustrado, es también un tratado de arquitectura en el que ninfeos y templos salen al encuentro de Polífilo en su peregrinar por los jardines del sueño. El grabado en el que Polífilo y Polia aparecen abrazados en el interior de un templete clásico encuentra su eco en el Marte y Venus con Cupido de Veronés. Sandra Álvarez Hernández, pone de relieve ciertas resonancias de las edificaciones imaginadas de la edición Aldina con los jardines renacentistas de Bomarzo o de Villa Landa. Véase su interesante artículo, *Paisajes oníricos. La búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento.* En Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Año 2014, nº 104, pp. 9-54. Véase la introducción de la erudita edición (2013) de Pilar Pedraza de la obra de *Francesco Colonna*, *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Acantilado, pp. 19-59.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Bibliografia

AA.VV; (1982) *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le colezioni di Riccardo Gualino.* Milano: Electa.

AROLA I FERRER, R. (1999) *Los amores de los Dioses*. Barcelona : Alta Fulla.

ÁVILA, A. (2008) *Los Modi y los sonetos lujuriosos***.** Madrid: Siruela.

BARTSCH, A. V. (1978) *Le Peintre graveur 1757-1821 . The Illustrated Bartsch*, XV. (V.28, Italian Masters of the Sixteenth Century). New York: Abaris Books.

BENTINI, J. (1994). Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia. Modena: Artioli.

CHASTEL, A. (1983/1986). *El Saco de Roma*, 1527. Madrid: Espasa-Calpe.

COCKE, R. (1984) *Veronese's drawings: a catalogue raisonne*. London : Sotheby.

GOMBRICH, E. H. (1972/1994). *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE J. M. (1997). *Mitología e Historia del Arte.* Vitoria:

KERBAKER, A. (2008). Skira 1928-2008: storie e immagini di una casa editrice. Milano: Skira.

LACAN, J. (1956-7/1994). Seminario 4. La relación de objeto. Barcelona: Paidós.

LANDAU, D., PARSHALL, P. (1994). *The Renaissance Print. 1470-1550.* New Haven and London : Yale Univertity Press.

MILLER, J-A. . (2011). *Donc. La lógica de la cura*. Buenos Aires: Paidós.

PANOFSKY, E . (1969/2003). Tiziano. Problemas de iconografía. Madrid: Akal.

PANOFSKY, E. (1939/1984) Estudios sobre iconología, Madrid: Alianza.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

PEDRAZA, P. (2008/2013) Francesco Colonna. Sueño de Polífilo. Barcelona: Akantilado.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

PIGNATTI T. , PEDROCCO F. (1991/1992). *Veronés. Catálogo completo de pinturas.* Madrid: Akal.

SHEARMAN, J. (1967/1984). *Manierismo.* Madrid: Xarait.

ZUFFI, E. (2001). Arte y Erotismo. La fascinante relación entre arte y eros. Milán: Electa.