



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



Université
**BORDEAUX
MONTAIGNE**

REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL ESCRITOR (1648-1778)
REPERTORIO Y ESTUDIOS
(PLASTIC REPRESENTATION OF THE AUTHOR (1648-1778). REPERTOIRE AND STUDIES)

ROCÍO CÁRDENAS LUNA

2019

Directores: Pedro Ruiz Pérez y Jean-Marc Buiguès

Universidad de Córdoba. Departamento de Literatura Española/Université Bordeaux Montaigne. Département Études Ibériques,
Ibéro-Américaines et Méditerranéennes

TESIS DOCTORAL en régimen de cotutela internacional entre la Universidad de Córdoba y l'Université Bordeaux Montaigne.

TITULO: *Representación plástica del escritor (1648-1778). Repertorio y estudios*

AUTOR: *Rocío Cárdenas Luna*

© Edita: UCOPress. 2020
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

[https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/
ucopress@uco.es](https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es)



TÍTULO DE LA TESIS: REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL ESCRITOR (1648-1778). REPERTORIO Y ESTUDIOS

DOCTORANDO/A: Rocío Cárdenas luna

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

Los objetivos de la tesis se inscriben en el marco de los proyectos de investigación del equipo en que se integra la doctoranda Rocío Cárdenas Luna. De manera concreta, la investigación ha buscado la caracterización del discurso formado por la representación plástica del escritor (y de las escritoras) en el conjunto de las prácticas de construcción de la imagen autorial y de inserción del autor literario en los campos

cultural y social. En cuanto al arco cronológico, además de la justificación específica de la delimitación, se ha planteado también una coincidencia con el espacio historiográfico en el que el equipo ha venido trabajando en los últimos años, aportando un componente que hasta ahora no se había considerado de manera específica.

En su metodología se ha aplicado la línea de trabajo sobre la que se han basado las investigaciones del equipo, al partir de la constitución de un repertorio y su tratamiento informatizado para convertirlo en una base de datos adecuada para los estudios específicos. Así, la doctoranda lo ha llevado a cabo de manera paradigmática en el análisis del discurso del retrato por parte del autor que lo emplea en sus ediciones de manera más sistemática, el conde de Rebolledo, y, en el plano cuantitativo, en el panorama trazado para las representaciones autoriales en la específica codificación de los almanaques y pronósticos del siglo XVIII.

La doble línea de trabajo se ha articulado en el desarrollo de la codirección de la tesis, que responde a una línea de trabajo formalizada en el convenio de cotutela entre las Universidades de Córdoba y Bordeaux Montaigne. En este caso la investigación se ha beneficiado de la especialización respectiva de ambos directores, en una bimetración de elementos en el índice definitivo y en las líneas de trabajo, para converger en una unidad orgánica, con un modelo reconocible, en el que se articula un repertorio y un conjunto de trabajos monográficos en forma de calas sistemáticas, para recomponer los perfiles y las líneas de fuerza del campo.

En cuanto a su desarrollo, la tesis se acoge a lo previsto para la modalidad de compendio de publicaciones, idónea para el diseño expuesto. Así, el conjunto de estudios ha desembocado en publicaciones previas, tres de ellas aceptadas y en prensa. Tres artículos han aparecido (o lo harán en breve) en revistas con revisión previa, marcos acreditados por su trayectoria internacional (*Versants*), por esta y por su especialización en estudios en torno a la imagen en la edad moderna (*Janus*), o por su apuesta por una actualización de los modelos conceptuales de los estudios en torno a las prácticas literarias (*Theory Now*). Los trabajos concebidos como capítulos de libros formarán parte de volúmenes monográficos (en prensa) sobre líneas de trabajo muy específicas: la conformación del género de los almanaques literarios dieciochescos y la autoría femenina en la literatura y el arte, coordinados por reconocidos especialistas en cada una de las materias.

Se destaca, en relación con las dos observaciones anteriores, que, además del cumplimiento de las demás actividades previstas en los respectivos Planes de Formación doctoral en las dos Universidades que cotutelan la tesis, la doctoranda ha desarrollado de manera muy productiva un programa de estancias que, complementando lo requerido para la obtención del doble doctorado, han permitido definir con claridad líneas de trabajo y potenciar sus resultados, tanto en lo que se refiere a la elaboración y tratamiento del repertorio de imágenes como en el diseño de los estudios de cara a su publicación.

Los resultados cumplen, a nuestro juicio, los objetivos previstos y los requisitos establecidos para ser presentados y defendidos de cara a la obtención del Doctorado por las Universidades de Córdoba y Bordeaux Montaigne.

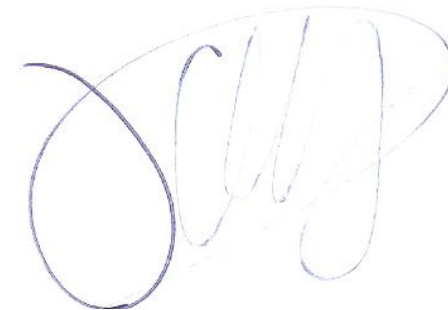
Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 13 de noviembre de 2019

Firma del/de los director/es



Fdo.:
Pedro
Ruiz
Pérez



Fdo.: Jean Marc Buiguès

Resumen: La tesis doctoral que presentamos se centra en la utilización del retrato de escritores como estrategia de reconocimiento autorial en España, en el período comprendido entre los años 1648 y 1778. La complejidad que supone la recuperación del concepto de la noción de autor se proyecta desde el funcionamiento del campo literario y los mecanismos establecidos en la institucionalización de la literatura. Proyectamos esta investigación mediante una propuesta de desarrollo metodológico que se adentra en el terreno de la sociología de las redes de mercado.

El estudio se inscribe en el marco de cotutela internacional entre la Universidad de Córdoba y l'Université Bordeaux Montaigne, siendo los codirectores de la misma el Prof. Pedro Ruiz Pérez (PHEBO-SILEM) y el Prof. Jean-Marc Buiguès (AMERIBER). La tesis mantiene un marcado carácter interdisciplinar al aunar las metodologías de la Literatura, las Bellas Artes y las Humanidades digitales.

La investigación se establece en un ámbito muy determinado que considera inquebrantable el vínculo que se origina en el Siglo de Oro entre el arte y las letras, unido a los desarrollos tecnológicos, dentro de la creación de las nuevas tramas de sociabilidad en el entorno literario. Se inscribe de esta forma alrededor de un núcleo de trabajo en el que se abren dos vertientes fundamentales. Por una parte, en la constitución de un repertorio de retratos autoriales que tiene como origen el Parnaso de Quevedo y, como cierre, el Parnaso de los retratos de López de Sedano. Y por otra, en diferentes estudios de caso en los que los autores que

tomamos de referencia se mueven en torno a la conformación del canon como estrategia de posicionamiento autorial desde la representación artística. Contrastamos estos ejes centrales de estudio con aquellos retratos anteriores a la fecha que toman como punto de partida El Libro de retratos de Pacheco (1599-1644), y por otro, con los retratos posteriores, que culminan en la galería de retratos de autor de 1780.

Palabras clave: Retrato, autor, edición, grabado, estrategia autorial, Edad moderna, red de sociabilidad, catálogo, repertorio, España

Résumé: REPRESENTATION PLASTIQUE DE L'ECRIVAIN (1648-1778). REPERTOIRE ET ETUDES

La thèse doctorale que nous présentons s'appuie sur l'utilisation du portrait d'écrivains comme stratégie de reconnaissance de l'auteur en Espagne, dans la période comprise entre 1648 et 1778. La complexité que suppose la récupération du concept de la notion d'auteur est reflétée par le fonctionnement du champ littéraire et les mécanismes établis par l'institutionnalisation de la littérature. Nous menons cette recherche à travers une proposition de développement méthodologique en nous basant sur le terrain de la sociologie des réseaux de marché.

L'étude s'inscrit dans le cadre de la cotutelle internationale entre l'Université de Cordoue et l'Université de Bordeaux Montaigne, dont les codirecteurs sont le Professeur Pedro Ruiz Pérez (PHEBO-SILEM) et le Professeur Jean-Marc Buiguès (AMERIBER). La thèse possède un très

fort caractère interdisciplinaire puisqu'elle mêle les méthodologies de la Littérature, des Beaux-Arts et des Humanités Numériques.

La recherche se situe dans un cadre bien déterminé qui considère comme inébranlable le lien entre l'art et les lettres qui trouve son origine au Siècle d'Or, uni aux développements technologiques, au sein de la création des nouvelles trames de sociabilité dans l'environnement littéraire. Elle s'inscrit de cette façon autour d'un ensemble de travaux dont ressortent deux aspects fondamentaux. D'une part, la constitution d'un répertoire de portraits d'auteurs qui a pour origine Le Parnasse de Quevedo et comme fin Le Parnasse des portraits de López de Sedano. D'autre part, différentes études de cas où les auteurs que nous prenons pour référence s'articulent autour de la conformation du canon comme stratégie de positionnement de l'auteur depuis la représentation artistique. Nous comparons ces axes principaux de l'étude avec les portraits antérieurs à la date qui prennent pour point de départ Le Livre des portraits de Pacheco (1599-1644), et d'autre part, avec les portraits postérieurs, qui mettent un point final à la galerie des portraits d'auteur de 1780.

Mots clés : Portrait, auteur, édition, gravure, stratégie d'auteur, Epoque moderne, réseau de sociabilité, catalogue, répertoire, Espagne

Summary: PLASTIC REPRESENTATION OF THE AUTHOR (1648-1778). REPERTOIRE AND STUDIES

The current doctoral thesis is focused on the use of portraits of authors in Spain as a strategy to seek for recognition, between 1648 and 1778. The complexity of the recovery of the sense of the author is treated taking into account the way the literary field functions and the existing mechanisms in the literature institutionalization. The investigation is based on a methodologic development proposal that enters into the market networks sociology field.

The study is developed within an international co-tutorship framework in place between the University of Córdoba and the University of Bordeaux Montaigne. Prof. Pedro Ruiz Pérez (PHEBO-SILEM) and Prof. Jean-Marc Buiguès (AMERIBER) are the co-advisors. The thesis maintains a strong interdisciplinary character as it combines Literature, Fine Arts and Digital Humanities fields.

The link that is originated during the Spanish literature Golden Age "Siglo De Oro" between Art and literature, together with the Research and Development, is considered as an unbreakable pair along the research, considering the appearance of new sociability plots in the literary environment. The core of the investigation is therefore concentrated in two fundamental aspects. On one hand, the constitution of a catalog of author portraits that originates from Quevedo's Parnaso and that is finalized with Lopez de Sedano's portraits Parnaso. On the other, different case studies in which the authors we take as a reference contribute to the establishment of a canon as an authorial positioning strategy using artistic representation.

A comparison is made between these central axes of the study and on one side the earlier portraits that take as a starting point the Book of portraits of Pacheco (1599-1644), and on the other, with subsequent portraits, which culminate in the gallery of portraits of author of 1780.

Key words: Portrait, author, edition, engraving, authorial strategy, Modern Age, sociability network, catalog, repertoire, Spain.

Esta investigación está dedicada a mi familia. A mi hijo Ignacio, por nacer de su mano, a mi marido Guillermo por ser mi mejor apoyo, y a mis padres y mi hermana, Juan Manuel, Rocío y Sara, por ser incondicionales.

ÍNDICE

I. INTRODUCTION ET METHODOLOGIE. Pág. 17

II. ESTUDIOS DE CASO

1. El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias. Pág. 54
2. Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor. Pág. 78
3. Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto. Pág. 112
4. La iconografía de los grabados de anteportada. Pág. 135
5. Hacia el retrato individual femenino: acercamiento de las escritoras. Pág. 168

III. IMÁGENES AUTORIALES: UN REPERTORIO

1. Criterios de catalogación. Pág. 204
2. Repertorio. Pág. 211
3. Conclusiones. Pág. 488

IV. ESTUDIO COMPARATIVO. Pág. 498

V. COLECCIÓN DE RETRATOS.

1. Justificación. Pág. 506

2. Preliminares: *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones* de Pacheco. Pág.508

3. Posteriores: *Retratos de Españoles Ilustres*. Pág. 539

4. Otras imágenes. Pág. 595

VI. CONCLUSIONS. Pág. 609

VII. BIBLIOGRAFÍA. Pág. 623

I. INTRODUCTION ET METHODOLOGIE

La recherche qui aujourd'hui est présentée comme thèse doctorale s'inscrit dans le cadre du Projet *Sujet et institution littéraire à l'Epoque moderne* (FFI201-54367-C2-1-R), dirigé par Pedro Ruiz Pérez et développé par une équipe internationale, et sous le contrat de personnel chercheur en formation dont j'ai profité ces trois dernières années pour le projet d'excellence P12 HUM 2379, Le canon poétique baroque au XVIIIe siècle : persistances et débats andalous, financé par la Conciergerie de l'Innovation de la Junta Andalucía et associé au Département de Littérature Espagnole de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Cordoue. De la même façon, cette étude s'insère dans un accord international de cotutelle entre l'Université de Cordoue et l'Université Bordeaux Montaigne, dont les codirecteurs de la thèse sont le Professeur Pedro Ruiz Pérez (PHEBO-SILEM) et le Professeur Jean-Marc Buiguès (AMERIBER).

Par ma formation de diplômée des Beaux-Arts, la recherche possède un caractère interdisciplinaire, car elle mêle les méthodologies de la Littérature, des Beaux-Arts et des Humanités Numériques. Sa définition

provient de la conjonction de mes propres intérêts et des objectifs de recherche abordés par l'équipe au moment de mon intégration. A partir de ma propre pratique picturale, j'avais débuté un travail de recherche sur le portrait moderne comme genre, avec l'intention qu'il puisse devenir une thèse doctorale dans le domaine des Beaux-Arts. Le projet SILEM avait ouvert une ligne d'étude des portraits d'écrivains comme l'une des stratégies de conformation de l'image d'auteur. Ainsi, j'ai réorienté mon intérêt pour le portrait comme genre pictural pour étudier sa typologie et caractérisation en ce qui concerne la représentation plastique des écrivains.

