

THEORYNOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

RETRATO Y ESTATUS. UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DE AUTOR

PORTRAIT AND STATUS. AN APPROACH TO THE AUTHOR'S IMAGE

Rocío Cárdenas Luna

Universidad de Córdoba

rociocardenasluna@gmail.com

Fecha de recepción: 12-09-18

Fecha de aceptación: 22-01-19

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i1.7927>

Resumen:

El aumento y desarrollo del uso de la imprenta genera relaciones muy fructíferas creando importantes redes de sociabilidad en el camino hacia la salida del manuscrito a la luz. La producción en masa confluye con la nueva concepción del término de autor al asentarse las bases de la escritura en entorno a una legislación autorial recién implantada, en la que el creador se encuentra en plena búsqueda de reconocimiento ante el público.

Los autores se desvincularon de las antiguas agrupaciones gremiales y comenzaron a relacionarse con otros sectores, con intención de impulsarse en su empeño por ganar relevancia y reconocimiento. Lope de Vega es el propulsor más destacado de esta propuesta relacional entre poesía y mercado, centrada en la profesionalización del autor. En su cometido, plantea un acercamiento a las artes plásticas, concretamente al género del retrato, y se vale de un imaginario como vía de autoafirmación. La utilización del retrato se consolida reescribiéndose prácticamente su significado y actuando incluso como prueba fehaciente de originalidad del ejemplar. Numerosos escritores se valen de él, ya sea por búsqueda de notoriedad a nivel profesional o de posicionamiento social, como ocurre con Rebolledo. La preocupación por la imposibilidad de dejar constancia de su efigie lleva a Cervantes a plantear el primer autorretrato literario, de lo que dejó constancia no solo una descripción

de su rostro, sino también su vinculación a un retrato psicológico sobre la profundidad del acto creativo. Distintos autores han mantenido esta preocupación por la representación de la psicología del creador, tanto plásticos como literarios. Un breve acercamiento a estos creadores da constancia de este hecho.

Palabras clave: Autor; Redes de sociabilidad; Poesía; Profesionalización; Público; Reconocimiento; Retrato.

Abstract:

The increasing development of the printer has created a fruitful field of social relations leading to the appearance of the manuscript. Mass production together with the renewed concept of the author, due to the recently implemented writing legislation, pushes the creator to seek for the public recognition of himself.

The author set himself apart of the guilds and started to be in contact with many other professional sectors with the final intention of obtaining fame and renown. Lope de Vega is the main promoter of this new tendency that relates poetry and its' market focused on the author as a professional. The portrait is one of the genre mostly used as self-affirmation as well as other types of visual arts. The use of the portrait is so extended that its own definition gets modified and it even reaches the level of being the most trustful proof of authorship of the manuscript. Many different writers use it both for seeking a professional fame or a social standing, as for example Rebolledo. The concern for not being able to show a picture of himself leads Cervantes to state the first literary self-portrait, not only describing the physical aspects but also tracing the psychological sketch of the creative process. Many different authors have had concerns to represent the psychology of the creator either in a visual way or in a literary mode. A brief approach to these creators proves this fact.

Keywords: Author; Sociability networks; Poetry; Professionalization; Public; Recognition; Portrait.

En la temprana modernidad la concepción del cuerpo como elemento sustancial de la individualidad fue la principal contribución al conocimiento del hombre y al amor a sí mismo a partir del incipiente conocimiento de la corporeidad (Burckhardt). Esta causa se convirtió en el impulso definitivo para el auge del género del retrato en el arte, concebido en un principio como arma propagandística y circunscrito, en consecuencia, a los ámbitos de poder, tanto político como religioso¹. En las muestras iniciales del género el sentido afectivo

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral, *La representación autorial: catalogación de representaciones de escritores en libros impresos desde el año 1648 hasta 1778*, y arranca en el marco del Proyecto de I+D *Sujeto e*

es el que predomina sobre el resto de los valores semánticos y comunicativos, primando los componentes simbólicos sobre los humanizadores en sentido estricto². La vinculación del retrato con los agentes poderosos ha sido una constante en la historia del género³, por lo que su análisis nos permite descifrar los códigos inherentes al dominio de unos seres humanos sobre otros, incluso cuando el panorama cambia, con la consolidación de las ciudades, un mercado temprano y la correspondiente comunidad burguesa en pleno crecimiento. Desde el s. XV el retrato se consolida en un panorama amplio como un género independiente y de cierta autonomía, al quedar liberado del contexto religioso o político y al acercarse a usos y gustos más particulares, propios de la vida privada y la intimidad (Ariès). En tal caso, la producción se multiplica en cantidad y funcionalidad en entornos cortesanos y civiles, en un mercado creciente con la consiguiente disminución de su precio. Aunque el retrato se destina a paredes privadas, se concebía como un elemento dedicado a ensalzar al personaje en los espacios de sociabilidad⁴, de forma que paulatinamente va alcanzando a una clientela más amplia. La nueva aristocracia del dinero se complace en su representación pictórica y vincula su gusto a los demás cambios mentales y de actitud que impulsaron el Renacimiento en el seno de una cultura gótica; el nuevo arte se instrumentaliza y se pone al servicio de los personajes pudientes e influyentes, pero también de quienes quieren acceder a esa condición por distintas vías. De esta forma, todo el que se consideraba estimable se hacía pintar para ganar existencia, dando lugar a que muchos otros sectores poco a poco pasaran a reivindicar su estatus a través de la representación plástica (Manero Sorolla).

Este fue el caso del mundo de las letras. De la misma manera en que los escritores comenzaron a reclamar la autoría de su obra y su propia condición de autores, buscan modos efectivos para su autorrepresentación como tales también en los códigos visuales. Aun antes de desarrollar y reivindicar su gesto como libres pensadores e ilustrados, los autores de textos de ficción, de la mano de tratadistas y científicos, recurren al retrato como una forma de rúbrica o firma autorial (171-191). Por todo esto y por el significado que conlleva, el retrato se convierte en la expresión pictórica que más se ha acercado y mejor constancia

institución literaria en la edad moderna (FFI2014-54367-C2-1-R).

2 Los primeros testimonios del carácter de fidelidad respecto a los retratados se remontarían a las máscaras funerarias de cera griegas, que como reproducción directa les hacían a sus difuntos. La imagen del ser humano muerto cobraba sentido como "doble" si esta contenía la mayor semejanza posible en la parte externa del individuo representado, en su singularidad e individualidad (Martínez Artero 14-37). Los retratos del Faiyum son los más antiguos que se conservan y dada su trascendencia en la pintura europea, se consideran el primer intento de representación fidedigna del personaje retratado (Berguer). Véase también Olivares.

3 Por ejemplo, los retratos que los soberanos envían a las distintas tierras de su reino, o los de prometidos principescos que permiten que se conozcan a los futuros cónyuges (Ramos Gómez).