Pour cette raison, cette recherche est conçue comme une partie de la récupération de la notion d'auteur dans le fonctionnement du champ littéraire et des mécanismes établis dans la formation du canon depuis la représentation artistique, en basant les stratégies de positionnement de l'auteur comme axe principal. De cette façon, la thèse que nous présentons s'inscrit autour d'un noyau de travaux dans lesquels s'ouvrent trois axes d'étude dans la chronologie entre 1648 et 1778. Cette délimitation temporelle a pour objectif de s'ajouter aux études sur la période nommée "bajo barroco"¹, sur laquelle l'équipe de recherche avait basé ses travaux les années antérieures, de manière que les tâches entreprises pour la réalisation de cette thèse ont contribué à ces deux

¹ La formulation du concept et sa caractérisation critique ont été le résultat du projet *Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (1650-1750). Repertorio, edición, historia*, FFI2011-24102 du MINECO, avec l'acronyme PHEBO

éléments: l'approfondissement critique dans une période historiographique toujours en attente d'étude systématique et, d'autre part, des recherches spécifiques sur une des voies les plus singularisées de conformation de l'image d'auteur. Pour fixer cette délimitation à des dates significatives, les plus pertinentes semblent être l'apparition de la première édition du *Parnasse espagnol* de Quevedo (1648) et l'édition finale de la collection homonyme de López de Sedano (1778, volume IX).

Horizon conceptuel

Il peut sembler redondant de revenir à ce point de la recherche sur les bases théoriques et la proposition d'analyse qui ont servi de base au développement des deux projets sur le sujet et l'institution littéraire dans le cadre du Plan gouvernemental I+D+i, l'un déjà finalisé et le suivant financé pour son développement jusqu'en décembre 2022. De fait, ils sont synthétisés en grande partie dans les résultats de la première phase où sont également présentés les fruits de la recherche développée, dans laquelle se situe le présent travail, en partageant les postulats et en collaborant sur des recherches articulées et partagées. Ainsi, quelques travaux préalables de deux directeurs de cette thèse ont établi certaines des bases substantielles, relatives à la redéfinition des pratiques littéraires dans les années que nous étudions et leur reflet dans la configuration

éditoriales des impressions (Ruiz Pérez, 2011; et Buigues, 2013), et sur la formation du canon comme entité collective (Ruiz Pérez 2007 et 2010) e individual (Ruiz Pérez, 2009); à sa base se situent les recherches du Groupe PASO (2005-2015) sur le canon. Les résultats du projet développé jusqu'en juin 2019 actualisent ces approches et les concrétisent dans des lignes de recherches, parmi lesquelles se situent les études sur l'iconographie et la pragmatique des portraits d'auteur. De manière générale, il convient de mettre l'accent sur les volumes collectifs coordonnés par Ruiz Pérez (2018 et 2019 a et b) et ceux résultant du congrès international organisé par l'équipe en 2018 (Martín Puya, 2019; Özmen et Padilla Aguilera, 2019; Collantes Sánchez, 2019), avec des contributions, de moi-même et du codirecteur le professeur M. Buiguès. Dans la même lignée se situent quelques-uns de travaux réalisés au sein du Réseau d'Excellence *Voces y silencios. Discursos culturales en la edad moderna*², centrés en grande partie sur la problématique de l'auteur (Montero et Sánchez Jiménez, 2017; García Aguilar, Canseco et Sáez, 2016; Esteve et Aradra, 2017).

Dans le contexte de ces travaux et, par extension, de la thèse qui est présentée se trouve désormais la dialectique provenant des postulats sur la mort de l'auteur (Foucault, 1978 et 1990; Chartier 2000) et la revendication de sa fonction et valeur critique (Burke 1992; López García, 1993), avec les études qui en résultent sur les processus de conformation

² FFI2015-71390-REDT du Plan gouvernemental I+D+i, poursuivi dans *Voces y silencios: discursos culturales en la edad moderna. II. El contexto europeo*, FFI2017-90732-REDT.

de l'auteur et de projection de son image (Edelman, 1994; Couturier, 1995; Furno, 2009; et surtout, Greenblatt, 1980). La perspective adoptée est liée à la notion de champ littéraire (Bourdieu, 1995; Álvarez Barrientos, 2006) et à la considération des processus d'institutionnalisation de la littérature (Dubois, 1978; Godzich et Spadaccini, 1987). Une particulière attention est portée aux processus de matérialisation et de médiation liés au développement de l'imprimerie (Eisenstein, 1994), particulièrement en ce qui concerne le fonctionnement des notes préliminaires et paratextes (Cayuela, 1996; García Aguilar, 2008), où le portrait est présenté comme un élément essentiel, tel que l'ont été étudié dans les lettres hispaniques Civil (1990, 2002, 2005, 2009, 2011, 2013) et Sánchez Jiménez (2006), avec le précédent travail remarquable de Piper (1982). Au-delà des aspects spécifiquement iconographiques, les travaux réalisés s'intéressent à l'influence du portrait dans la configuration de la carrière littéraire (Cheney et de Armas, 1978) et aux processus de professionnalisation (Strosetzki, 1997; García Reidy, 2013), dans lesquels la représentation plastique remplit dans beaucoup de cas la fonction de signature (Kamuf, 1988) ou le cachet personnel de l'auteur (Runcini, 1991).

Bibliografía más relevante

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006): *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.

BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BUIGUÈS, Jean Marc, coord. (2013): "Poésie et société en Espagne: 1650-1750", monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115,1.

BURKE, Sean (1992): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University.

CAYUELA, Anne (1996): *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz.

CHARTIER, Roger (2000): "La invención del autor", *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra.

CHENEY, Patrick y ARMAS, Frederick. A. de, eds. (2002): *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto.

- COUTURIER, Maurice (1995): *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.
- DUBOIS, J. (1978): *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, F. Nathan / Brussels, Labor.
- EDELMAN, Bernard (2004) : *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil.
- EISENSTEIN, Elisabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal.
- FOUCAULT, Michel (1978): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- (1990), *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.
- FURNO, Martine, ed. (2009) : *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte XVe et XVIIIe siècles*, Lyon, École Normale Supérieure.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2008): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- , GÓMEZ CANSECO, Luis y SÁEZ, Adrián J. (2016): *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor Libros.
- GODZICH, Wlad y SPADACCINI, Nicholas, eds. (1987): *The institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, Prisma Institute.
- GREENBLATT, Stephen (1980): *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University, 2005.
- GRUPO PASO (2005): *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno dir., Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2015): *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro en el Siglo ilustrado*, Universidad de Sevilla (en prensa).
- KAMUF, P. (1988): *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca, Cornell University.
- LÓPEZ GARCÍA, Damaso (1993): *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Júcar.
- PIPER, David (1982): *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits*, Oxford University.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, coord. (2007) : *La Formation du Parnasse Espagnol XVe -XVIIIe Siècle*, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 109,2.
- (2009): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid.
- , coord. (2010): *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada.
- , coord. (2011): *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 113,1.
- RUNCINI, Romolo (1991): *Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma, Solfanillo.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.

— y SÁEZ, Adrián J., ed. lit (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Juan Luis Gonzáles García y Antonio Urquízat Herrera (col.), Iberoamericaba.

SÁEZ, Adrián J. (2017): *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Marcial Rubio Águez, coord., Madrid: Sial Pigmalion.

STROSETZKI, Christoph. (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reicheneberger.

Objectifs

Les objectifs généraux pour le développement de cette thèse doctorale initialement furent les suivants:

- Créer un répertoire d'images suffisamment représentatives pour établir des conclusions viables
- Constituer une méthodologie de travail qui unira les connaissances dans le domaine des beaux-arts et de la philologie sur le thème choisi.
- Etablir un discours cohérent sur la conformation de l'image d'auteur par l'unification des différentes études de cas.

De manière subsidiaire, nous prétendons par ce travail apporter des éléments au groupe de recherche pour le développement de son projet, ainsi qu'une perspective complémentaire dans l'analyse des images. Si le travail s'est basé sur un arc diachronique délimité, les perspectives ouvertes et les répercussions incluses dans la propre thèse posent aussi l'objectif de contribuer au tracé d'un regard qui englobe davantage le processus de développement de l'image de l'auteur en partant des avatars dans leur représentation plastique.

Dans le but de parvenir à ces objectifs, dans le cas spécifique des études de cas concrets nous avons atteint un plus grand niveau de précision. D'une part, nous avons sélectionné avec une intention particulière une figure qui a eu une utilisation systématique de la gravure de son ephigie (élaborée) dans sa trajectoire éditoriale, tel a été le cas de Bernardino de Rebolledo, pour qui le parallèle avec le précédent de Lope

de Vega a été très utile, qui, depuis quelques décennies avant la chronologie choisie, projetait un modèle de profit de la représentation plastique pour son entreprise d'autofiguration, comme l'a souligné Sánchez Jiménez (2006). De la même façon, nous proposons d'introduire des éléments de contraste dans l'imagerie portraitiste d'auteur. D'une part, en apportant des données sur des peintres qui ont également eu recours au portrait comme forme d'auto-affirmation en guise de comparaison, c'est notamment le cas de l'article sur Murillo, ou, comme dans le chapitre sur les pronostics ou almanachs, mettant en valeur l'introduction du portrait d'auteur comme un genre, qui initialement utilisait des images archétypiques du savant lui-même ou des illustrations plus étranges qui s'approchent d'une iconographie qui s'appuyait sur des images mythiques ou fabuleuses pour soutenir un discours questionnable. Enfin, nous avons considéré qu'il était nécessaire de parler du rôle de l'autrice et de son image extérieure, objectif que nous avons réalisé par l'évaluation réalisée dans le chapitre qui s'inscrira dans la monographie *Entre plumas y pinceles*.

Dans le cas du catalogue, l'objectif général est double: d'une manière plus large, il s'agit de poser les bases pour établir de quelle façon se superposent à d'autres discours explicites, des attitudes socio-littéraires et des mécanismes d'intervention dans le champ de la littérature. De manière particulière, l'on cherche à caractériser de quelle manière les écrivains espagnols de l'époque ont utilisé le portrait pour affirmer ou revendiquer leur statut d'hommes de lettre et de créateur libre face à leurs semblables, face aux lecteurs et aux responsables de l'institutionnalisation

littéraire. C'est pourquoi ces objectifs spécifiques ont été élaborés de manière qu'ils correspondent à différents paragraphes du travail. En premier lieu, nous avons proposé la conformation d'un corpus suffisant pour illustrer et appuyer l'analyse de la représentation de la personnalité de l'auteur, pour faire ensuite une classification typologique de ces représentations. De cette façon, l'objectif suivant consistait à établir une grammaire icono-symbolique et à délimiter les liens de ces procédés de représentation avec d'autres stratégies d'auteur, et nous avons déterminé qu'il était nécessaire de définir la spécificité du discours plastique dans ce processus. C'est pourquoi nous avons considéré l'importance de générer une comparaison du portrait d'auteur parmi les portraits que propose Pacheco, ceux de la période qui nous intéresse et ceux postérieurs, qui sans aucun doute ont découlé de cette typologie.

Développement

Nous présentons ci-après une brève description des différentes étapes par lesquelles nous avons organisé les travaux d'étude et de recherche de cette thèse doctorale, en accord avec les documents requis annuellement par l'Université de Cordoue.

Etape de février 2016 à septembre 2017

La première phase débute au mois de février 2016, moment où je signe mon contrat et débute mes recherches. Nous commençons à travailler depuis des concepts très concrets: la récupération de la notion d'auteur, le fonctionnement du champ littéraire, les mécanismes établis par l'institutionnalisation de la littérature et la formation du canon à partir de la représentation artistique, dont les stratégies de positionnement de l'auteur sont l'axe principal, tel que nous l'avions envisagé dans un premier temps. De cette façon, nous avons rapproché l'orientation des travaux visant la conformation de la thèse à la méthodologie développée par l'équipe SILEM, avec la constitution de bibliothèques numériques (biographies, portraits, paratextes, polémiques) et le marquage TEI des textes inclus dans celles-ci, avec des étiquettes qui permettent l'étude systématique de certaines catégories agissant dans le processus de recherche, proposant une étude basée sur les portraits imprimés d'écrivains.

Nous nous sommes penchés au départ sur la thématique et date qui délimiteraient notre étude, pour focaliser la recherche autour de trois axes fondamentaux, parmi lesquels se trouve la révision bibliographique de l'état de la question à traiter, dans notre cas les portraits d'auteur. Un autre point de départ fut le choix de nous baser sur un répertoire de portraits d'auteur dans le panorama espagnol, cette décision nous amenant à une analyse plus approfondie du contexte socioculturel de la thématique dans le domaine de la culture européenne, pour finalement réaliser des études précises sur des auteurs concrets.

A travers ce prisme, nous avons délimité le corpus défini par les représentations d'auteurs aux portraits solitaires, dont l'axe principal est marqué par les images d'auteur sous forme de gravure, en prenant tout de même en compte d'autres types de formes représentatives, comme le dessin ou la peinture. Nous avons fait une première évaluation du portrait d'auteur dans le milieu plastique par une comparaison avec la description portraitiste écrite que nous avons trouvée dans les œuvres littéraires de la période sélectionnée, tout cela à travers le prisme de la rupture de la codification classique de l'artisan en faveur de la conception de l'artiste humaniste, ce qui nous a amené à questionner des stéréotypes passés et à soulever des questions à la recherche de la proclamation du sujet.

L'étude débute avec la localisation d'un premier corpus de portraits qui permet de renforcer la pertinence de la recherche et ses lignes de développement. Nous proposons une phase initiale de classification, traitement et définition de champs d'étude par le biais du programme informatique FileMaker Pro Advance, un puissant software qui permet de créer des applications personnalisées.

Dans cette partie du plan de travail, nous sommes partis des modèles de bases de données créés par le Professeur M. Buigues. Ce programme nous permet de travailler sur une base de données fonctionnelle et de pouvoir classer les images que nous trouvons dans un tableau réalisé à cet effet, qui nous aide à séparer des concepts tant au niveau technique, en ce qui concerne l'image elle-même, qu'à des niveaux

plus conceptuels, en plus d'ajouter l'information localisée au sujet de l'œuvre, de l'auteur et du propre écrivain.

Etape de septembre 2017 à septembre 2018

Dans cette étape, ont été définis l'orientation et le titre de la thèse doctorale et nous avons avancé tant en ce qui concerne les objectifs généraux que d'autres plus spécifiques. Nous nous sommes également proposés dans cette étape de réviser une tranche d'environ 15-20 ans antérieurs et postérieurs à la période sélectionnée pour faire ainsi une réelle comparaison, et préalable à la thématique.

Nous avons défini et commencé à travailler sur l'un des autres axes qui constituent les bases de notre recherche : les études ponctuelles. En ce cas, il s'agissait d'étudier des auteurs possédant une grande iconographie, en prenant pour exemples la figure de Rebolledo et Lope, en analysant leurs œuvres, langages, positionnements et stratégies représentationnelles dans lesquels ils évoluent. A ce moment, nous avons réalisé le premier article, avec le professeur M. Ruiz Pérez intitulé "El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias", et nous avons avancé dans l'étude de cas avec la rédaction et la publication d'un second

article, “El Retrato como estatus: una aproximación a la imagen de autor”³.

Dans cette phase, nous avons travaillé sur un autre objectif initialement défini: l’articulation d’un dialogue comparatif entre grands auteurs qui utilise le portrait comme voie pour atteindre une reconnaissance et position, et ceux qui n’ont pas de portrait propre. Nous avons pris le «Prologue au lecteur» des *Novelas ejemplares* de 1613 de Cervantes comme exemple de ce champ d’étude.

Entre septembre et décembre 2017, nous avons réalisé le premier séjour de recherche à l’Université Bordeaux Montaigne, par le programme de Doctorat Études ibériques et ibéro- américaines, pour travailler avec M. le Professeur Buiguès. Ce séjour suppose une avancée considérable dans la classification typologique des représentations d’auteur, travail d’archive que nous avons déterminé initialement comme l’axe central de la recherche. Ce moment a principalement consisté à définir les champs que nous étudierions dans la base de données définitive du catalogue de portraits.

Dans le champ principal apparaît l’image de l’auteur et nous avons déterminé que dans la fiche serait complétés les différents champs:

- Numéro de fiche
- Portrait

³ Nous nous arrêterons ultérieurement sur la localisation et, surtout, sur le contenu de ces articles (et ceux qui seront mentionnés après), puisque nous traitons leur articulation argumentée dans la partie suivante de la thèse.

- Auteur
- Titre
- Nationalité
- Date
- Siècle
- Lieu d’impression
- Dimensions
- Technique
- Peintre
- Dessinateur
- Graveur
- Imprimeur
- Libraire
- Provenance. Ce champ occupe une place importante puisque nous faisons figurer l’espace du livre où se trouve l’image que nous analysons.
- Lieu actuel. Lieu où nous avons trouvé la représentation que nous analysons.
- Source originelle : livre ou lieu physique où apparaît originellement la représentation
- Bibliothèque : lieu physique où se trouve actuellement l’oeuvre accessible à l’usager, il peut s’agir d’une bibliothèque, une pinacothèque etc.
- Texte : S’il existe quelque message textuel dans l’ensemble de la représentation, nous le rentrons dans ce champ.
- Sexe (homme/femme)
- Âge. Il est convenu que l’âge de la personne représentée rentre dans l’un de ces groupes: jeunesse, âge adulte ou vieillesse.
- Statut social (homme de lettre, chevalier, noble, du clergé, etc.)

- Type de portrait. Dans ce champ, nous faisons une brève description du type de représentation qui a été faite du personnage : de buste, de mi-corps ou de corps entier.
- Posture. Nous commentons la posture dans laquelle est représentée le personnage, debout, assis ou allongé.
- Position. Nous déterminons sa position selon comment est tourné son visage et son corps: de trois quarts, de face, de profil ou de dos.
- Encadrement. Il peut exister ou non un encadrement du portrait, s'il existe, nous commentons sa forme (ovale/ médaillon, rectangulaire, carrée...)
- Des éléments allégoriques. Dans cette partie nous commentons la représentation des éléments et figures allégoriques dans la composition de l'image.
- Contenu et description : lecture de l'image au niveau formel et

Retrato	Jesús, Santa Teresa de	Reproducción	
Autor	Jesús, Santa Teresa de	Nº Fichas	2337
Título	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de	Nacionalidad	E
Fecha	[1648] siglo: 17c	Bibliotecas	BNE
Lugar imprenta	Madrid	Sexo	M
Dimensiones	16	Edad	MA
Técnica	Grabado calográfico	Estadío social	CL, LE
Pintor		Tipo retrato	CE, LE
Dibujante	NUC	Postura	SE
Grabador	Noort, Juan de	Postiones	CF
Impresor	Kalder, Juan de	Embarcación	E, algebricos
Librero Editor	Claz de la Carrera, Diego		
Procedencia	Pirineida		
Fuente actual	BNE		
Fuente original	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de		
Texto	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de		
Contenido y Descripción	Dedicado a Rodrigo Méndez Silva Retrato de cuerpo entero, en posición de frente, sentada ante su escritorio. La imagen se contruye en una composición arquitectónica que se divide en tres partes, en la parte superior en el centro en retrato de la autora flanqueada por dos escudos, en la parte central, en el centro la caligrafía del título de la obra con dos santos a los lados, San Elías a la izquierda y Santo Roque a la derecha que portan diferentes elementos, y en la parte baja, en el centro se encuentra el escudo real y dos textos.		

conceptuel.

Avec l'ajout de l'image, le résultat dans la base de données est une fiche complète, dont nous extrairons plus tard les données synthétiques et essentielles que figurent dans les descriptions des portraits du répertoire.

Etape de septembre 2018 à septembre 2019

Cette phrase de la recherche a été particulièrement fructueuse. En effet, la définition des champs de caractérisation de l'image nous a permis d'avancer de manière plus agile et avec une orientation plus définie, conduisant le travail vers une position favorable pour son développement final, dans lequel se sont articulées les contributions des différentes lignes de ce travail.

Face à cette phrase finale, nous avons réalisé un second séjour de recherche à Bordeaux pour travailler avec M. le professeur Buiguès sur le catalogue de portraits d'auteurs. A cette occasion, le séjour a été subventionné par la Bourse de Mobilité Internationale 2017-2018 vers l'excellence -"Aides à la réalisation de séjour pour la mention internationale au titre de docteur", accordée par l'Université de Cordoue, avec une durée de trois mois à nouveau (du 5 juin au 11 septembre 2018), au sein du programme de Doctorat Études ibériques et ibéro- américaines de l'Université Bordeaux Montaigne. En plus de conclure tout ce qui concerne la base de données du répertoire de portraits d'auteur avec l'aide du codirecteur de la thèse, ce séjour a impliqué de participer à différents colloques dans le cadre de la littérature hispanique et nous a donné l'opportunité de faire connaître le projet d'excellence dans lequel s'inscrit la thèse aux camarades universitaires du centre. Nous avons pu visiter d'autres centres de formation, les musées nationaux français, comme le Musée du Louvre ou le Carnavalet, à Paris, ou le Musée National

d'Aquitaine, le Musée des Beaux-Arts ou le Centre d'Art Contemporain de Bordeaux. Avec cette approche des grandes pinacothèques de portraits, nous avons eu l'opportunité d'évaluer en direct les portraits de l'époque qui nous intéresse et d'avancer ainsi dans la comparaison avec le type de portrait réalisé en Espagne.

Pour continuer avec le point de départ de cette recherche en lien avec l'analyse de portraits, nous avons envisagé une troisième étude, intitulée "Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto", et une étude de genre issue d'une collaboration pour le projet d'un livre collectif à caractère interdisciplinaire, qui, par sa nature particulière et sa chronologie, dépassant celle du répertoire d'images, se situe dans l'indice et la ligne argumentaire de la thèse dans la position finale des études incluses.

Etape de septembre à novembre 2019

Dans cette dernière étape, nous avons mis fin aux recherches en nous centrant sur la partie de rédaction de l'introduction, de la méthodologie et les conclusions. Nous avons également terminé la dernière étude pour l'inclure à cette thèse doctorale, qui constitue une approche d'une modalité particulière du portrait, celle incluse dans les almanachs littéraires du XVIII^e siècle, en effet dans une chronologie tardive elle établit une synthèse du processus que va des représentations archétypiques de l'auteur à l'inclusion des traits d'individualisation, en une

problématique accentuée autour de la dignité d'une pratique et de la position d'auteur dans celle-ci.

Nous avons eu l'opportunité de réaliser un dernier séjour de recherche avant de finaliser la thèse à l'Université avec M. le Professeur Sáez et mon codirecteur, le docteur Ruiz Pérez, *visiting professor* dans la dite Université pendant quatre mois. Grâce à ce séjour, qui a occupé le mois de septembre, nous avons pu nous pencher sur le travail des années passées, percevoir avec plus de clarté ses axes et points et compléter, en définitive, les conclusions auxquelles nous sommes arrivés. En même temps, l'expérience directe des pinacothèques comme celle de l'Accademia a servi à agrandir notre champ visuel en ce qui concerne les portraits d'auteur. En plus de l'apport fondamental qui dérive du fait de pouvoir travailler directement et activement avec le codirecteur de la thèse sur les artistes de la recherche qu'il nous restait à traiter, nous avons pu bénéficier de la recherche du professeur Sáez dans ce champ (2017 et 2018).

Structure des résultats

La thèse que nous présentons est le résultat de la combinaison de différentes études que nous avons organisées en trois parties pour les exposer, bien que dans la phase de recherche elles se soient entremêlées. De cette façon, nous pourrions distinguer trois sections bien différenciées. Initialement, nous présentons une partie nommée "études de cas", qui compose le cœur textuel de l'investigation critique, articulée autour de

cinq études de caractère particulier autour d'autres nombreux objets et problèmes, singuliers mais avec un caractère significatif, modelés comme des travaux libres et orientés dans leur publication antérieure comme des chapitres de livres ou des articles de revues.

Nous y avons situé comme première étude l'article intitulé "El Retrato como estatus: una aproximación a la imagen de autor"⁴. Cet article est basé sur une analyse des réseaux de sociabilité que génère l'augmentation et le développement de l'usage de l'imprimerie, apportant ainsi de fructueuses relations sur le chemin vers la sortie du manuscrit à la lumière. La production massive rejoint la nouvelle conception du terme d'auteur alors que les bases de l'écriture se voient renforcées à travers les schémas d'une législation récemment mise en place, au milieu de ses effets le créateur se retrouve en pleine recherche de reconnaissance du public. Les auteurs se sont détachés des anciens regroupements corporatifs et ont commencé à se mettre en relation avec d'autres secteurs, avec la ferme intention de gagner en reconnaissance et importance. Lope de Vega est le principal pionnier de cette proposition relationnelle entre poésie et marché, centrée sur la professionnalisation de l'auteur. Pour se faire, il propose un rapprochement entre les arts plastiques, plus concrètement le

⁴ Le travail a été publié dans la revue *Theory Now, Journal of literature, critique and thought*, 2.1 (2019), dans la monographie *El sujeto literario en la Monarquía Hispánica*

(<http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/issue/view/609/showToc>), coordonné par Emre Özmen et Tania Padilla Aguilera, pp. 135-198. Cet article est associé au Ier Congrès International: *El sujeto literario en la modernidad temprana*, que a eu lieu à la Faculté

genre du portrait, et il utilise un imaginaire comme voie d'autoformation. L'utilisation du portrait se consolide et sa signification se réécrit pratiquement, agissant même comme preuve manifeste d'originalité et d'autorité de l'édition. De nombreux écrivains l'utilisent, que ce soit par recherche de notoriété au niveau professionnel comme Lope, soit par recherche de positionnement social, comme dans le cas de Rebolledo. L'inquiétude de ne pas laisser de trace de son effigie amène Cervantes à proposer le premier autoportrait littéraire, laissant non seulement une description de son visage mais l'associant également à un portrait psychologique de la profondeur de l'acte créatif. Différents auteurs ont maintenu cette préoccupation pour la représentation de la psychologie du créateur, plastiques comme littéraires. Une brève approche de ces créateurs atteste de ce fait.

La seconde étude est constituée par l'article "El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias"⁵. Ce travail expose une analyse sur la proposition iconographique et discursive des portraits de Rebolledo et de ses dédicaces incluses dans les différentes éditions de ses textes, en partant de la considération de la nature même du projet éditorial du comte et de sa relation avec une trajectoire vitale de tâches diplomatiques hors

de Philosophie et Lettres de l'Université de Cordoue les 24-26 janvier 2018 et dans lequel j'ai présenté une conférence sous le titre de "El retrato como estatus".

⁵ Il a été écrit avec M. le Professeur Pedro Ruiz Pérez en répondant à l'invitation pour participer à la monographie *Texto e imagen en el Siglo de Oro: conexiones y límites*, coordonnée par Natalia Fernández Rodríguez pour la revue *Versants*, 65,3 (2018), pp. 63-83 (<https://bop.unibe.ch/versants/issue/view/802>).

d'Espagne. Dans sa considération, sont pris en compte, avec la systématisme de son apparition et la singularité du dialogue auteur / dédicace, la grammaire visuelle des gravures et la particulière relation avec les reines de Suède et du Danemark. En ce qui concerne l'affirmation de l'auteur, est avancée la conclusion que, face au modèle plus traditionnel de relations qui se maintient dans le portrait et la dédicace à Felipe IV, le dialogue avec Cristina et Sofía Amalia ouvre de nouveaux espaces de lecture.

Nous proposons une troisième étude intitulée "Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto"⁶. Cette publication, placée dans l'axe de symétrie de l'ensemble d'études de portraits d'écrivains, part d'un développement des concepts qui accompagnent les stratégies de représentation de l'environnement de l'auteur et sa lecture visuelle à travers le point de vue du rapprochement qui se produit dans le langage des arts plastiques et des auteurs, les deux se trouvant en pleine recherche de notoriété. Nous nous approchons de Bartolomé Esteban Murillo et aux traces qu'ont laissé ses autoportraits sur ses contemporains et ceux qui l'ont suivi. A travers le langage pictural caractéristique appliqué à l'autoreprésentation que propose l'un des grands artistes de l'Espagne du Siècle d'Or, nous proposons une étude comparative de la construction de l'image de l'auteur depuis l'approche aux moyens utilisés par les deux

⁶ Son apparition est prévue à la fin de l'année 2019 dans la revue *Janus. Estudios sobre el siglo de Oro*, dans le numéro qui regroupe l'élaboration des résultats du Séminaire International: *Letras humanas y divinas en torno a Murillo*, organisé par le Groupe PASO, qui a eu lieu à la Faculté de Philologie et Lettres de l'Université de Séville les 12 et 13

groupes, peintres et écrivains, où s'est produit une réutilisation des éléments qui sont considérés comme propres à la consécration du créateur pictural pour l'auto-affirmation de l'écrivain, en les reliant à sa profession. L'importance symbolique est incluse dans cette analyse qui implique l'utilisation du cadre feint utilisée dans la représentation par les deux secteurs.