4 Debemos pararnos a analizar el concepto de privacidad de la época, muy relativo y totalmente diferente al concepto moderno.

ha dejado de la equiparación entre las artes, determinando ampliamente el concepto de memoria, idealismo y singularidad del individuo, mientras desarrollaba y se aprovechaba de la actualización de la máxima horaciana de *ut pictura poesis* y del uso que los propios pintores hacían del género como otra de las formas de lucha por el reconocimiento de la condición liberal de su arte (Gallego Serrano; Martín González). Tanto pintores como escritores atraviesan de la mano la transición en busca de consideración, de dignificar su trabajo y liberarse de relaciones que mantengan rasgos de feudalismo, dejando a un lado el modelo medieval de artesanos y acercándose al renacentista de artistas. Tal y como determina Emilie Bergmann (231-238), los poetas se inspiraron en muchas ocasiones en alguna obra pictórica y dedicaron algunos versos al retrato, al igual que muchos artistas dedicaron retratos a estos poetas⁵; según López Pinciano, “pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte” (Lunti)⁶.

Estos acontecimientos se acompañaron de otros factores, como el crecimiento del grado de alfabetización o el acceso al conocimiento de niveles más amplios de la población. Dado este marco, se produce una importante actividad retratística en el sector literario, el cual se encuentra preocupado por hacer llegar la categoría “autor” al gran público; por ello el retrato se concibe, además de como medio para perseguir la inmortalidad, como fórmula para alcanzar notoriedad y reconocimiento en el presente, con lo que este gesto comporta de voluntad de destacar lo individual a partir de los rasgos físicos, por más que estos sigan en gran medida condicionados por la ciencia fisiognómica, que vincula la codificación de las facciones a una tipología caracterológica paralela a la de los humores y temperamentos⁷. Según Ramos Gómez (12), “el retrato tiene un papel activo: desvela sentimientos, despierta deseos, levanta pasiones, une o separa, consuela, ayuda, venga o repara... “. Añadamos a estas líneas que también conforma una imagen y apoya su aceptación pública. La trayectoria del retrato en la primera modernidad avala estas observaciones.

En el período de los libros manuscritos proliferaron los frontispicios en los que se representaba al autor arrodillado, ofreciendo su trabajo al soberano, sentado en su trono y dotado de los atributos descriptivos de poder sobre el vasallo. Estas escenas represen-

5 Eran habituales los poemas vinculados a galerías de retratos, por ejemplo, el modelo que imita Lope de Vega de la galería de pinturas en verso de Giambattista (Civil 418-422). Son conocidos también los retratos de escritores, como el de Lope de Vega, Quevedo, o el realizado por Velázquez a Luis de Góngora.

6 Esto pone de manifiesto el famoso tópico del *ut pictura poesis* de Horacio o el conocido aforismo de Simónides de Ceos que hacía de la pintura «una poesía muda» y de la poesía «una pintura elocuente» (García Berrio y Hernández Fernández). Continuamente se repetían comentarios sobre la fraternidad o la competencia entre a pluma y el pincel, metáforas de estas relaciones (418-420).

7 En el siglo XVIII el mayor referente de la ciencia fisiognómica fue el teólogo suizo Lavater; con él se asienta que la capacidad de conocer el interior de un hombre a partir de su exterior: percibir por medio de una expresión natural cualquiera aquello que no llega inmediatamente a los sentidos (Dülmen). Para el siglo XVII deben considerarse, entre otras, las abundantes reediciones de la obra de Giovanni Battista della Porta, *Della fisonomia dell'huomo* (Martín González).

tacionales aparecían con frecuencia en códices que pasaban a ser propiedad del dedicatario, es más, a llevar la firma de este como único elemento de identidad, eclipsando la autoría bajo la categoría de la posesión. En la lectura de estas imágenes de relación entre escritor y soberano es clave atender a su relación con una iconología menos específica y previamente codificada; así, el autor ocupa el lugar del fundador, y el rey (o el poderoso que recoge la obra), el de Dios (Buiguès).



Fig. 1. Afonso de Cartagena, *Doctrinal de Caballeros*, 1487.



Fig. 2a. Hernando del Pulgar, *Los claros varones de España*, 1500.



Fig. 2b. Marqués de Santillana, *Proverbios*, 1512.

El surgimiento del ego personal en la figura del creador resulta equivalente en el plano individual a la amplia conciencia humanista acerca del posicionamiento del hombre en el centro de la tierra⁸; en tal escenario el paso de artesanos a artistas, pese a su inequívoca dimensión colectiva, rompe con la cerrada noción medieval de gremio y se determina con los nombres y apellidos de los protagonistas de esta empresa. De esta forma, encontramos un autor que intenta desvincularse de las limitaciones gremiales en una búsqueda continua de posicionamiento e individualidad, sin contradicción con que asuma y administre *pro domo sua* una estrategia compartida, que, como en los panegíricos por la poesía, aprovecha el argumento del número, la visibilidad de un conjunto. Las relaciones teorizadas por Bourdieu entre campo literario como espacio colectivo y *habitus* como agencia individual se corresponden con bastante exactitud a esta dinámica, en la que se inserta el desplazamiento desde un modelo de representación sometido y genérico, a una paulatina acentuación de los rasgos de individualidad que identificamos plenamente con el retrato moderno (Ponce Cárdenas 7-18).

El autor se manifiesta de manera progresiva en un intento de visibilizar su condición de personaje de estima social y en la resistencia a ceder su obra y arrodillarse ante la autoridad. Estos intereses tan concretos tienden la mano a la utilización del retrato de autor

⁸ Definida por Todorov y en una perspectiva más abarcadora.

sobre el libro (la *executio in effigie*), mostrando una nueva imagen que aporta legitimidad al autor, acentuando su autonomía y la de su obra (Portús Pérez). Inicialmente este intento por cobrar protagonismo dio lugar a imágenes autoriales emblemáticas que se convirtieron casi en prototipos, pues se trataba de representaciones impersonales y estáticas, sin ningún rasgo fisionómicamente definible o relacionado con la individualidad, hasta el punto de que no era extraño en la imprenta post-incunable el intercambio de retratos de diferentes autores, por más que fuera en virtud del aprovechamiento de tacos xilográficos para obras sucesivas⁹. Como en otros casos ligados a la transición del códice a los moldes tipográficos, la iconografía y el simbolismo en lo que toca a la imagen grabada del autor se mantienen intactos, arrastrando o cuando menos representando una permanencia de las relaciones de autoría desde la cultura del manuscrito hasta el modelo impreso en la primera etapa de la modernidad. Estas imágenes se fueron adaptando gradualmente a los cambios en una ideología que asentaría en poco tiempo unas bases sólidas en la manifestación autorial (Egido). Baste citar para el caso hispánico el impacto de la nueva legislación del libro hasta la pragmática de 1558, que favorecía la individualización del autor al establecer de manera taxativa y bajo penas severas que los textos debían aparecer en la imprenta con el nombre del autor en la portada, convirtiéndose este así en el responsable legal de sus escritos. En estrecha correspondencia, los retratos reportaron un nuevo componente a la obra, la firma plástica. El papel regularizador de los patrones impresos es fundamental en la nueva concepción autorial, pues no solo los escritores protagonizan la escena. También los impresores y editores toman un papel activo, y en muchos casos reutilizan grabados ya existentes, como se aprecia en la reiteración de la fig. 2 en el frontispicio de los textos de Pulgar y Santillana, confirmándose así el asentamiento de esta práctica antes de que el retrato se acercara más a la representación individual. En el compartido marco cortesano de ambos autores, y al margen de anacronismos o inverosimilitudes históricas, se impone la visión de una práctica de la autoría restringida en su dependencia de las relaciones de mecenazgo directo. Es interesante observar cómo en este ámbito también queda recalcada la adaptación al nuevo marco cultural a la que tuvo que enfrentarse la sociedad del Siglo de Oro español, pues los intelectuales de la época aparecieron con fuerza para imponer la novedad de su concepto y su valor de la cultura (Souriau).