Dans la collaboration proposée par le livre collectif dirigé et coordonné par Fernando Durán López, pour le Projet Alma-18 (volume avec des thèmes transversaux sur les almanachs et pronostics littéraires au XVIIIe siècle) et qui se trouve en phase de publication, nous avons proposé l'étude qui est incluse comme chapitre numéro 4 sous le titre "La iconografía de los grabados de anteportada". Dans ce cas, nous avons travaillé sur une analyse de l'un des composants qui est caractéristique des almanachs et de la représentation des *Piscatores*, à travers une proposition méthodologique qui aborde les images et illustrations incluses dans les prédictions astrologiques annuelles qui sont publiés abondamment au XVIIIe siècle et qui ont des contenus littéraires à partir de Torres Villarroel et jusqu'en 1767 approximativement. Ces publications ont été établies, depuis longtemps (au moins depuis les dernières années du XVIIe siècle), l'habitude d'apparaître décorées d'une gravure sur une page entière qui se plaçait comme faux-titre à l'impression et dans lesquelles était

novembre 2018, où j'ai présenté la conférence "Salir del marco: la individualidad en Murillo", à l'origine du texte postérieur

représenté de manière plus ou moins fantaisiste le Piscator (qui n'est pas toujours l'auteur au sens strict, mais aussi une sorte de personnage), presque toujours entouré des instruments propres à l'astrologie (compas, sphère armillaire, etc.). Ces gravures présentent une évolution, en même temps qu'ils copient au fil du temps d'autres auteurs, et dans une certaine mesure se cachent derrière des modèles utilisés en France ou en Italie (même si cela reste encore un point à éclaircir). Nous avons étudié dans ce travail l'ensemble des représentations du Piscator et ses variantes de masque d'auteur, son oscillation entre le fait de représenter un astrologue-magicien, un astrologue-scientifique ou un pur homme de lettres, et en général l'évolution, les origines et les caractéristiques d'une iconographie simultanément constante et en transformation. Ce sont des gravures xylographiques qui ne sont pas d'une très grande qualité et, dans un ensemble estimé d'un demi-millier d'impressions, en attente d'un catalogue exhaustif de portraits, même si les décennies de ceux localisés peuvent se regrouper en très peu de familles. Une partie essentielle de ce chapitre consiste à établir un catalogue de ces modèles documentés, en faisant leur description, en traçant les lignes de leur évolution et en énumérant les almanachs que lesquels est présent chacun d'eux.

Comme dernière proposition d'étude, nous présentons une collaboration pour le livre collectif, dirigé et coordonné par Mme la Professeure Eva M^a Flores Ruiz, intitulé *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, encore sous presse. A cette occasion, nous sommes sortis en connaissance de cause du cadre

chronologique établi, afin de laisser une porte ouverte à de futures recherches en lien avec le champ littéraire féminin. Nous proposons un chapitre intitulé "Hacia el retrato individual femenino: acercamiento de las escritoras". Il s'agit d'une recherche qui part de la considération de l'impulsion qui a lieu dans le portrait du XIXe siècle provoquée par l'implantation de la bourgeoisie et influencé par l'esthétique photographique. Par cette voie, le portrait d'auteur féminin, qui avait été jusqu'alors le privilège de d'un très faible nombre d'écrivaines, commencent à s'élever, mais sans l'apparition d'attributs référents à la professionnalisation de la femme dans le secteur, leur représentation reléguée à des rôles secondaires proches du foyer ; de cette façon, le concept original de portrait d'auteur se voit altéré entre un sens collectif et une forte charge d'individualisation. De nouveaux concepts cohabitent ici croisant le portrait d'auteur masculin, dans un champ littéraire déjà presque constitué, tel que le soulignait Bourdieu (1990: 40). Cela engendre donc un type de portrait bourgeois dont la préoccupation primordiale est basée sur l'individualisation aussi bien physique que psychologique. Cependant, dans le processus de normalisation du champ littéraire, tandis que le portrait d'auteur masculin peut se lire en termes de reconnaissance, le cas de la présence minoritaire féminine ainsi que l'absence d'attributs qui le rapprochent de l'écriture, se traduit en une négation, où l'occultation produit un renoncement à la reconnaissance du public.

Chacune de ces analyses concrètes constitue une recherche indépendante en ce qui concerne les protagonistes objet de la narration;

toutefois, elles partagent toutes une approche du processus de construction du canon d'auteur à travers la représentation plastique, toujours depuis différents points de vue qui le corroborent. Nous avons ordonné les différentes études entre la chronologie et l'articulation d'un discours, mettant en évidence les critères à l'origine de la sortie des publications, dans le but de proposer une certaine linéarité de l'exposé, avec une valeur argumentative, avec l'objectif d'en tirer des conclusions.

Le second point central que nous présentons reprend le deuxième aspect de cette thèse et propose un répertoire d'une centaine de portraits d'auteur, dans leur majorité des portraits imprimés d'écrivains, en prenant les années sélectionnés comme cadre chronologique de cet échantillon. Il s'agit d'un catalogue représentatif, non exhaustif, mais qui, par les caractéristiques que nous lui avons attribuées lors de son étude et la quantité d'images récoltées, nous a servi de moyen fondamental pour documenter et argumenter les questions que nous avons posé autour de la définition et de l'auto-définition de l'auteur à travers son image visuelle. Pour cet échantillon ou ce catalogue d'images nous avons élaboré une fiche type qui nous a servi de moyen pour collecter des informations sur les auteurs et leurs œuvres et pour sa systématisation. D'une part, nous avons travaillé autour de l'information la plus objective autour de chaque image que nous avons pu obtenir et, d'autre part, nous avons collecté des informations concernant la lecture structurelle et artistique de chacune d'elle.

L'origine de ce catalogage vient des matériels apportés par M. le Professeur Buiguès, à qui nous devons également le modèle en question du traitement proposé par la base de données utilisée pour l'organisation et la systématisation des matériels. Dans les champs établis, sont combinés, comme nous l'expliquerons ultérieurement, l'information catalographique (bibliographique ou picturale) et les observations sur l'élaboration iconographique de la figure et sa valeur de représentation.

Nous soulèverons un troisième point dans cette recherche en guise d'annexes, composés fondamentalement par d'autres images. Dans celles-ci, sont reprises, d'une part, les études des portraits liés aux écrivains et réalisés avant 1648, avec pour référence de base ceux compilés dans le *Livre des portraits* de Pacheco (1599-1644); d'autre part, nous offrons quelques échantillons de représentations d'auteur postérieures aux portraits de Sedano et qui culminent en la galerie de portraits d'écrivains espagnols réalisées à partir de 1780 ; et, finalement, nous avons inclus un troisième groupe, d'autres images, dans lequel sont regroupés des portraits d'auteurs qui appartiennent à la période qui nous intéresse, mais que nous n'avons pas réussi à compléter dans leur caractérisation selon notre critère catalographique. Il convient de souligner que nous n'avons pas prétendu réaliser une compilation complète et systématique des portraits d'auteurs, mais que notre intention a été de réunir un corpus suffisamment significatif et valide pour une étendue des études qui apparaissent dans cette thèse.

De cette façon, nous avons basé en grande partie notre recherche d'images et de données sur ces dernières sur internet, même si dans certains cas nous avons effectué des confirmations sur des œuvres physiques. Le recours à Internet a de multiples avantages connus de tous; l'accessibilité du matériel a été, sans aucun doute, le grand avantage que nous avons trouvé, puisque sont réunis des impressions et des illustrations de provenance très diverse dans leurs originaux, devenant presque inaccessibles par des moyens plus traditionnels. En ce qui concerne les désavantages de ce moyen, ils résident surtout dans la multiplication d'information, le manque de référence explicites et détaillées ou les multiples utilisations des images, avec toutes les risques d'être induits en erreur, difficile à surmonter dans de nombreuses occasions, ce qui oblige à faire des vérifications sur le matériel physique réel où se trouvaient lesdites images. Nous avons jugé utile d'avoir recours aux portraits précédant la période sélectionnée pour cette thèse, dans ce cas les portraits de Pacheco, en ce qui concerne sans aucun doute les portraits d'auteur, et de la même façon, les développements directement postérieurs à la période délimitée, qui culminent en une exceptionnelle galerie de portraits d'auteur.

Cette thèse s'est vue enrichie par les différents séjours de recherche dont j'ai eu la chance de profiter, deux d'entre eux à l'Université de Bordeaux Montaigne, où j'ai pu travailler avec M. le Professeur Buiguès sur le catalogage des images. Ces deux séjours ont été de trois mois. Au moins de septembre de cette année, j'ai réalisé un dernier séjour de

recherche à l'Université Ca' Foscari de Venise avec M. le Professeur Adrián J. Sáez. Ultérieurement, nous détaillerons sa durée, ses conditions et ses résultats.

Bibliografía citada

BUIGUÈS, Jean Marc, coord. (2013): "Poésie et société en Espagne: 1650-1750", monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115,1.

BURKE, Sean (1992): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University.

CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018): "Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor", en *El Sujeto literario en la Monarquía Hispánica*, coord., Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, monográfico en *Theory Now, Journal of literature, critique and thought*, 2,1, pp. 135-198. Recuperado de

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/7927> [última visita 10/10/2019].

— y RUIZ PÉREZ, Pedro (2018): "El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias", en *Texto e imagen en el Siglo de Oro:*

conexiones y límites, coord. Natalia Fernández Rodríguez, monográfico en *Versans*, 65,3, pp. 63-83. Recuperado de

<https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4419> [última visita 12/4/2019].

—— (en prensa), “Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto”, en *Letras humanas y divinas en torno a Murillo*.

CAYUELA, Anne (1996): *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz.

CHARTIER, Roger (2000), “La invención del autor”, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra.

CHENEY, Patrick y ARMAS, Frederick. A. de, eds. (1978): *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto, reed. 2002.

CIVIL, P. (1990): “Culture et histoire : galerie de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26 (2), pp. 5-32, Madrid. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1990_num_26_2_2566?pageid=t1_31 [última visita 10/10/2019].

—— (1996): “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: del poema al retrato grabado”, en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, I, pp. 419-432. Recuperado de

https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_036.pdf [última visita 28/7/2019].

—— (1998): “Libro y poder real sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo XVII”, en *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, A. Redondo, P. Manuel Cátedra García, M^a L. López-Vidriero Abello (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 69-83,

—— (2002): “Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or”, *Cahiers du GRLAS*, 9, pp. 42-56.

—— (2009): “El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, S. Arredondo Sirodey, P. Civil, M. Moner (coord.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 501-540.

—— (2011): “Le désert en images: Récit et peinture dans l'Espagne du XVII e Siècle”, en *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: savoirs et représentations: XVe-XVIIe siècles*, coord. N. Peyrebonne et P. Renoux, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 313-330.

—— (2013): “Portrait public/portrait privé dans l'Espagne du Siècle d'Or”, en *Le portrait: champ d'expérimentation*, coord. F. Copello et A. Delgado-Richet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 57-75.

—— (2005): “El artesano y el artista: Aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro”, en *Pratiques*

bagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or, 2, coord. A. Arizaleta, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 225-252.

COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M^a, coord. (2019): *La configuración del sujeto literario moderno a través de la imprenta*, Monográfico en *Arte Nuevo*, *Revista de Estudios Áureos*, 6. Recuperado de <http://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo> [última visita 9/10/2019].

COUTURIER, Maurice (1995): *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.

DUBOIS, Jacques (1978): *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, F. Nathan / Brussels, Labor.

EDELMAN, Bernard (2004): *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil.

EISENSTEIN, Elisabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal.

ESTEVE, Cesc y ARADRA, Rosa María, ed. (2017): *Lecturas al margen. Canon e interpretación en la Edad Moderna*, monográfico de *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 4.

FOUCAULT, Michel (1978): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

——— (1990): *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.

FURNO, Martine, ed. (2009) : *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte XV^e et XVIII^e siècles*, Lyon, École Normale Supérieure.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2008): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.

———, GÓMEZ CANSECO, Luis y SÁEZ, Adrián J. (2016): *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor Libros.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013): *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.

KAMUF, Peggy (1988): *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca, Cornell University.

GREENBLATT, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University.

GRUPO PASO (2005): *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, SPUS.

——— (2008): *El canon poético en el siglo XVI*, VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, SPUS.

——— (2010): *El canon poético en el siglo XVII*, IX Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, SPUS.

——— (2012): *Las Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*, Begoña López Bueno y Juan Montero Delgado (coord.), Sevilla, SPUS.

— (2015): *Entre luces y sombras: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, XI Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, SPUS.

GODZICH, Wlad y SPADACCINI, Nicholas, ed. (1987): *The institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, Prisma Institute.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1778): *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha. Recuperado de

<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4580> [última visita 9/10/2019].

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993): *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Júcar.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel, coord. (2019): *El sujeto literario femenino: en busca de definición*, Monográfico en *Esferas Literarias* 1. Recuperado de

<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/Esferas> [última visita 9/10/2019].

MONTERO, Juan y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, eds. (2017): *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, monográfico en *eHumanista*, 35. Recuperado de

<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67306/1%20ehum35.as.montero%20s%c3%a1nchez%20jim%c3%a9nez.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita 28/9/2019].

ÖZMEN, Emre y PADILLA AGUILERA, Tania, coord. (2019): *El autor en la modernidad*, monográfico en *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, Volumen 2, N°1, pp. 1-9. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/517743> [última visita 11/6/2019].

PIPER, David (1982): *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits*, Oxford University.

QUEVEDO, Francisco de (1648): *El Parnaso español, monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.

RAMOS, M^a Teresa (2006): “El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen”, coord. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne, *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*, Coloquio, Huelva, cap. 33.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1999): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

— (2008): “Entre dos parnasos: poesía, institución y canon”, *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, monográfico en *Criticón*, 103-104 pp. 207-231.

—— (2009): *La rúbrica del poeta: La expresión de autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Universidad de Valladolid.

—— (2010): *Historia de la literatura española, El siglo del arte nuevo 1598-1691*, vol. 3, Barcelona, Crítica.

—— (2011): “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin hispanique*, 113, 1, pp. 69-102. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707422> [última visita 19/8/2019].

—— (2014): “Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez”, en *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, Begoña López Bueno (ed.), Universidad de Sevilla, pp. 113-150.

—— (2018): “Rebolledo, un poeta ante la imprenta”, *Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 23, 2, pp. 165-187.

——, ed. (2018b): *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, monográfico de *Studi Ispanici*, XLIII (2018).

—— (2019): “Subjetividad sentimental y sujeto autorial. Trayectoria y niveles en la lírica áurea”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2, 1, pp. 159-180. Recuperado de

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/8497> [última visita 19/9/2019].

—— (2019b): “De un concepto a un modelo cultural. Avatares del Alma”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 869, pp. 24-24.

——, ed. (2019c): *Representaciones de autor (XV-XIX)*, monográfico en *Bulletin Hispanique*, CXXI.

RUNCINI, Romolo (1991): *Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma, Solfanello.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.

STROSETZKI, Christoph (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.

AGRADECIMIENTOS

El trabajo realizado en lo que respecta al estudio y el conjunto de investigaciones para la realización de esta tesis únicamente ha ido acompañado de grandes aprendizajes tanto personales como profesionales. Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin el apoyo y el trabajo de numerosos profesionales:

Por una parte, le estoy eternamente agradecida a mis directores de tesis: en primer lugar, al dr. Pedro Ruiz Pérez, por todo lo que ha conllevado su presencia en mi vida desde que me notificaron el comienzo de la beca de investigación bajo su dirección; por su visión transversal al saber encontrar un lugar para mí tanto en el grupo de investigación como en la adaptación de mis conocimientos para la creación de esta tesis; por su eterna paciencia con alguien tan lejano en su preparación al ámbito de la filología, y por su gran sabiduría, demostrada no solo en sus amplísimos conocimientos, sino también en su generosidad y habilidad a la hora de transmitirlos, originando en mí una pasión por este estudio que aúna las bellas artes y la filología; por mostrarse accesible en todo momento, por su cercanía y empatía en todas las situaciones que han cambiado mi horizonte de vida en estos años y por su eterna paciencia; por haber abierto mi camino a nuevos horizontes y brindarme la oportunidad de acercarme a investigadores de otros ámbitos y lugares, como ha ocurrido

con esta última estancia de investigación en Venecia. Al dr. Jean-Marc Buiguès, mi codirector, por reforzar y consolidar este proyecto con sus conocimientos, por hacerme partícipe de una metodología de investigación que aúna las bellas artes y la filología y que se ha convertido en uno de los ejes centrales de este trabajo, además de acercarme a la Universidad de Burdeos Montaigne en dos estancias que han cambiado el rumbo de la investigación. Por supuesto, también quiero agradecer el apoyo que me ha brindado en los meses transcurridos en Francia.

Al tribunal, compuesto por grandes profesionales y algunos de los mayores estudiosos sobre el tema de mi investigación: Pierre Civil, Carine Herzig, Mercedes Comellas e Ignacio García Aguilar.

A mis compañeros de batalla, Tania, Emre, Carlos, Ana Isabel, Rocío y Elena, que tanto me han enseñado y me han ayudado, y algunos que aun estando un poco más lejos he sentido cerca, Elisabeth y María.

Al departamento de literatura, en particular a Rafael Bonilla, Ángel Estévez y de nuevo a Ignacio García Aguilar, por darme la oportunidad de impartir horas de docencia y mostrarse siempre cercanos. A los grandes compañeros con los que he tenido el placer de compartir docencia, entre ellos a Diego García-Peinado.

A otros profesores pertenecientes al grupo de investigación por enseñarme en este camino a nivel profesional y personal, en especial a Mercedes Comellas, Juan Montero, Isabel Román, Valentín Núñez, Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez.

A Méganne, mi profesora de francés por su vocación y su gran ayuda con las traducciones.

Y por último vuelvo a mi familia, por toda la ayuda que me han prestado y su apoyo incondicional. A mis padres y mi hermana por echarme todas las manos posibles y tratar a mi hijo como si fuera suyo. A mi marido, por animarme siempre, y a mi pequeñín, que me ha acompañado en este viaje de principio a fin, por hacerme más fuerte cada día.

II. ESTUDIOS DE CASO⁷

⁷ Hemos unificado el formato de los estudios específicos, tanto de los artículos como de los capítulos de libros, por razones estéticas en la visión general de la tesis y para facilitar su lectura.

EL ESPEJO DEL RETRATO: EL CONDE DE REBOLLEDO Y SUS DEDICATARIAS⁸

Abstract:

El análisis de la propuesta iconográfica y discursiva de los retratos de Rebolledo y de sus dedicatarias incluidos en sus textos parte de la consideración de la naturaleza misma del proyecto editorial del conde y su relación con una trayectoria vital de tareas diplomáticas fuera de España. En su consideración se tienen en cuenta, junto a la sistematicidad de su aparición y la singularidad del diálogo autor/dedicatario, la gramática visual de los grabados y la peculiar relación con los de las reinas de Suecia y Dinamarca. En lo relativo a la afirmación autorial, se avanza la conclusión de que, frente al modelo más tradicional de relaciones que se mantiene en el retrato y la dedicatoria a Felipe IV, el diálogo con Cristina y Sofía Amalia abre renovados espacios de lectura. *Keywords:* Retrato, estrategia autorial, dedicatorias, edición, Rebolledo.

⁸ El presente artículo se inscribe en el plan de trabajo del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i.

⁹ Jiménez Belmonte (2007) revela las claves de la actitud y las razones del noble poeta amateur; en Ruiz Pérez (2017b) hay una aproximación a

Aun después de que Lope propusiera un ejemplo cimero para las relaciones entre poesía e imprenta, en el tercio central del siglo XVII todavía se mantiene una significativa reticencia a entregar a la estampa la producción lírica. Es el caso de autores tan representativos como Solís o Salazar y Torres, cuya obra solo aparece póstumamente (Ruiz Pérez, 2017). Es posible que pesara, como herencia del Fénix, una marca de profesionalización no muy bien vista por los letrados (Strosetzki, 1997). Tal vez por ello fueron los nobles, sin sospechas del recurso a las prensas como *modus vivendi*, quienes osaron romper este techo de cristal y publicar sus versos. Es el caso del príncipe de Esquilache, de Enríquez de Cabrera, de Juan de Moncayo y de otros miembros del aristocrático círculo zaragozano de mediados de siglo⁹. Lejos del escenario hispano por su periplo europeo en misión

la práctica editorial de este Almirante de Castilla; para los autores zaragozanos puede verse Ruiz Pérez (2011 y 2009b), con carácter más panorámico.

diplomática, el conde de Rebolledo también se aparta de las prácticas habituales en la edición de poesía, y no solo publica sistemáticamente sus sucesivos volúmenes líricos, sino que incluso culmina la empresa de reordenarlos y, en el mismo año de edición de su último libro exento, compila tres volúmenes de lo que bien puede considerarse su poesía completa. Un breve repaso a sus datos bio-bibliográficos evidencia estas circunstancias.

Perfiles de una vida y despliegue de una obra

La trayectoria biográfica de don Bernardino de Rebolledo (González Cañal, 1997 y 2010; Martín Puya, 2013) está marcada por sus orígenes aristocráticos. Miembro de la baja nobleza, solo accede al título de conde tras la muerte de su hermano. Su condición le lleva al servicio del trono, y lo cumple sobre todo en los límites del imperio. A las armas le suceden las tareas diplomáticas, que lo tienen casi cinco décadas en los territorios del norte de Europa, donde cumple distintas embajadas. Sin menoscabo de su destacado papel en

el desarrollo de la política imperial, manifestó continuamente sus dificultades económicas, sus penurias, incluso físicas, en las duras tierras del norte y el deseo de volver a la Península, objetivo que solo alcanzaría en el último tramo de su vida.

En este contexto, su perfil parecía el más adecuado para el desarrollo de la práctica poética como un *amateur* (Jiménez Belmonte, 2007), al modo de los nobles citados más arriba, y en cierto modo así fue, ya que su ejercicio del verso se puso en buena medida al servicio de sus propósitos diplomáticos y personales. Su aura de poeta debió de ser una buena carta de presentación ante los poderosos cerca de los cuales cumplió su oficio de embajador. Al mismo tiempo, su obra era una llamada de atención al entorno cortesano para propiciar su retorno, lo que no dejó de manifestar en los paratextos de sus obras, convertidas en verdadero altavoz de sus añoranzas. A la luz de los acontecimientos, cabe concluir que la poesía fue para Rebolledo más eficaz en el primero de los planos que en el segundo.

Su obra da testimonio de sus relaciones, directas o indirectas, con figuras tan destacadas en el panorama político y militar del contexto de la Guerra de los Treinta Años como la reina Cristina de Suecia y la monarca danesa Sophia Amalia de Brunswick-Lüneburg. A esta última le dedicaría sus *Selvas dánicas* (Copenhagen, 1655), compuestas durante la estancia del poeta en el palacio de Hersholme, cedido por la soberana y convertido en materia de la silva descriptiva que constituye la segunda parte de la obra (Ruiz Pérez, 2014 y 2015). Con la segunda mantendría una relación más indirecta, participando en las maniobras políticas que propiciaron la conversión de la reina sueca al catolicismo, con su influencia en el desarrollo de los acontecimientos bélicos.

Lo significativo de la relación de Rebolledo con la poesía es el hecho que servía de punto de partida a estas páginas. Y es que, sin poder considerarse un profesional en sentido estricto, ya que no recurría a la imprenta como *modus vivendi* en busca de inmediata compensación económica, convirtió en un *habitus* (Bourdieu, 1995) la sistemática

publicación de sus versos, articulados en precisas y matizadas entregas. Los pies de imprenta de sus libros van dando razón de sus movimientos geográficos por Europa, y sus textos aparecen siempre fuera de España. Así se suceden, con notable regularidad y en un corto período de tiempo, los seis títulos que componen su producción: *Ocios* (Amberes, Oficina Plantiniana, 1650), *Selva militar y política* (Colonia, Antonio Kinchio, 1652), *La constancia victoriosa. Égloga sacra* (Colonia, Antonio Kinchio, 1655), *Selvas Dánicas* (Copenhagen, Pedro Morsingio, 1655), *Selva sagrada* (Colonia, Antonio Kinchio, 1655) e *Idilio sacro* (Amberes, Oficina Plantiniana, 1660). Además de la recurrencia de algunos talleres, destaca en esta relación una apreciable gradación, muy en la línea de la disposición habitual de los volúmenes de poesía en el siglo XVI, en una escala ascendente, que lleva desde las formas y materias más humildes a las más elevadas. Para Rebolledo este orden venía condicionado por la renuncia al tono jocoso, los asuntos populares y los metros tradicionales. Partía del cancionero amoroso, generalmente

ubicado en el *mediocris stilus*, pero con el «ocio» de su denominación se situaba como la materia menos apreciable. Tras discurrir por materias de orden didáctico, histórico o descriptivo, culmina en los temas religiosos, que ocupan la mitad de sus títulos, incluyendo la versión poética del *Libro de Job*, su versión de los trenos de jeremías y una versificación de la vida de Cristo, que finaliza la serie de publicaciones.

La existencia y operatividad de una conciencia autorial que diseña una meditada «carrera literaria» llega a su extremo con el inicio, el mismo año y en la misma imprenta en que publica su último título, de la edición de unas verdaderas «obras completas» distribuidas en tres tomos. En ellos la disposición no sigue el orden cronológico de aparición de los distintos títulos. Rebolledo los reordena, y dibuja con su aparición en menos de dos años (1660-1661) un cuidado perfil de autor y una obra meditadamente orientada hacia lo sublime, ejemplo raro si no es en las colecciones de obras póstumas, cuando el editor da por concluida la obra del poeta e interpreta su producción para

resaltar su valor. Junto al interés manifestado por su sistemática estrategia editorial, en la obra de Rebolledo podemos apreciar otra significativa huella autorial.

Siguiendo también en esto el ejemplo lopesco (Sánchez Jiménez, 2006), Rebolledo ofrece otro rasgo de distinción en sus volúmenes: la sistemática inclusión de retratos en sus libros, consagrando una iconografía de fuerte impronta nobiliaria, pero actuando también como una verdadera rúbrica o marca autorial (Ruiz Pérez, 2009), identificándose como poeta y creador de textos, como sujeto dedicado a la composición y edición de sus obras.



Fig. 1. *Ocios*, 1650, Fig. 2. *Selva militar*, 1652.



Fig. 3 *Idilio Sacro*, 1660. Fig. 4. *Ocios*, 1660.



Fig. 5. *Rimas Sacras*, 1660. Fig. 6. *Selva militar*, 1661.

Su representación iconográfica adopta los rasgos clásicos del medallón de raíz grecolatina y desarrollo humanista, adaptando la posición del torso y empleando una disposición con ciertos aires de novedad. Su canonicidad, sin embargo, es evidente y queda demostrada por la adopción

del modelo en los retratos incorporados por López de Sedano en su *Parnaso español* (1768/1778), con la adición bajo el busto del poeta de los instrumentos emblemáticos de su arte.



Fig. 7. Dibujo de Rafael y Planes, 1791.



Fig. 8. *Parnaso español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Tomo V. 1772

Las constantes se imponen tanto en el desarrollo de la iconografía del personaje, con muy ligeras variaciones, como en la disposición de la imagen, sancionando su valor canónico, como retrato «fidedigno» del poeta y como ejemplo de representación del aristócrata escritor.

En cambio, si pasamos de la consideración intrínseca de la imagen a su funcionamiento en el cuerpo del volumen y en la orientación de lectura que propone, apreciamos un elemento sumamente distintivo, poco habitual en los impresos poéticos del siglo, y es que también de manera constante don Bernardino acompaña sus retratos con los de las personalidades regias a quienes dedica su obra, incluso cuando en la versión final cambia de destinatario. Es el caso, por ejemplo, de la *Selva militar*, dedicada en 1652 al Archiduque de Austria, don Fernando, rey de Hungría y Bohemia, para dirigirse en el volumen II de la reedición antuerpiense al príncipe Felipe Próspero, en cada ocasión con el retrato grabado del destinatario correspondiente. También se extiende en el primer volumen de las obras reunidas a la reina de Dinamarca y Noruega, Sofía Amalia de Lunenburg, la dedicataria de *Ocios*, sin destinatario en la primera edición.

No faltaban casos previos en los que el libro presentaba un doble retrato; sin embargo, las referencias más

llamativas corresponden al diálogo visual (e intelectual) entre el poeta canonizado y su comentarista. Así lo encontramos en las *Lecciones solemnes* que Pellicer consagra a la obra de Góngora (1630) o en los comentarios de Faria y Sousa a *Os Lusíadas* de Camoens (1639). Como en este último caso muestra la inclusión de un muy extenso «Elogio al comentador» realizado por el ya fallecido Lope de Vega, precediendo a ambos retratos, la estrategia se dirige a la equiparación de los dos escritores, representados en forma similar y como vueltos, en su simétrica posición en tres cuartos, para mantener un diálogo.



Fig. 9. Luis de Camoens Fig. 10. Manuel de Faria, *Retrato de Manuel de Faria y Sousa, Cavallero del Orden militar de Christo y de la Casa Real. Contiene una relación de su vida, un catálogo de sus escritos y un sumario de sus elogios recogidos de varios autores/ por D. Francisco Moreno Porcel; aora nueuamente acrescentado con un juicio historico, que compuzo... Francisco Xavier de Meneses, Conde de la Erizeira. (1673-1743), 1731-1733*

En el juego de retratos parejos Faria propone una participación en la gloria del poeta épico, si no se trata de una abierta emulación, basada en el mismo juego de

desplazamientos que proponía el tópico épico: si el poeta supera al héroe por ser quien le otorga inmortalidad, el comentarista puede superar al poeta¹⁰, al esclarecer e ilustrar su obra, otorgándole rango canónico.