En este marco se produce el acercamiento de dos colectivos, el de los poetas y el de los pintores, de trayectorias prácticas diferenciadas y solo unidos a través del tópico de *ut pictura poesis* (Ruiz Pérez 1999). La confluencia se manifiesta con especial intensidad en el marco hispánico, según Vosters (212): “La colaboración entre poesía y pintura es una forma de relaciones interartísticas y sinestésicas, típica del país de *Las lanzas*, colabora-

9 Véanse a título de muestra los casos recogidos por Eisenstein (68).

ción que brilla por su ausencia en Italia, Francia y en Inglaterra”. Es así como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Góngora o Calderón mantienen vínculos activos y productivos con Zurbarán, Murillo, Velázquez, Ribalta o El Greco, artistas que conviven en la mayoría de los casos en la misma ciudad (Sevilla o Madrid) y que tienen facilidades para contactar entre ellos. Tanto se mezclaron, que en muchas ocasiones los escritores empleaban términos pictóricos para describir su arte o los pintores retrataban repetidamente a sus colegas escritores para afianzarse en el suyo¹⁰.

La inclusión en el libro de la efigie del autor se extiende a partir de las ediciones humanistas, con el precedente señero del medallón de Nebrija, que podemos considerar el primer retrato de un escritor, datado en torno a 1500 y realizado por Antonio del Rincón. Estos retratos fueron repitiéndose en los preliminares de las obras, también de poesía, y con marcada intensidad, en las impresiones de obras científicas, hasta alcanzar a géneros considerados menores como la novela. Se trataba, en general, de retratos de busto del autor trasladados mediante grabados¹¹, con variaciones de matiz y sentido en su trayectoria¹². Este hecho nos da buena cuenta de que la práctica se vincula directamente a la reivindicación de la dignidad del escritor y su obra, así como a un mecanismo de autoafirmación, y se encuentra unida siempre a las pretensiones de posicionamiento del escritor.

No faltan los correlatos en la poesía, en forma de pinturas verbales, hasta constituir un verdadero subgénero¹³, bien es verdad que en la mayoría de los casos con un tono burlesco. Y no faltan las referencias más o menos jocosas al valor de sustitución que el poema tiene respecto al ya habitual retrato incluido en los preliminares del libro (García Aguilar).

A modo de ejemplo:

Dícenme, damas, curiosas,
perdidas por novedades,
que deseáis conocer
al autor de los *Donaires*

10 Carducho (97) describe las comedias de Lope de Vega empleando un lenguaje pictórico: “Advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que oyen [...]”. Tanto Lope como Carducho coincidían en que la pintura tenía mucho en común con la literatura, ya que ambas eran imitadoras de la naturaleza y buscaban crear una impresión y sentimiento en el espectador (Sánchez Jiménez 17).

11 *Grabado* es definido como el “procedimiento por el que se reproduce una imagen previamente grabada sobre una matriz que se entinta y se estampa sobre papel u otra materia semejante. Por extensión se llama también grabado a la impresión mediante matrices de cualquier tipo”. La segunda acepción del término es la de “imagen obtenida por estampación de la plancha o matriz grabada a tal efecto. Toma también los nombres de prueba y estampa”. Al significante *grabado* –por derivación polisémica– se le otorga, pues, una triple significación: por una parte, procedimiento de reproducción de una imagen grabada, por otra, estampación de una matriz intervenida mediante cualquiera de las técnicas de arte gráfico, y, por último, estampa (Rojas Ledermann).

12 El inventario y catalogación de dichos retratos en el período bajobarroco constituye una parte sustancial de mi tesis en desarrollo, como base para el estudio de esta significativa estrategia autorial.

13 Para la caracterización del género, véase Márquez.

Y aunque pudiera en mi libro
 dar en estampa mi imagen,
 y poner en orla suya
 mi nombre y mis navidades,
 por no atreverme a imitar
 a los poetas magnates,
 que dan retratos y versos
 a las futuras edades,
 os presente este trasunto.

Alonso Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, 1621.

Los versos de Castillo Solórzano, antes de desplegarse en una prosopografía burlesca, exaltan a la vez que critican, e incluso parodian, la práctica de incluir retratos con el busto de los autores en las ediciones. De manera más seria y con más significación y trascendencia, ya lo había hecho Cervantes al prologar las *Novelas Ejemplares*, cuando lamenta irónicamente la falta de su retrato por Jáuregui y coloca en su lugar una descripción literaria de su persona, no precisamente favorecedora:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies [...].

Miguel de Cervantes, Prólogo al lector de las *Novelas Ejemplares*, 1613.

Los poemas o descripciones en otro tipo de textos referidos a un retrato pictórico individual se vinculan directamente al auge del retrato como desarrollo de la representación de la figura humana, dejando constancia de la adquisición de una plena autonomía de este género en la pintura y acentuando así la exploración de las relaciones entre la pintura y la poesía¹⁴. Castillo alude directamente a los grandes poetas en sus versos, poetas “magnates”, refiriéndose a autores de alta alcurnia o alta relevancia literaria, mientras que Cervantes se refiere al posible retrato de un poeta pintor caracterizado por su carácter culto y sus relaciones con la aristocracia poética y la de la sangre¹⁵. Aquellos a los que podría ir dirigido

14 Según el artículo de Carneiro (151-173), este vínculo entre retrato y poesía se alimenta de la interrelación de las artes, incorporando la pintura elementos poéticos y a la poesía elementos visualmente descriptivos.

15 En la Real Academia se conserva un retrato atribuido al pintor Juan de Jáuregui e identificado durante mucho tiempo como la perdida pintura de Cervantes aludida por el autor. El retrato muestra rasgos que lo aproximan a la descripción que él mismo hace de su rostro en el pasaje citado. Se trata de una representación de busto del

el adjetivo de Castillo Solórzano bien pueden ser el conde de Rebolledo o Lope de Vega, autores que ofrecen repetidamente un rasgo identitario y de distinción en sus volúmenes, utilizando de manera sistemática la representación de sus rostros, en una forma de autoridad reclamada para su condición autorial.