La notoriedad del modelo, ligada a la posición de Faria en la polémica gongorina, bien podría haber inspirado a Rebolledo, por más que en su caso (más poeta aristocrático que humanista letrado) el diálogo se establece con sus egregios destinatarios. Se suman, además, las diferencias ligadas, de un lado, al ya esbozado marco oval de su tratamiento como medallón y, de otro, a la distancia establecida en la *dispositio* de los respectivos retratos en páginas separadas del libro. Distinta a la del comentarista respecto al *auctor* era la relación que el poeta establecía con sus dedicatarios, separando la función de uno y otros. Se mantenía la voluntad de usufructo de la luz del poderoso, a modo de satélite solar, con unas pretensiones que tenían más

¹⁰ Sobre la interferencia de los editores, no solo en el sentido comercial del concepto, véase Brown (1995) y Ezell (1999); la deriva del papel

inicial de los humanistas en esta función de recuperación de los textos clásicos es analizada por Grafton y Jardine (1986).

de social (o de favor directo) que de estrictamente literario, al menos en el sentido específico de la república letrada.

Matices significativamente distintos adquiriría este recurso en los libros impresos por Rebolledo.

Poética y pragmática del retrato

Desde que en el siglo XV el retrato se convierte en género independiente al liberarse del contexto religioso y vincularse a una cultura laica y a la demanda de los particulares, la producción se multiplica, aunque se mantiene asociada a las clases dominantes: el desarrollo del arte en el contexto de las cortes nobiliarias incrementa el número de artistas plásticos especializados en esta práctica, y la consiguiente disminución de su precio permite a una clientela más amplia y variada el acceso al retrato. Todo el que se considera estimable por alguna razón se hace retratar para proclamar su existencia. Con el advenimiento de la imprenta la aparición del retrato en forma de grabado sigue un proceso similar, de la representación reservada a los *auctores* clásicos a

la presencia del mecenas y, por último, del escritor contemporáneo en sus propios textos.

En todos los casos la aparición del retrato, también en los volúmenes impresos, representa una forma de *auctoritas*. A partir de la *potestas* que los gobernantes tratan de recoger de los emperadores romanos o de las representaciones sacras, se establece la relación entre la figuración visual del sujeto y el prestigio que le acompaña, reforzado por una imagen que implica distinción (inicialmente por su carestía), perduración y emblema de autoridad. En el orden de las letras el valor se sanciona con los textos de los clásicos, convertidos en encarnaciones por antonomasia de una disciplina o de una modalidad genérica. Si la geometría era un Euclides o la épica un Virgilio, la efigie del autor, como en los programas iconográficos de bibliotecas como la de El Escorial, se convertía en el centro de una serie de intercambios simbólicos, al que pronto aspiraron los autores vernáculos.



Fig. 11. *Idilio sacro*, Amberes, Oficina Plantiniana, 1600.

Así llega a la cronología de Rebolledo una relativamente consolidada situación del acceso de los escritores a la representación de su busto personal entre las páginas de sus impresos. Autores como Mateo Alemán o Lope de Vega los utilizarán a modo de auténtica firma, para legitimar las ediciones autorizadas de sus textos o, como en el caso particular del Fénix, para pautar su evolución física y social, concluyendo con sus retratos de senectud con el

hábito religioso y caballeresco. Pesaba, no obstante, la tradición que otorgaba relevancia al dedicatario, ya fuese en su función directa de mecenazgo, ya fuese simplemente por el hecho de trasladar a la obra la autoridad y el prestigio vinculados al estamento nobiliario. En este contexto resultan intercambiables el retrato individual del poderoso y su escudo de armas, que remitía al conjunto del linaje y apelaba a la fuente última de relevancia y de prestigio para el autor. Cuando este no contaba con dichos elementos, debía recurrir a recibirlos del dedicatario a cambio de su homenaje.

La conexión de arte literario y axiología social (*Sociología de la literatura hispánica*, 2018), extendida en el reinado de los Austria, adquiere una relevancia particular cuando el autor no procede del estamento más bajo, sino que ya participa, por su cuna, del aura aristocrática. En estos casos, como el que representa nuestro poeta (aunque era más habitual en los géneros doctrinales y religiosos, más frecuentados por segundones de la nobleza), el retrato personal alternaba posiciones en los preliminares del impreso

con la referencia gráfica de su linaje, en forma de escudo de la casa. Dentro de la general tendencia de Rebolledo a la reduplicación, a la saturación de elementos auráticos, no resulta extraño que en sus páginas la alternancia ceda su lugar a la convivencia, doblando el elemento de prestigio del retrato con la impresión de su emblema nobiliario.

Como peculiaridad del conde poeta, la insistencia en el recurso gráfico para una función más profunda que la mera ornamentación del impreso demuestra, a la vez que su conciencia estamental, la de su papel como autor y nos obliga a atender a la relevancia de su representación, incluida la forma que adopta y los elementos con que se conforma, base del diálogo que establece, como veremos, con los destinatarios de sus textos. Conviene, pues, comenzar por una sintética gramática visual de la efigie autorial que consagra la reiteración.

Todas las representaciones de Rebolledo que aparecen en sus textos son grabados del busto del escritor en edad adulta, representado en tres cuartos con la mirada fija

en el espectador. El conde se encuentra centrado y dominando la composición, y muestra su imagen como figura relevante y merecedora de reconocimiento. Aunque las representaciones parecen partir de una imagen común y mantienen la misma iconografía, hay elementos diferenciadores de relevancia. El primer retrato conocido, el de la edición de *Ocios*, se encuentra enmarcado en una orla conmemorativa a modo de medallón clásico que se acerca al lenguaje iconográfico grecolatino, convertido en constante en las representaciones posteriores, y siempre lleva inscrito el lema latino usado por don Bernardino: *Laboriosus in otiiis, constans in laboribus*. El tratamiento impone también una cierta sobriedad en la representación, aunque este rasgo se irá diluyendo con el paso del tiempo, hasta llegar a la más recargada imagen de la edición de 1661 de la *Selva militar*. En la composición más repetida se presenta enmarcado en su orla sin mayor ornamentación que un texto que testimonia su condición, además de estar elevado sobre un pedestal en el que aparece su nombre y su título aristocrático. Su imagen

física y su atuendo también se repiten, con pelo largo y cuidado, lazos y gran cuello de camisa a la moda de la época, exhibiendo su linaje nobiliario. La actitud que muestra es la de un hombre seguro de sí mismo, con pose señorial y serena. En la serie de grabados más constante el personaje se encuentra en una habitación con grandes cortinas, que dejan entrever una salida al exterior, metáfora de la creación. Atrás quedan los retratos de sus dos primeras ediciones, con una representación más prototípica de un caballero sin rasgos distintivos y sin hacer ninguna referencia a su perfil de escritor. Solo destaca el escudo que aparece en su pecho, y también se omite la ambientación de la representación, pues la orla se ciñe en torno al busto, excluyendo todo elemento que pueda sugerir la creatividad o el aura del artista. En la imagen de *Ocios* la orla aparece desnuda, relegando el lema al pie del retrato. Al desaparecer en la composición de la *Selva militar*, alguien anotó a mano la filiación del poeta,

¹¹ Viene al caso recordar el papel del Conde en el elenco de autoridades escogido por la Real Academia de la Lengua para ilustrar las entradas de

destacando su posición social, al reunir el título nobiliario y el señorío.

Volviendo a lo apuntado acerca de la más que posible influencia de esta representación en el modelo adoptado en la colección de López de Sedano¹¹, puede ser de interés volver a los dos retratos ajenos a la estrategia editorial del propio poeta. Mientras el dibujo de Rafael Ximeno ratifica el éxito del modelo iconográfico en la representación del poeta, la estampa grabada por Manuel Salvador Carmona para el tomo V del *Parnaso español* revela en la traslación del modelo la similitud adoptada por el resto de las representaciones gráficas de los poetas antologados. En las palabras de López de Sédano, la descripción física de nuestro autor reproduce, con expresa mención, los datos transmitidos por las semblanzas grabadas en sus libros: «Fue el Conde de Rebolledo, según muestra su retrato, de hermosa presencia y gran gentileza personal, alto y gallardo de cuerpo, el rostro

su diccionario, con lo que implica de reconocimiento del prestigio del autor.

hermoso, blanco, grueso y prolongado, aspecto grave, majestuoso y halagüeño, los ojos vivos, los labios gruesos, el cabello largo y abundante». Por su parte, el ilustrador dieciochesco retoma la disposición plástica, incluyendo la orla y el pedestal con el nombre, convertidos en rasgos comunes de la serie. La alusión a la lírica y la épica, con la lira y la trompa, corresponde también a la gramática instituida para la colección a partir de los habituales *topoi*.

El breve repaso nos permite constatar cómo el retrato de Rebolledo se fija y mantiene una continuidad iconográfica en sus distintas obras y reediciones, lo que denota una clara estrategia de autorización que tiene como base la reiteración de la representación y de su forma. Los rasgos, además, permiten inscribir su gramática, más que en la retórica canonizadora adoptada por Quevedo en su *Parnaso español* o en la creciente tendencia a representar al poeta en el acto de escribir o con los instrumentos de su labor, en una axiología de orden aristocrático, que toma la posición social como principio supremo de valor, de modo que junto a la

exaltación del autor se produce la del estamento al que pertenece y el del orden que sustenta. Recordemos la inclusión de su escudo de armas como otro elemento en este discurso.

En el régimen de la Monarquía Hispánica la literatura se imbrica frecuentemente con la política y aparece en todo caso muy teñida de sus condicionamientos sociales. La situación se acentúa en el contexto personal de Rebolledo, por su linaje y por su servicio diplomático. Al igual que Saavedra Fajardo, quiso dejar constancia de los avatares europeos de su desempeño en su producción escrita. A diferencia del autor de las *Locuras de Europa*, optó por el verso y no hizo de la situación política o militar la materia de su escritura, pero sin duda esta quedó claramente reflejada en sus impresos en lo que toca al modo en que afectó a su situación personal. Es en dicho contexto en el que se debe atender a lo específico de su representación en efigie.

Para su retrato apela a los mecanismos habituales en la representación de la autoridad, coincidiendo en ello con la

habitual funcionalidad política y su empleo de los códigos inherentes al dominio de unos seres humanos sobre otros, en tanto el arte del retrato fue instrumentalizado por el estamento dominante hasta convertirlo en un instrumento más de poder. No es el caso de Rebolledo, o solo lo es en parte, ya que su mirada estaba menos atenta al impacto de su obra entre el público indiscriminado que al efecto ante unos destinatarios privilegiados con la capacidad de mejorar su situación. En los paratextos en que se incluye su retrato predomina el tono de la dedicatoria, entre la exaltación del poderoso y el lamento por su estado personal (*infra*), y esta relación se proyecta en el tratamiento de las representaciones plásticas. El del autor no puede por ello incorporar una imagen de dominio, sino que su señorío tiene que venir templado por la posición ante el mecenas, pero a esta actitud de sentido común Rebolledo suma una particularidad, la de

¹² En su primer texto impreso solo se incluye un prólogo «a quien leyere» del licenciado Isidro Flórez de Laviada, el secretario que aparece como responsable de la edición.

acompañar su retrato con el de la persona a quien se dedica el libro.

Dedicatarias en efigie

Ya ha quedado apuntado que dentro de la sistemática práctica de las dedicatorias por parte de Rebolledo (salvo en la primera edición de los *Ocios*¹²) hay dos rasgos destacables: la relativa abundancia de dedicatarias femeninas y las alteraciones introducidas en la reedición de sus obras, momento en que algunas de ellas cambian de destinatario, como quedó señalado. Con la reedición de los *Ocios*, dedicada a Sofía Amalia de Lunenburg, añade una obra más dirigida a una dama de la nobleza real, junto a Mariana de Austria (el *Idilio* sacro en sus dos ediciones) y el caso singular de Cristina de Suecia, a la que dirige en sus dos ediciones la paráfrasis de Job, *La constancia victoriosa*, con la versión de los trenos de

Jeremías, textos especialmente idóneos para un momento de crisis espiritual como el que vivía la soberana.

Una de las facetas más curiosas y conocidas de la actividad diplomática de Rebolledo fue su relación con la reina Cristina de Suecia y la correspondencia que mantuvo con ella (González Cañal, 1986)¹³. La monarca, de educación luterana, asume el gobierno de Suecia con 18 años, en 1644, y muy pronto manifiesta una crisis de fe, de gran trascendencia en el contexto de las luchas de religión que en estos momentos dividían Europa. Cristina se rodea de sabios e intelectuales; entre ellos destaca Descartes, católico en una corte contraria a esta religión, que al parecer tuvo mucho que ver en la conversión de la reina¹⁴. Cristina, finalmente, abdica de su corona para convertirse al catolicismo, hecho que causa

¹³ Puede recomponerse el contexto de esta relación con los trabajos recogidos por Martínez Ruiz y Pazzis Pi Corrales (2000).

¹⁴ «Los primeros pasos para la conversión de Cristina se deben a un jesuita portugués Antonio Macedo, confesor del embajador de Portugal, José Pinto Pereira, que llegó a Estocolmo en 1651» según el Marqués de Villa-Urrutia (González Cañal, 1986, 96).

una gran expectación en toda Europa, y en especial en la sociedad española, por su repercusión en el desarrollo de la contienda bélica y por la posible intervención en este hecho de Felipe IV y de sus embajadores. El conde de Rebolledo, como embajador en Copenhague, debió de tener una considerable influencia en la decisión de la reina. Fue el primer español en contactar con ella, tras las dudas religiosas que la invadían, y, aunque no llegaron a conocerse personalmente, ya que este nunca fue a Suecia a causa de sus enfermedades, mantuvieron correspondencia hasta la abdicación de Cristina¹⁵. Su contacto con la soberana fue muy importante, hasta el punto de que esta le otorgó la insignia y banda de la Orden de Amaranta.

¹⁵ En la carta dirigida al canónigo de la Catedral de León, fechada en Copenhague el 30 de marzo de 1656, Rebolledo cuenta su relación con la Reina y los méritos que causan su intervención en el proceso de conversión de la monarca. En el romance 63 de los *Ocios* Rebolledo lamenta no poder asistir a la llamada de la reina: «Que yo en querelloso acento / articularé suspiros / en que el dolor se derrame / de no poderla haber visto».



Fig. 12. *La constancia victoriosa*, 1655.



Fig. 13. *Idilio Sacro*, Amberes, Oficina Plantiniana 1650.



Fig. 14. *Idilio Sacro*, Amberes, Oficina Plantiniana 1650.

Rebolledo publica en Colonia *La constancia victoriosa*, y dedica esta obra a Cristina, incluyendo un retrato de la reina, además del suyo propio. Al reeditar el conjunto de su producción poética mantiene la dedicatoria y vuelve a incluir un retrato de la reina, aunque, como se aprecia en las figuras adjuntas, no se trata de la misma estampa. Los dos grabados ofrecen una representación parecida en sus rasgos esenciales, con el busto de la monarca en edad adulta, representada en tres cuartos, casi de perfil, con la cabeza levemente girada, pero hacia lados distintos en cada representación.