Fig. 3. *Retrato de Lope de Vega*, Atribuido a Eugenio Caxes, óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm., 1634.



Fig. 4. *Retrato del Conde de Rebolledo*, *Parnaso español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, T.V, 1772.

En un contexto marcado por los orígenes de la baja aristocracia, Rebolledo representa al hombre de armas y diplomático que destaca más en su papel de político o como embajador que en su perfil de poeta, mientras pone sus versos al servicio de sus metas, aunque sin dejar de autorreivindicarse. En las diferentes ediciones de los versos de Rebolledo se recurre de forma sistemática al uso del retrato, ofreciendo un rasgo de distinción, además de aportar credibilidad a la obra a modo de firma o marca autorial (Ruiz Pérez 2009). Estos retratos del autor preceden siempre a los paratextos de las obras y, en ocasiones, también se encuentran acompañados de retratos correspondientes a los dedicatarios de sus líneas (Martín Puya) o a sus dedicatarias (Ruiz Pérez y Cárdenas Luna). Centrándonos en los retratos del autor, cabe decir que estos se caracterizan por ser siempre representaciones de grabado. Además, Rebolledo aparece siempre representado de busto y en la habitual posición de tres cuartos, en edad adulta y con la mirada fija en el espectador. El autor se encuentra centrado y dominando la composición, mostrando su imagen como figura relevante y reconocida; se mantiene la misma iconografía en todas sus representaciones. Podemos observar que el autor se representa en postura típica, con pose de cierta con-

escritor en posición de tres cuartos que representa a un Cervantes envejecido, con ropajes sobrios y oscuros, aunque con un robusto cuello y con la barba recortada y cuidada. Según Arrizabalaga (11/05/2015), "los retratos de Cervantes en conjunto dan una idea de tipo, es decir, ofrecen una visión bastante unitaria que podría pertenecer a la típica representación de hombre de letras de la época, o al de caballero español al uso que nos muestran pintores como El Greco, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz".

fianza, señorial y sobria, además de una actitud altiva. Se retrata con cabellera exagerada, referenciando la moda que implanta Luis XIV y con la que se familiariza en su largo periplo europeo; porta atuendos elegantes, con cuello y puños de encaje fino, como signos de una holgada posición económica (más aparente que real), la dignidad de un embajador de la monarquía hispánica y un personal buen gusto. Estos ropajes son propios de la moda europea, en contraposición a la española, mucho menos ostentosa y más austera en esencia. Ostenta también una banda que hace referencia a su visibilidad como personaje que ocupa un cargo estatal; esta se acompaña del alfiler de la cruz de Santiago, que da prueba de su linaje de caballero de la Corona. En la mayoría de las ocasiones, aparece enmarcado en una orla conmemorativa que tiene reminiscencias del medallón clásico de origen grecolatino, y otras veces, simplemente enmarcado en un recuadro. En la reedición dieciochesca de su obra se incluyen elementos alegóricos como el arpa o el clarín, que aluden a la alternancia de versos líricos y de altura épica, y en ocasiones, también libros abiertos o cerrados como muestra de sus trabajos y su buen hacer de escritor. El caduceo, símbolo de Mercurio, alude a sus viajes y a su función diplomática; las palmas, guirnaldas o el laurel, ya sea en forma de corona o como hojas sueltas, son los signos de fama y reconocimiento. Todos estos elementos distintivos fijan una imagen de poeta-caballero y aristócrata-amateur. Así se consagra una iconografía que impone una voluntad de distinción uniendo poesía y aristocracia, lo que se manifiesta en la proliferación de retratos y el cuidado de la imagen. Su pose hierática y aristocrática muestra una voluntad de canonización, que aprovecha la codificación neoclásica, fijando en el retrato de la reedición un patrón de género visual, que aprovecha, por ejemplo, López de Sédano en su *Parnaso español* (1768-1778), junto con las biografías de los poetas, quien establece un modelo de autor acorde con la empresa de componer un canon nacional.

Entre los siglos XVI y XVII el desarrollo de la conciencia profesional de los creadores y del espacio social del autor impulsa la forja de un incipiente *campo literario* (Bourdieu).



Fig. 5. *Ocios*, 1650.



Fig. 6. *Ocios*, grabado, 1660.



Fig. 7. *Selva militar*, 1661, grabado de J. Ballester, 1791.



Fig. 8. *Retratos de españoles Ilustres*, dibujo de R. Ximeno, grabado de J. Ballester, 1791.

Lope fue uno de los máximos visionarios y exponentes del paradigma de la profesionalización y el mercado (García Reidy)¹⁶. Se trata del poeta que ejemplifica al hombre de letras que fue consciente de la importancia de acercarse al lector y defendió la práctica del retrato como causa, valiéndose, al igual que otros autores, de este género como forma de inmortalización y alcance de notoriedad, asentada en el reconocimiento. Haciendo especial hincapié en la repetición de modelos y formas, en los retratos de grabados de Lope encontramos grandes semejanzas con las características que hemos mencionado en las líneas anteriores de Rebolledo, pero existe una particularidad: el autor posee un retrato pictórico que claramente ha tenido como modelo sus grabados anteriores y del que beben sus retratos de grabados posteriores. Esta obra es atribuida a “la escuela de E. Caxes” (fig. 3), se data en el año 1634 y marca un antes y un después en las representaciones plásticas de Lope, dando cuenta del proceso de fijación de una iconografía y de los desplazamientos desde el óleo al grabado y viceversa. Se trata de un retrato de busto del autor, a tres cuartos, con la mirada fija en el espectador. La representación del retrato ocupa toda la composición y el autor se encuentra centrado en ella, al igual que ocurre con la mayoría de los grabados que representan la efigie de Lope. La imagen destaca por su simpleza de formas y contenido, además de por la sencillez y sobriedad del atuendo de Lope, característico de los clérigos, contribuyendo más aún a que el receptor se centre en la interpretación que el pintor hace del rostro, eso sí, tras detenerse en el único elemento que destaca sobre el fondo negro: una cruz de la orden de San Juan, a modo de distinción aristocrática. Vemos siempre a un Lope con mirada serena y pose relajada que nos lleva a pensar que se encuentra en un estado de introspección o de meditación, pero que apuesta por la cercanía al espectador y la humanidad. Los rasgos, tanto físicos como psicológicos, están individualizados, ya que representan a un Lope en edad madura, un año antes de su muerte. Este retrato al óleo revela claramente el interés de los pintores por figuras reconocibles en un estamento distinto a la nobleza. Es destacable la voluntad de Lope (además de su capacidad económica) para identificarse con los gestos y prácticas de este grupo, a lo que contribuye la insignia de caballero de Malta, bien visible sobre el manto y en una venera pendiente de un cordón sobre la sotana clerical. El rostro es idéntico al que muestra el retrato del Instituto Valencia de Don Juan y asimismo se relaciona muy directamente con el que grabó Juan de Courbes en la edición de 1630 de *El Laurel de Apolo*. También guarda cierta proximidad con el que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo, que se ha atribuido a Luis Tristán.