Encontramos una imagen del personaje muy humanizada, que no muestra artificios más allá de un ropaje elegante, y carece de elementos o signos que muestren su condición regia, como corona o joyas. En la primera imagen encontramos un retrato muy íntimo, en el que la dama parece encontrarse en un estado de introspección, que nos sugiere, quizá, ese proceso de conversión a la fe católica. La cercanía de su mano al pecho, que parece estar agarrando algo que cuelga de su cuello, posiblemente una medalla o un crucifijo,

aumenta la sensación de encontrarse en posición de recogimiento hacia su mundo interior. En cambio, en el segundo grabado la soberana está en una pose ligeramente más regia y distante, aunque sin perder ese aura de intimidad e introspección en sus pensamientos. En ambos retratos los ojos almendrados dulcifican la mirada de la retratada, que se muestra observando al espectador, y su nariz alargada y la media sonrisa en sus labios hacen que la expresión de su rostro sea relajada y complaciente. Encontramos a la retratada en los dos casos centrada y dominando la composición, formando un triángulo cuyo vértice superior está en la cabeza, metáfora de cercanía o unión con Dios. Y aunque ambos están enmarcados en un medallón (al igual que los retratos de Rebolledo), en el primero la orla no tiene ornamentación, más allá de un texto que describe su estatus o condición, y en el segundo, el texto descriptivo aparece debajo de la orla junto a hojas de laurel.

En la dedicatoria en verso de la paráfrasis bíblica es posible leer entre líneas un estímulo dirigido a su conversión

al catolicismo, exaltando el valor del destino al que se dirigen las cavilaciones regias:

DEDICATORIA

Minerva que a las márgenes del Méler
pasaste los laureles del Peneo,
que se arrojaron ambiciosamente a ceñir el
Olimpo de tu frente y te siguen en
forma de trofeo por la difícil vía que te
conduce la filosofía al portátil Liceo,
de tanta erudición feliz empleo, estos
sagrados números dedico, don en su
original de todo rico, y en que con
evidencia resplandece la suma
providencia. Trasladelos forzado del
poco menos lastimoso estado, que me
secresta las demás acciones, y
voluntariamente los consagro al divino
milagro de humanas perfecciones, a
cuyas siempre victoriosas plantas, que
adornan tres coronas y el cetro del
Imperio soberano, de que se despojó la
docta mano, tributa el orbe generosas
palmas, en inmortal dominio de las Almas.

Con la referencia al personaje veterotestamentario
convertido en emblema de desgracias y paciencia, el

diplomático poeta parece establecer una similitud o, al menos, un espacio de confluencia con la reina, aunando con las de Job las tribulaciones derivadas del alejamiento de la patria y de la crisis de fe. La neoestoica constancia o fortaleza de ánimo, convertida en ataraxia y serenidad, parece ser la que se trata de plasmar en la expresión del retrato.

Sin embargo, pese a la importancia de su tarea, el embajador no eclipsa del todo al autor preocupado por su imagen y por el papel que en su valoración juega la representación icónica. Así, no falta una referencia metaartística al incluir un poema junto al retrato, que enlaza arte y valor pragmático ante la dedicataria:

¡Oh, si el Arte llegara por medio del pincel más excelente del ánimo a copiar las perfecciones! Puesto que fuera tan confusamente como las del semblante nos declara, ¡cuánto más el retrato se estimara! CRISTINA, de las Árticas Regiones la cristiana Belona, divina Musa, soberana Gracia, las más rebeldes almas aprisiona con amable violencia, sin que tenga lugar la resistencia en lazos de dulcísima eficacia. Y en igual competencia sus ojos, sus discursos, sus acciones triunfan de los más libres corazones.

La alabanza a la reina (también en su condición de musa) y a su retrato encierra oblicuamente un similar gesto ante su propia labor como poeta (imitador o pintor de los sufrimientos de Job) y una implícita llamada de atención a su propio retrato. El efecto de la contigüidad de las dos imágenes se ve ratificado por un discurso en el que se entrelazan las relaciones de escritor y dedicataria en una diversidad de facetas.

Un breve análisis de un caso de dedicatario masculino puede confirmar este juego de Rebolledo con los retratos. *La Selva sagrada* es una traducción completa del *Salterio de David* dedicada a Felipe IV, publicada inicialmente en 1657. Aunque no contiene un retrato del rey, la representación alegórica del cisne de alas desplegadas extiende el aura de nobleza al escudo nobiliario de la portada y añade la alusión a la condición poética. En cambio, en las *Rimas sacras*, el tercer tomo de la reedición de las obras, encontramos un retrato del dedicatario. El rey aparece representado en un busto a tres cuartos, levemente girado, con gesto señorial.

Sus ropajes y su porte denotan una imagen regia. Se trata de una representación prototípica, en la que el personaje se encuentra enmarcado por un medallón clásico que se encuentra ornamentado con diferentes elementos y atributos que aportan valor a su representación, como la medalla que aparece en su pecho, o la corona, la espada, el cojín y el catalejo en la parte baja del retrato, que muestran su categoría de rey y de hombre de armas. El dedicatario se encuentra enmarcado en la composición sobre un texto que lo identifica en su condición regia. En este caso, la relación difiere, y más que la de cercanía parece imponerse la imagen de distancia o de separación en los papeles que corresponden al poderoso y al escritor.



Fig. 15. *Selva sagrada*, Colonia, Antonio Kinchío, 1655.



Fig. 16. *Selva sagrada*, Colonia, Antonio Kinchío, 1655.



Fig. 17. *Rimas sacras. Tomo tercero de las Obras poéticas*, Oficina Platiniana, 1660.

Caso distinto, como a medio camino entre las dos relaciones anteriores, es el de las dedicatorias a la reina Sofía Amalia, reiterada en la reedición de las *Selvas dánicas* y sumada en la de *Ocios*. Aunque comparte algunos rasgos iconográficos con el retrato de Mariana de Austria en *Idilio sacro* (la orla en medallón, la pose, el peinado y las vestiduras lujosas), las diferencias son significativas.



Fig. 18. *Selvas dánicas*, Colonia, Antonio Kinchio, 1655.



Fig. 19. *Idilio Sacro*, Amberes, Oficina Plantiniana, 1660.

El hieratismo de la monarca hispana se manifiesta en la rigidez y recato de su vestido, en el adorno del peinado y, sobre todo, en el gesto serio, con una mirada al espectador que traslada una idea de dominio; en el fondo del retrato predomina un color negro, sin otros elementos, con una sobriedad impuesta en la corte de los Austria desde Felipe II. En el retrato de la reina danesa, dentro de un esquema iconográfico repetido, la imagen se distancia: el vestido deja ver sensualmente los hombros y, junto a la sencillez (relativa) del peinado y la dulzura derivada de una mirada perdida,

denota una imagen más cercana, entre la intimidad y la complicidad, acordes con la estancia de Rebolledo en el palacio de la reina. Destaca particularmente el detalle del fondo del retrato: como a través de una cortina descorrida se deja ver un jardín, sustituyendo la sobriedad por la sensorialidad. En alusión a la silva descriptiva de la segunda parte de la obra, el grabado conecta el texto con el palacio de Hersholme, sinécdoque de la reina y el asunto del texto. Así, mientras en la relación con los monarcas hispanos el poeta se mantiene en una posición tradicional respecto al mecenas poderoso, sin distinción por la condición sexual de la figura regia, cuando se trata de ocupantes femeninas de tronos con los que no tiene relación de servidumbre el juego de comunicación se modifica y se manifiesta en el tratamiento de las representaciones icónicas.

A modo de conclusión

El retrato de Rebolledo en los paratextos de sus obras, debido a su sistematicidad, amplía el uso que se estaba extendiendo entre otros autores. Por un lado, revela el interés en destacar su condición nobiliaria, motivado por la concepción elevada de su obra y por la funcionalidad pragmática que quería otorgarle como instrumento en sus tareas diplomáticas. En su afán de reconocimiento intelectual en clave de modernidad, el poeta afirma la autoría de la obra y su papel de escritor, convirtiendo el retrato en una firma de prestigio. Por otro lado, la inclusión de las imágenes de sus dedicatarios revela la conciencia de la relación entre el sujeto y la institución, pues siempre se trata de destinatarios regios. En su gramática visual y su función pragmática, Rebolledo articula en el juego de retratos unas estrategias en el espacio de recepción a partir de distintos modos de equiparación, comenzando por la similitud iconográfica. No sobresale una representación por encima de la otra, y ambas mantienen un protagonismo paralelo. La situación se intensifica en el caso

de las dedicatarias con las que no mantiene vínculos de raíz feudal, pues la distancia es sustituida por un espacio, espiritual o físico, compartido. A partir de la similitud de los retratos, Rebolledo matiza la relación de mecenazgo e introduce en ella, en el caso de las reinas nórdicas, una relación más horizontal, convertida en clave para la lectura. El empleo de un lenguaje visual compartido solventa las indiscutibles diferencias de cuna con un juego en el que la capacidad intelectual y emotiva desplaza el marco de sumisión y plantea un correlato con el lector y un espacio de autonomía para la obra.

Con el evidente dominio del poeta diplomático de sus posibilidades expresivas y pragmáticas, el retrato, en definitiva, enlaza a los participantes en la comunicación poética y establece de una manera muy material y perceptible unas relaciones que no son estrictamente las del mecenazgo, más bien las de un diálogo intelectual en que la autoridad de la realeza entra en contacto con la autoría del poeta, pero también se abre a nuevas posibilidades para la comunicación

de este con su lector: con la lectora privilegiada que aparece en el grabado, pero también con el resto de lectores de la obra que asisten a esta propuesta de diálogo entre lo visual y lo poético.

Bibliografía

BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BROWN, Cynthia J. (1995): *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca, Cornell University.

CAMOENS, Luis de (1639): *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, al rey nuestro señor Felipe Cuarto el Grande, comentadas por Manuel de Faria y Sousa*, ed. Juan Sánchez, primero y segundo tomo.

EZELL, M.J.M. (1999): *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore, The Johns Hopkins University.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1986): “El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada”, *Tierras de León*, 26.62, pp. 93-108.

— (1997): *Edición crítica de los «Ocios» del Conde de Rebolledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2010): “Rebolledo, Bernardino de, conde de”, en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, v. I, pp. 248-252.

GRAFTON, Anthony y JARDINE, Lisa (1986): *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Londres, Duckworth.

JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2007): *Las “Obras en verso” del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2013): “Periferias de un noble: el conde de Rebolledo», en *Heterodoxias y Periferias: La Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, eds. Itziar López Guil, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez y Pedro Ruiz Pérez,

monográfico de *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 60.3, pp. 119-129.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PAZZIS PI CORRALES, Magdalena, dirs. (2000): *Spain & Sweden in the Baroque Era (1600-1660)*, Madrid, Fundación Berndt Wistedt.

MONTERO DELGADO, Juan y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, eds. (2017): *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, monográfico en eHumanista, 35. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67306/1%20ehum35.as.montero%20s%20c3%a1nchez%20jim%20c3%a9nez.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita 28/9/2019].

PELLICER, José de (1630): *Lecciones solemnes a las obras de dos Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino. Recuperado de [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:THiNdWdnpQk\]:https://www.cronistasdecordoba.org/ap](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:THiNdWdnpQk]:https://www.cronistasdecordoba.org/ap)

[p/download/8126691175/Lecciones%2Bsolemnes%2Ba%2Bblas%2Bobras%2Bde%2BG%25C3%25B3ngora%252C%2B1630%252C%2Bde%2BPellicer.pdf%3Ft%3D1503657268+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es](https://www.academia.edu/download/8126691175/Lecciones%2Bsolemnes%2Ba%2Bblas%2Bobras%2Bde%2BG%25C3%25B3ngora%252C%2B1630%252C%2Bde%2BPellicer.pdf%3Ft%3D1503657268+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es) [última visita 19/10/2018].

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

—— (2009b): “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 109-124.

—— (2011b): “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin hispanique*, Vol. 113, N° 1, pp. 69-102, Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707422> [última visita 19/8/2019].

—— (2014): “Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo”, *Creneida*, 2, pp. 349-374, Recuperado de https://www.academia.edu/23855722/Visi%C3%B3n_y_mirada_en_las_Selvas_d%C3%A1nicas_del_conde_de_Rebolledo_Creneida_2_2014_pp._349-374._ISSN_2340-8960 [última visita 1/9/2018].

—— (2017b), “Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, M^a Valle Ojeda Calvo, Donnatella Pinni y Andrea Zinato, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, t. 1, pp. 321-330. Recuperado de <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-164-5/fragmentos-del-ocio-edicion-y-reescritura-en-el-ba/> [última visita 20/10/2018].

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.

STROSETZKI, Christoph. (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.

RETRATO Y ESTATUS. UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DE AUTOR

Resumen:

La proliferación del uso de la imprenta genera relaciones muy fructíferas creando verdaderas redes de sociabilidad en el camino hacia la salida del manuscrito a la luz social. La producción en masa ayuda a instituir una nueva concepción de autor al asentarse las bases de la autoría con la nueva legislación, provocando a su vez que el creador busque el reconocimiento ante el público. Es posible que la propuesta relacional entre poesía y mercado de Lope de Vega consolidara una nueva concepción del estatus de autor. Los autores se desvincularon de las antiguas agrupaciones gremiales y empezaron a relacionarse con otros sectores para respaldar su empeño por ganar relevancia y reconocimiento. Lope, de esta forma, da credibilidad a la creación de un imaginario representativo individualizado, convirtiéndose en el máximo exponente de la unión entre poesía y retrato. En el caso de Rebolledo, preocupado por asentar sus logros fuera de las fronteras de España, deja de lado esta profesionalización del autor para visibilizar sus éxitos como político y diplomático, consiguiendo un alto nivel social y de posicionamiento, para lo que se vale de la plasmación de su efigie en sus escritos, dejando constancia de una imagen muy específica de autor – diplomático – caballero. La utilización del retrato de autor se consolida y su significado se reescribe, sirviendo casi como firma de la autoría de la obra. Numerosos autores se valieron de él en su búsqueda de notoriedad, y otros, como Cervantes, que no lograron hacerse con

un retrato, buscaron la forma de plasmar su imagen con palabras. Pero Cervantes fue más allá y no solo describió el rostro externo del autor, sino el retrato interior en la profundidad del acto creativo. La plasmación física de estas palabras tiene su representación más fiel en la *Melancolía* de Durero, preocupación recurrente de Goya. Otros autores han proseguido en su intento por retratar este acontecimiento tan característico del artista, tanto con palabras como con imágenes. Un breve acercamiento a estos creadores da constancia de estas circunstancias.