Es de señalar cómo las diferentes representaciones del autor tienen en común las características generales de las que hablamos a nivel retratístico, mientras que su atuendo

¹⁶ Analiza la escena española en un amplio contexto evidenciando el posicionamiento del Fénix en el panorama de la temprana modernidad europea.

destaca como elemento discordante, ya que los cambios en sus aditamentos (coraza, hábito, cruz caballeresca...) aluden a su vida social, a su estatus mundano, con una carrera en ascenso. Sus rostros cambiantes en torno a una “imagen” mantenida marcan el paso de la vida por la persona real. Lo significativo en el caso del Fénix (Portús Pérez; Sánchez Jiménez) es la persistencia (con la única variación de la edad) de un rostro, en coincidencia con la práctica de Rebolledo, así como las variaciones introducidas en los elementos adicionales de su representación, hasta que se generaliza en sus retratos el uso del medallón tras el empleo de otros elementos de enmarcación, como ocurre en el caso de *Jerusalén conquistada, Epopeya trágica* (1609). En esta obra vemos un retrato del autor con numerosas peculiaridades: el poeta se encuentra centrado en la composición, debajo de un gran arco arquitectónico, que junto a dos columnas enmarca el retrato. La composición destaca por el uso de alegorías arquitectónicas. El panteón donde se encuentra la figura del retratado contiene numerosos elementos decorativos que refuerzan la imagen de Lope como autor consolidado o con pretensiones de alcanzar este estatus mediante la publicación de un poema elevado; hallamos angelotes en los capiteles de las columnas, dos escudos a ambos lados y dos ninfas sobre su cabeza, que lo coronan con laurel. En esta representación, previa a la codificación de su retrato, la reconocible figura individual de Lope queda arropada con la espectacular escenografía clásica y los demás elementos de exaltación de su busto. Estamos ante la imagen de un autor en búsqueda de reconocimiento que se encara con una crítica que lo cuestiona, mostrándose seguro de sí mismo y de su trabajo. El mencionado retrato se corresponde con la condición épica de la obra y se acerca a una mirada más clasicista. El orgullo de autor ha de apoyarse en elementos externos para resaltar su figura. En la lectura de los retratos de Lope podemos percibir cómo el autor intenta ser reconocido por su seriedad en todos los niveles de su trabajo creativo, desde el género más alto al más humilde, cuando aspira a una posición de centralidad y cuando se halla en la cúspide de su carrera profesional (Fig. 3 y 10).



Fig. 9. *Jerusalén conquistada, Epopeya trágica*, 1609.



Fig. 10. Grabado por Juan de Courbes, 1630.



Fig. 11. Grabado por Manuel Salvador Carmona, 1770.

Aun yendo a contracorriente de la cronología de las obras, presentamos inicialmente los retratos de Rebolledo como representante singular de la canonización genérica de autor, en contraposición con la singularidad y distinción del creador único e irrepetible que configuran los retratos de Lope de Vega. Tanto los retratos de Rebolledo como los de Lope carecen de gestos o escenografía (salvo en algún caso particular). Estos suelen mostrarnos a un autor que posa en calma con la única función de ser retratado, creando en su continuidad la idea de serie y, en consecuencia, el reconocimiento de una figura arquetípica. Rebolledo mantiene una imagen fija con la reiteración de los mismos atributos, mientras que en Lope es tangible una preocupación de individualización, exhibiendo una imagen cambiante y en continua personalización que refleja a través de la edad el discurso de su trayectoria.



Fig. 12. Retrato de Luis de Góngora y Argote, Diego de Velázquez, óleo sobre lienzo, 51 x 41 cm, 1622, Museo de Bellas Artes de Boston, EEUU. Fig. 13. Retrato de Luis de Góngora y Argote Juan de Courbes, 1530.



Fig. 14. Retrato de Quevedo, Juan Van der Hamen, óleo sobre lienzo, 48x60, 5, 1650. Fig. 15. Retrato de Quevedo, grabado, Imprenta Real, Madrid, 1791.



Fig. 16. Retrato de Leandro de Moratín, óleo sobre lienzo, Francisco de Goya, 73 x 56 cm, 1799, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Fig. 17. Retrato de Leandro de Moratín, grabado copia del retrato de Goya.

La apuesta por este uso del retrato en autores marcó un punto de inflexión en la concepción del género. Los poetas comenzaron a mostrar un creciente interés por tener una reproducción de su rostro en sus publicaciones, un retrato que mostrara su persona y, en distintos modos, su condición autorial.

Muchos de los grandes, como Góngora, Quevedo o Moratín, pudieron permitirse quedar immortalizados por este género, tanto de manera pictórica como impresos en papel gracias a los grabados, cumpliendo así el retrato una función primordial de identificar al autor como creador, hasta constituirse en una marca autorial privilegiada en el conjunto de estrategias de autorrepresentación (Ruiz Pérez 2010)¹⁷.

17 Según Van Dülmen (17-19), "casi cualquier personalidad conocida de la época tiene un retrato. A pesar de que todos los cuadros conservados de la época representan de manera fiel a personas que existieron realmente, raras veces se trataba únicamente de representar a la persona individual. Como muestran el ropaje u otros símbolos presentes en el cuadro, en lo esencial se trataba siempre de representar la distinción, la riqueza, el conocimiento. El retratado debería ser representado como hombre virtuoso, generalmente hermoso, que ante

Programa autorial en el retrato

Solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero [...]

Miguel de Cervantes, Prólogo al lector de *El Quijote*, 1605.

Partimos de otra reticencia, de nuevo en un prólogo cervantino, pero esta vez al *Quijote* de 1605. En el conocido pasaje, con su mezcla entre realidad y ficción, el autorretrato se presenta en un claro gesto autorial, eso sí, marcado por su suspensión. En un eje cronológico y conceptual, Cervantes esquematiza la dinámica de continuidad y cambios en la representación iconográfica del sujeto autorial, entre el retrato individual y la imagen arquetípica. El padre/padrastro de don Quijote hace un retrato psicológico de su estado creativo ante la incertidumbre del papel en blanco. Con sus palabras describe claramente la melancolía del autor con la actitud que corresponde: “con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla”. El ascenso del pensamiento racional en la Europa de la Baja Modernidad conlleva una nueva metodología para la definición de lo objetivo y lo subjetivo, aunque sin abandonar buena parte de sus raíces en el pensamiento y el imaginario quinientista. En la pintura de Cervantes tenemos una buena síntesis de ambos componentes: sin dejar de ser un retrato “real” de la subjetividad del autor, así como una clara estrategia de introducción en el universo ficcional de su novela, se sitúa en un punto de inflexión de una imagen supraindividual de clara raigambre y contenido simbólico.

Al hilo de los cambios en el concepto y la funcionalidad del retrato, muy ligados a los correspondientes al estatus del autor, cabe decir que cuando su representación no combina estas características, se produce una oscilación entre el signo de identidad colectiva y la marca de individualidad. Alberto Durero, que en su autorretrato llega a elevar a la dignidad máxima el individualismo del autor, plasma en su grabado *Melancolía I* la imagen de la naturaleza común del artista con tanta eficacia y trascendencia como valor estético¹⁸. De-

todo pertenecía a un estamento o una familia”.

18 La consideración de la melancolía en su naturaleza y valor se asienta, de un lado, en la teoría clásica de los humores y, de otro, en la vinculación con la capacidad creativa que se inicia en el XXX de los *Problemata* del

jando atrás el concepto del retrato casi seriado del autor, se muestra un intento de teatralización del gesto al pasar del busto al cuadro y, con él, a la composición que otorga valor semántico al escenario, al *attrezzo* y a la propia cinética (o pasividad) del personaje. Ante esta situación, se retoma la incorporación de elementos que componen el entorno y las circunstancias del retratado, conceptos del “pre-retrato individual”, valorando la utilización de la escenografía como la representación del gabinete del autor, libros o mesa de trabajo, además de la acción del personaje o su pausa creativa. Durero lleva este concepto a su máximo exponente, cambiando la mirada del creador para dirigirla hacia la ensoñación, convirtiendo su estado de aparente inactividad en el acto de búsqueda de la inspiración. En su retrato de la *Melancolía* la figura del creador es representada por el ángel con la mano cerrada sosteniendo su cabeza, pensativo, lejano y distante. El gesto del puño cerrado simbolizando la concentración de una mente activa en busca de posibles soluciones. La mirada hacia la lejanía es la espera de la llegada de la Musa inspiradora, en busca de algo más allá de lo terrenal.



Fig. 18. *Melancolía I*, Alberto Durero, grabado, 1514.



Fig. 19. *El sueño de la Razón produce monstruos*, Caprichos 43, Francisco de Goya, estampa, 1797-1799.

pseudo-Aristóteles. Las dos líneas se unen en el influyente tratado de Huarte de San Juan *Examen de ingenio para las ciencias*, para reforzar su dimensión europea con *The Anatomy of the Melancholy* de Robert Burton. En su grabado Durero traza un fino retrato de los efectos del desequilibrio humoral tal como los puede sentir cualquier depresivo y, sobre ello, construye una soberbia alegoría del vínculo entre el estado melancólico y la creación, con un trasfondo conceptual dilucidado por Klibansky, Panofsky y Saxl. Una visión más sintética y específica para nuestro campo la ofrece Gambin; la dimensión representativa del estado es destacada por Rodríguez de la Flor.

Esta abstracción del momento de *impasse* de la inspiración podemos enlazarla en una dinámica de evolución con *El sueño de la razón produce monstruos*, el número 43 de los *Caprichos* de Goya¹⁹. Se trata de una de las obras culmen de Francisco de Goya, que presenta en el centro del grabado a un hombre, intelectual, artista o pensador, que yace recostado sobre su escritorio junto a unos papeles de trabajo. La imagen tiene varias lecturas posibles, siempre desde la concepción del sueño como un juego con la imaginación, facultad interna propia del ser humano que supone un descanso para el alma (Helmut 2011, 137-138). Una de ellas podría ser la del creador que se encuentra bajo el efecto de una crisis emocional de creatividad, simbolizada por la razón durmiente (o soñadora), que va a ser atacada por los monstruos a causa de la pérdida de claridad. Sin embargo, también podría tratarse de una voraz denuncia en la que la razón se encuentra amenazada por los monstruos, que representan el conservadurismo y las supersticiones de la España profunda. En este caso, *Los Caprichos* son una versión gráfica de los *Sueños* de Quevedo, con lo que tienen un fuerte componente de crítica social. Por otra parte, este mundo de lo onírico podría representar al creador en pleno momento de inspiración, independientemente de la inactividad de su cuerpo, hecho fundamental en cualquier acto de creatividad. *El sueño de la razón produce monstruos* es el emblema de una abstracción representacional del retrato de cualquier creador, que en este caso parece tratarse de un escritor por los papeles sobre los que se recuesta y la pluma y el buril que están sobre el escritorio, pese a que es considerado para muchos como el autorretrato del pintor. Entre la inicial alegoría de Durero y esta representación, se despliega un juego de máscaras, con gestos repetidos y rostros singulares, y se construye, mediante esa escenografía (las máscaras y la acción), un espacio teatralizado al máximo.

Ambas representaciones de la melancolía del autor están cargadas de elementos simbólicos. En la obra de Durero (fig. 18), caracterizada por la acumulación de objetos y significados, un rótulo que lleva un murciélago contiene la inscripción *Melencolia I*, el título de la obra. La teoría clásica de los cuatro humores²⁰, Saturno y los neoplatónicos y la relación entre la geometría y la melancolía aportan datos significativos a la representación. El texto atribuido a Aristóteles²¹ del estado de la melancolía: “Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya sea que se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos”, y su propuesta se proyectó en una obra de singular

19 Véase para la tradición de esta imagen a Helmut (2018, 237-255).

20 La teoría de los cuatro humores que componen al ser humano y que condicionan los cuatro elementos que a su vez establecen las fases de la vida: la cólera (el verano, el mediodía y la edad viril), la flema, (el invierno, la noche y la ancianidad), la sangre (la primavera, la mañana y la juventud) y la melancolía (el otoño, el atardecer y la edad madura). **Erwin Panofsky** afirma que la melancolía era el primero de los humores (Rodríguez Canfranc).

21 Nota 17.

incidencia en las letras hispanas desde finales del siglo XVI. De nuevo en el grabado de Durero, Saturno, representando la contemplación del universo, parece vigilar la escena, en tanto que los elementos geométricos que aparecen tirados en el suelo componen una imagen del hastío, pero también de la distancia entre el acto de la concepción creativa y el de la realización material. El reloj de arena y los elementos de construcción muestran la limitación del creador por el espacio y el tiempo. Por su parte, la obra de Goya se centra en el momento del sueño más que en el de ensoñación que produce la melancolía del creador, provocando numerosos monstruos en su estado de letargo. No obstante, en un primer momento, ni juicio ni acción dominan este estado de ensoñación, y el autor en trance simboliza la conciencia artística en su acto mismo de creación, con lo que se produce una continua dialéctica entre lo racional y lo fantasioso y entre el mundo real y el onírico. Podemos ver que, frente al autor oferente de las imágenes medievales, prima la autonomía del escritor y su posibilidad de elevarse a partir de su estudio y erudición. El precio de esto es una conciencia que se traduce en melancolía, uno de los conceptos clásicos componentes de la creatividad.



Fig. 20. Fernando del Pulgar, *Los claros varones de España*, hecho por Fernando del pulgar: otorgado a la Reyna nuestra Señora. 1500.



Fig. 21. Torres de Villarroel, 1736.



Fig. 22. *Obras de Francisco de Quevedo*, Amberes, 1699, I, p. 229.

La consolidación del vínculo de la representación arquetípica del autor se trasluce en las representaciones de Quevedo²² y Torres Villarroel (fig. 22 y 21), obras en las que la eficacia pragmática de la representación se configura en la misma dirección que las comentadas obras de Goya o Durero. En ambas imágenes encontramos al autor sentado ante su escritorio con sus instrumentos de trabajo sobre la mesa. Aunque la actitud de estos personajes dista mucho de la imagen prototípica del autor en su gabinete, tal y como podemos observar

22 En el mencionado artículo de Helmut (2018) se considera la obra de Quevedo *Los Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* el eje de estudio fundamental sobre los sueños ficticios en la literatura española, importante género literario de la Edad Media hasta el siglo XIX.

en las ilustraciones de reivindicación y protohumanismo en *Los claros Varones de España* de Fernando del Pulgar (fig. 20). Tanto Quevedo como Villarroel se encuentran sentados en posición ladeada, con el codo apoyado en la mesa y su mano sosteniéndoles la cabeza. Se trata de una imagen de un autor pensativo en actitud de inactividad, con la mirada perdida, mostrando el momento de la búsqueda de la inspiración. Esta representación de la Melancolía del autor se contrapone a las ilustraciones en que el personaje está escribiendo activamente. Además, en ambos retratos se observa claramente un intento de individualización de los personajes. En el de Quevedo²³ existen elementos caracterizadores de su persona, como son la perilla y el bigote, las gafas, la espada de caballero, la cruz de Santiago en su ropaje, libros encima de la mesa y un pergamino en el que aparece el título de la obra en la que está trabajando. La decoración de la habitación del escritor, con la ventana abierta y el perro, incorpora elementos que son alegoría de la creación. De modo similar, Torres Villarroel es reconocible por la materia astrológica y los instrumentos que podemos observar encima de su mesa, además de los libros. La admiración de Torres por la obra de Quevedo se hace constatable hasta en su representación, en la que muestra una clara intencionalidad de mimesis e identificación con el autor, y aunque este intento de individualización de ambas imágenes convive aún con elementos arquetípicos compartidos con las representaciones del autor en su estudio más clásico, sin duda se sitúan un paso más cercano a aquella de Goya. La divulgación de las imágenes comprende campos muy diferenciados, pues la representación de Quevedo, incluida en el interior de un gran tomo, parece reservada para una difusión más limitada, mientras que la imagen de Villarroel, al tratarse de un folleto de astrología, uno de los populares almanaques, permitía el acercamiento a un público más amplio.



Fig. 23. Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 205x 133 cm. Museo del Prado, Madrid, 1798.

23 Según Helmut (2011), en una lectura Quevedo se queda dormido en un acto que enlaza las visiones del sueño con la realidad a través de un texto.

La actitud repetida por Goya no carecía de precedentes, hasta el punto de conformar un verdadero tópico desde el grabado de Dürero, revitalizado por Cervantes en el prólogo del *Quijote* (1605) y reiterado en la reedición belga de las obras de Quevedo o el mismo retrato de Villarroel. Vemos en el óleo que Goya le dedica a Gaspar Melchor de Jovellanos cómo se conjuga el tópico de un (sub)género y la singularidad de la individualización, tal y como ocurre en la prosopografía de Cervantes. Jovellanos, uno de los mayores representantes de la Ilustración española, como hombre de letras, escritor y poeta, así como jurista y político de ideas avanzadas, se presenta de nuevo con la posición tradicional de la melancolía del artista, símbolo de genialidad creativa: con actitud pensativa, la mirada perdida, el codo sobre la mesa y la cabeza apoyada en su mano. En la imagen vemos elementos de continuidad con las representaciones anteriores de la melancolía del autor, como la silla y la mesa, sobre la cual están esparcidos diferentes documentos y libros, pluma y tintero. La escultura en bronce de Minerva, diosa de la sabiduría y de las artes, acentúa el carácter intelectual del representado. Además, en el escudo de la diosa se hace referencia a los escudos de las armas del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, que fue promovido por Jovellanos. El carácter íntimo del personaje está acompañado de la simpleza de sus vestimentas y complementos, careciente de lucir adornos, sin medallas o bandas de las órdenes recibidas. Pero la simplificación y limpieza de formas y elementos constitutivos genera una imagen del creador única, captada en un momento de suspensión máximo en el que el punto de decantación del proceso más clásico del autor conecta con la gran eclosión del genio romántico. Como la conciencia de autor, el retrato alcanza la cota más alta en su definición clásica. Este retrato es concebido como la representación de la individualidad por excelencia, ya que el retrato en sí mismo es totalmente reconocible en relación con el modelo, además de tratarse de la representación más íntima del acto de inspiración creativa del autor.

Conclusiones

Frente al uso didáctico-popular del grabado temprano que aparece como refuerzo del texto, la imagen se va reescribiendo poco a poco en su concepto más moderno, primando el aura de prestigio en la aparición de retratos en las ediciones, al tiempo que se incorpora valor a la imagen autorial. La unión de la retórica verbal con la visual ocasiona que el retrato en los paratextos de las obras cumpla una funcionalidad múltiple. Por un lado, el autor, en su afán de reconocimiento intelectual en la modernidad, reclama la autoría de la obra y su profesionalización, ejercitando una estrategia muy precisa para hacerse ver como personaje de relevancia intelectual. Del mismo modo, por otra parte, revela una visión social en cuanto a la relación entre el sujeto y la institución. El escritor se presenta como elemento de cambio social y determina el interés por el valor pragmático de la obra con una intencionalidad y funcionalidad muy concretas.

Con la inclusión del retrato de autor entre las páginas de los manuscritos, el escritor se convierte en protagonista con toda la complejidad que ello conlleva. La función pragmática del retrato autorial articula diferentes estrategias en el espacio de recepción: el retrato del personaje y el de su linaje social mantiene una hegemonía a nivel formal y conceptual. La práctica sistemática de Rebolledo a la hora de retratarse en los paratextos de sus obras ilustra claramente este hecho, revelando el interés de dar a conocer al público su condición nobiliaria y de posicionamiento en la alta sociedad fuera de España. En su afán de reconocimiento, crea un imaginario de su estampa a modo de serie individualizada. Los atributos de su persona se repiten en todas las ediciones de sus obras, manteniendo una iconografía determinativa que nos lleva a asociar esa imagen directamente con su trabajo y con sus características de político exiliado de la corte. Vemos reforzado el mensaje de Rebolledo al incluir los retratos de sus dedicatarios al mismo nivel representacional que los suyos propios entre las páginas de sus obras. Además el retrato del autor cobra un nuevo sentido, convirtiéndose casi en una firma de prestigio en su obra, ya que todas sus publicaciones van acompañadas de su retrato tipo.

De igual modo ocurre con Lope de Vega, aunque con algunos matices diferenciados. Existe una reivindicación del valor del retrato como elemento que configura la pragmática paratextual, pero en este caso, además de cumplir una función de posicionamiento social, la preocupación de Lope gira en torno a la profesionalización del autor. Sus representaciones van asentando las bases de un creador que crece a la vez que su obra cobra prestigio, y al mismo tiempo, su imaginario va transformándose tanto por razones de estatus, como por el paso del tiempo, evolucionando su imagen al igual que él mismo.

La melancolía del autor, representada tanto pictórica como verbalmente, cumple una función representacional, además de a nivel visual, a nivel conceptual, siendo su finalidad reflejar el individualismo y la intimidad del acto creativo. Estas representaciones del momento de *impasse* del acto creativo precedidas por la ensoñación aportan contenido al retrato de la abstracción de la realidad del autor. La conformación de este tópico, que nace con Durero en su *Retrato de la Melancolía* (fig. 18) y que es retomado por Francisco de Goya en *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 19), pasa a asentar un inventario de recursos simbólicos en el retrato de autores como Quevedo y Villarroel (fig. 22 y 23). Este concepto llega a su máxima expresión con el óleo que Goya le dedica a Gaspar Melchor de Jovellanos, convertido en la representación por excelencia de ese momento de *impasse* de la inspiración creativa, característico del autor romántico que sufre el hastío del *mal del siglo*, que se personalizaba anteriormente en la descripción que hace Cervantes de su estado de *spleen* o desidia en el prólogo del *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Philippe. *Historia de la vida privada: Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus, 2017.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía*. Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Arrizabalaga, Mónica. "Cervantes, un genio sin rostro". *Diario ABC, Cultural*, 11/05/2015 (<https://www.abc.es/cultura/20150423/abci-cervantes-genio-rostro-201504221452.html>).
- Berger, Jacques E. *L'oeil et l'éternité*. Ginebra, Fontainemore, 1977.
- Bergmann, Emilie L. "La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro". *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, Vol. II, 1983, pp. 231-238.
- _____. *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Brown, Cynthia J. *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*. Ithaca, Cornell University, 1995.
- Buiguès, Jean-Marc. "Modelos icónicos de las imágenes de la inspiración del autor religioso (Edad Media-siglo XVIII)". *El sujeto literario en la Monarquía Hispánica*, Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera (coord.). *Theory Now, Journal of literature, critique and thought*, nº2, enero de 2019 (en prensa).
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal, 2014.
- Burton, Robert. *The Anatomy of the Melancholy / Anatomía de la melancolía* (1621). Oxford, Clarendon Press, 1989/ Madrid, Alianza, 2015.
- Carducho, Vicente. *Un Diálogo de la pintura*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Carneiro, Sarissa. "El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal". *Diálogos Mediterráneos*, N°8, 2015, pp. 174-199.
- Castillo Solórzano, Alonso. "*Donaires del Parnaso*" de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas. Luciano López Gutiérrez (ed.). Madrid, Complutense Ediciones, 2015.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha / Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Ediciones de La Lectura, 1911-1913 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdr4t2>).

_____. *Novelas Ejemplares*. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante, 2001 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [:http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694)).

Civil, Pierre. "Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del siglo de oro: el poema al retrato grabado". *ALSO, Actas IV, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle*, 1996, pp. 419-432.

Dülmen, Richard Van. *El descubrimiento del individuo 1500-1800*. Madrid, Siglo XXI, 1997.

Egido, Aurora. "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura". *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Crítica, 1990, pp. 68-169.

Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid, Akal, 1994.

Gallego Serrano, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada, Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada, 1995.

Gambin, Felice. *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, María Teresa. *Ut poiesis pictura: poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.

García Aguilar, Ignacio. "Carrera literaria e imagen autorial en Diego de Torres Villarroel". *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Gijón, Ediciones Trea, 2017.

_____. "Estudios sobre la literatura de los Siglos de Oro". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 796, 2013, pp. 17-19.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenio para las ciencias*, 1575. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Helmut, Jacobs. *El sueño de la razón. El "Capricho 43" de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid, Iberoamericana, 2011.

- _____. "El concepto del autor soñando en los siglos XVII y XVIII: Quevedo, Torres Villarroel, Goya". *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, Pedro Ruiz Pérez (coord.). *Studi Ispanici*, XLIII, 2018, pp. 237-255.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 1991.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Barcelona, Red ediciones S.L, 2018.
- Lunti, Thomas. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. del C.S.I.C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1953.
- Manero Sorolla, María del Pilar. "El precepto horaciano de la relación *fraterna* entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 64, 1988, pp. 171-191.
- Márquez, Miguel Ángel. *Retórica y retrato poético*. Huelva, Universidad de Huelva, 2001.
- Martín González, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Martínez Artero, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.
- Martín Puya, Ana Isabel. "Periferias de un noble: el Conde de Rebolledo". *Versants: revista suiza de literaturas románicas*, 60:3, 2013.
- Olivares, Rosa. "Cara y cruz. El retrato como medio de conocimiento". *Lápiz*, año XV, número 127, diciembre de 1996.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "Artes hermanas: Poesía, música y pintura en el Siglo de Oro". *Calíope. Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20, 2, 2015.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa, Ed. Nerea, 1999.
- Quevedo, Francisco de. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- Ramos Gómez, María Teresa. "El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen". *XV Colloque international d'Études Francophones «Littératures, Langages et Arts: Rencontres et Création»*, May 2006, Huelva, Universidad, pp.431-443.

Rojas Ledermann, Verónica. *Apuntes sobre técnicas y tecnologías del grabado*. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Recurso web: <http://www.uchile.cl/cultura/grabados-virtuales/apuntes/grabado.html>.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca, José de Olañeta, 2007.

Rodríguez Canfranc, Pablo. *La melancolía, según Alberto Durero*, Magazine cultural Drugstore, 5/8/2016 (<https://drugstoremag.es/2016/08/la-melancolia-segun-alberto-durero/>)

Ruiz Pérez, Pedro. *De la Pintura y las Letras: La Biblioteca de Velázquez*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1999.

_____. *La rúbrica del poeta. La expresión de autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, Colección Fastiginia. Estudios del Siglo de Oro, 2009.

_____. *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo 1598-1691*. Córdoba, Ed. Crítica, 2010.

_____. y Cárdenas Luna, Rocío. "El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias". *Versants: revista suiza de literaturas románicas*, 2018 (en prensa).

Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Iberoamericana, 2011.

Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes*. París, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 1947.

Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.

Vosters, Simon Anselmus. *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*. Murcia, Nausicaä, 2007.