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, 2014). 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 religioso¹⁶. En las muestras iniciales del género predomina el sentido afectivo sobre el resto de los valores semánticos y comunicativos, primando los componentes simbólicos sobre los humanizadores en sentido estricto¹⁷. La vinculación del retrato con los agentes poderosos ha sido una constante en la historia del género¹⁸, 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 siglo XV el retrato se consolida en un panorama amplio como un género independiente y de cierta autonomía, al quedar liberado del

¹⁶ 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+i *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R).

¹⁷ 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, 2004, 14-37). Los retratos

contexto religioso o político y al acercarse a usos y gustos más particulares, propios de la vida privada y la intimidad (Aries, 2017). En este sentido, la producción se multiplica en cantidad y funcionalidad en entornos cortesanos y civiles y en el contexto de un mercado creciente, lo que conlleva una disminución de su precio. Aunque el retrato se destina a paredes privadas, se concibe como un elemento dedicado a ensalzar al personaje en los espacios de sociabilidad¹⁹, de forma que 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

del Faiyum son los más antiguos que se conservan, y la primera representación fidedigna por su trascendencia en la pintura europea (Berguer, 1998).

¹⁸ Por ejemplo, los retratos que los soberanos envían a las distintas tierras de su reino, o los de prometidos principescos que permiten a los futuros cónyuges que se conozcan (Ramos, 2007).

¹⁹ Debemos tener en cuenta el concepto de privacidad de la época, diferente al moderno concepto de privacidad.

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 dar fe de su existencia, provocando que muchos otros sectores pasaran poco a poco a reivindicar su estatus a través de la representación plástica.

Este fue el caso del mundo de las letras. A la vez que los escritores comienzan a reclamar la autoría de su obra y su propia condición de autores, asimismo buscan modos efectivos para su autorrepresentación, también en los códigos visuales. Aun antes de desarrollar y reivindicar su gesto de libres pensadores e ilustrados, los escritores de poesía y ficción, de la mano de tratadistas y científicos, recurren al retrato como una forma de rúbrica o firma autorial (Ruiz Pérez, 2010). Por todo esto y por el significado que conlleva, el retrato se convierte en la expresión pictórica

²⁰ Eran habituales los poemas vinculados a galerías de retratos, como por ejemplo el modelo que imita Lope de Vega de la galería de pinturas

que más se ha acercado y mejor constancia 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, 1995 y Martín, 1984). Tanto pintores como escritores recorren de la mano el camino en busca de la consideración, para dignificar así 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 Bergman en *La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro* (1983), los poetas se inspiraron en alguna obra y dedicaron algunos versos al retrato del mismo modo en que muchos artistas dedicaron retratos a estos poetas²⁰; “pintores y poetas

en verso de Giambattista Marino (Civil, 1996, 418-422). Son conocidos también los retratos de escritores, como el de Lope de Vega, Quevedo,

siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte”, según López Pinciano en 1596 (Lunti, 1953, vol. 3)²¹. Estos acontecimientos se vieron acompañados de otros factores, como el crecimiento del grado de alfabetización o el acceso al conocimiento de niveles más amplios de la población; en ese marco tiene lugar una importante actividad retratística en el sector literario, el cual se encuentra preocupado por hacer llegar la categoría de 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 el gesto comporta de voluntad de destacar lo individual a partir de los rasgos físicos, por más que estos sigan en gran

o el realizado por Velázquez a Luis de Góngora.

²¹ Pone de manifiesto el famoso dicho 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», y repetían comentarios sobre la fraternidad o la competencia entre la pluma y el pincel, metáforas de estas relaciones (Civil, 1996, 418-420).

²² En el siglo XVIII el mayor referente de la ciencia fisionómica fue el teólogo suizo Lavater; con él se asienta que “la capacidad de conocer el

medida condicionados por la ciencia fisiognómica, que vincula la codificación de las facciones a una tipología caracterológica, paralela a la de los humores y temperamentos²². "El retrato tiene un papel activo: desvela sentimientos, despierta deseos, levanta pasiones, une o separa, consuela, ayuda, vengas o repara..." (Ramos, 2017, 12), y añadamos que también conforma una imagen y apoya su aceptación pública. La trayectoria del retrato en la primera modernidad avala estas observaciones.

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. (...) Todos los rasgos, perfiles, todos los movimientos pasivos y activos, todas las posturas y posiciones del cuerpo humano: todo aquello mediante lo que el hombre activo o pasivo puede ser inmediatamente observado, a través de lo que manifiesta su persona, es objeto de la ciencia fisionómica” (Van Dulmen, 1997). Para el siglo XVII deben considerarse, entre otras, las abundantes reediciones de la obra de Giovanni Battista della Porta, *Della fisionomia dell’huomo*.



Fig. 20. Afonso de Cartagena, *Doctrinal de Caballeros*, 1487.

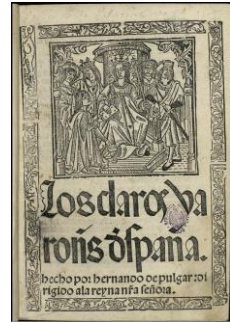


Fig. 21. Hernando del Pulgar, *Los claros varones de España*, 1500.



Fig. 22. Marqués de Santillana, *Proverbios*, 1512.

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 representacionales aparecían con frecuencia en códices que pasaban a ser propiedad del dedicatario e incluso llevaban la firma de este como único

elemento de identidad, eclipsando la autoría bajo la categoría de la posesión. En la lectura de esta relación entre escritor y soberano es clave atender a su asociación 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, 2016, 10-15).

El afloramiento de los egos personales de los creadores resulta equivalente en el plano individual a la amplia conciencia humanista acerca del posicionamiento del hombre en el centro de la tierra²³; en tal escenario, el paso de artesanos a artistas, pese a su inequívoca dimensión colectiva, rompe con la cerrada noción medieval de gremio y queda determinado por 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

²³ Definida por Todorov en el *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento* (en línea, 2006). En una perspectiva más abarcadora, Rico (2005).

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.

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 recurren a la utilización del retrato de autor sobre el libro (la *executio in*

effigie), mostrando una nueva imagen que le aporta legitimidad, acentuando su autonomía y la de su obra. 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 sucesivas²⁴. 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

²⁴ Véanse a título de muestra los casos recogidos por E. Eisenstein (1994, 68); la misma efigie vale para B. y L. Valla, y lo mismo ocurre en la representación de B. Compostelano y J. Gerson.

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. 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 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. 21. En el frontispicio de los textos de Pulgar y Santillana, que confirma el asentamiento de esta práctica antes de que el retrato se acercara más a la

representación individual, y en el compartido marco cortesano de ambos autores, 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 el valor de la cultura. En este escenario 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 (1990, 212): “La colaboración entre poesía y pintura es una forma de relaciones interartísticas y sinestéticas, típica del país de Las lanzas, colaboración 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 viven en la mayoría de los casos en la misma ciudad (Sevilla o Madrid) y que tienen facilidades para contactar entre ellos. Esta convivencia llegó a provocar 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 suyo²⁵.

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

²⁵ Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633, 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 un sentimiento en el espectador (Sánchez, 2011, 17).

²⁶ *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

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 géneros menores, como la novela. Se trataba, en general, de retratos de busto del autor trasladados mediante grabados²⁶, con variaciones de matiz y sentido en su trayectoria²⁷. Este hecho es indicativo de que la práctica se vincula directamente a la reivindicación de la dignidad del escritor y su obra y a un mecanismo de autoafirmación, y se encuentra unida siempre a las pretensiones de posicionamiento del escritor.

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.

²⁷ 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.

No faltan los correlatos en la poesía, en forma de pinturas verbales, que llegan a constituir un verdadero subgénero²⁸, 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.

A modo de ejemplo:

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

²⁸ Para la caracterización del género, véase Márquez (2001).

que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies.

Prólogo al lector de las *Novelas Ejemplares*, Miguel de Cervantes, 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, acentuando la exploración de las relaciones entre la pintura y la poesía²⁹. Castillo alude directamente a los grandes poetas en sus versos, poetas “magnates”, refiriéndose a autores de alta alcurnia o alta relevancia literaria, mientras que

²⁹ Según el artículo de Carneiro (2015, 151-173), esta unión entre retrato y poesía se alimenta de la interrelación de las artes, incorporando la pintura elementos poéticos y la poesía elementos visualmente descriptivos.

³⁰ 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 escritor en posición

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 sangre³⁰. Aquellos a los que podría ir dirigido 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.

de tres cuartos que retrata a un Cervantes envejecido, con ropajes sobrios y oscuros aunque con un voluminoso cuello y con la barba recortada y cuidada. Según Arrizabalaga en *Cervantes, un genio sin rostro* (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”.



Fig. 23. *Retrato de Lope de Vega*, atribuido a Eugenio Caxes, óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm, 1634.



Fig. 24. *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 sus orígenes en 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 como 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, 2018) o a sus dedicatarias (Ruiz Pérez y Cárdenas Luna, 2018). Centrándonos en los retratos del autor, se caracterizan por ser siempre representaciones de grabado. Además, Rebolledo aparece siempre retratado 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, y muestra su imagen como figura relevante y reconocida, manteniendo la misma iconografía en todas sus representaciones. Podemos observar que el autor aparece en postura típica, con pose de cierta confianza, señorial y sobria, y además mantiene una actitud altiva. Se retrata con cabellera espesa y abultada, según 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) y con la dignidad de un embajador de la monarquía hispánica y un personal buen gusto; los ropajes son propios de la moda europea, en contraposición a la española, mucho menos ostentosa y más austera. Muestra también una banda, que hace referencia a su visibilidad como personaje que ocupa un cargo estatal, y el 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 ofrece reminiscencias del medallón clásico de origen grecolatino, y en otras ocasiones la ornamentación es un simple recuadro. En la reedición dieciochesca de su obra se incluyen elementos alegóricos como el arpa o el clarín, que aluden a la alternancia entre 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, las guirnaldas o el laurel, ya sea en forma de corona o como hojas sueltas, son los signos

de la fama y el reconocimiento. Todos estos elementos distintivos fijan una imagen de poeta-caballero y de aristócrata-amateur y consagran una iconografía que impone una voluntad de distinción al unir poesía y aristocracia, lo cual queda patente en la proliferación de retratos y en el cuidado de la imagen. Su pose hierática y aristocrática muestra una voluntad de canonización utilizando la codificación neoclásica, y fija en el retrato de la reedición un patrón de género visual, lo cual es aprovechado, por ejemplo, por López de Sédano en su *Parnaso español* (1768-1778), junto con las biografías de los poetas, estableciendo así 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 según la noción de Pierre Bourdieu.



Fig. 25. *Ocios*, 1650.



Fig. 26. *Ocios*, grabado, 1660.



Fig. 27. *Selva militar*, 1661, grabado de J. Ballester, 1791.



Fig. 28. *Retratos de españoles Ilustres*, dibujo de R. Ximeno, grabado de J. Ballester, 1791.

Lope fue un visionario y uno de los máximos exponentes del paradigma de la profesionalización y el mercado³¹. Es el poeta que ejemplifica al hombre de letras consciente de la importancia de acercarse al lector. Defendió la práctica del retrato como causa, valiéndose, al igual que otros autores, de este género como forma de inmortalización y para alcanzar la notoriedad, asentada en el reconocimiento. Haciendo especial hincapié en la repetición de modelos y formas, en los grabados de los retratos 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 modelos sus grabados anteriores y del que beben sus retratos de grabados posteriores. Esta obra es atribuida a "la escuela de E. Caxés" (Fig. 23), está datada en el año 1634 y marca un antes y un después en las

³¹ García-Reidy (2013, 17-19) analiza la escena española en un amplio contexto y evidencia el posicionamiento del Fénix en el panorama de la temprana modernidad europea.

representaciones plásticas de Lope, pues da 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 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, lo que favorece aún más que el receptor se centre en la interpretación que el pintor hace del rostro, tras detenerse en el único elemento que destaca sobre el fondo negro a modo de distinción aristocrática: una cruz de la orden de San Juan. 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 (dejando a un lado su capacidad económica) de 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 similitud con el que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo, que se ha atribuido a Luis Tristán.

Es de notar cómo las diferentes representaciones del autor tienen en común las características generales de las que hablamos a nivel retratístico, mientras que su atuendo 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, 1999 y Sánchez, 2011) es la persistencia (con la única variación de la edad) de un rostro, en coincidencia con la práctica de Rebolledo, y las variaciones introducida en los elementos adicionales de su representación, hasta generalizar 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 a una crítica que lo cuestiona, mostrándose seguro de sí mismo y de su trabajo. El mencionado retrato se corresponde a 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. 23 y 30).



Fig. 29. *Jerusalén conquistada*,
Epopeya trágica, 1609.



Fig. 30. Grabado por Juan
de Courbes, 1630.



Fig. 31. Grabado por
Manuel Salvador Carmona,
1770.

Aun invirtiendo 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) y muestran a un autor que posa calmado con la única intención 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, plasmada en una imagen cambiante y en continua personalización, que refleja en su edad el discurso de su trayectoria.

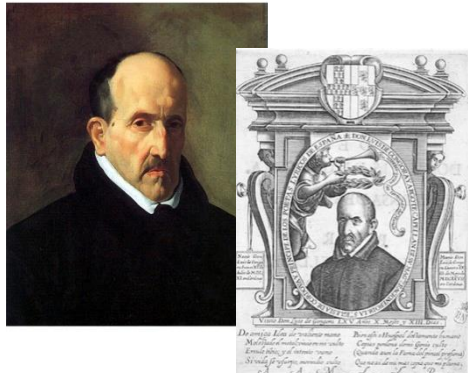


Fig. 32. *Retrato de Luis de Góngora y Argote*, Diego de Velázquez, óleo sobre lienzo, 51 x 41 cm, 1622, Museo de Bellas Artes de Boston, EE.UU.

Fig. 13. *Retrato de Luis de Góngora y Argote* Juan de Courbes, 1530.



Fig. 33. *Retrato de Quevedo*, Juan Van der Hamen, óleo sobre lienzo, 48x60, 5, 1650.

Fig. 15. *Retrato de Quevedo*, grabado, Imprenta Real, Madrid, 1791.



Fig. 34. *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. 35. *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, se pudieron permitir quedar inmortalizados por este género, tanto de manera pictórica

como impresos en papel gracias a los grabados. Así, el retrato cumplió 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)³².

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 tuve 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

³² “...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

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 [...]

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

Partimos de otra reticencia, de nuevo en un prólogo cervantino, pero esta vez al *Quijote* de 1605. En el conocido pasaje, con su ambigua mezcla de 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

siempre de representar la distinción, la riqueza, el conocimiento. El retratado debería ser representado como hombre virtuoso, generalmente hermoso, que ante todo pertenecía a un estamento o una familia...” (Van Dulmen, 1997, 17 - 37).

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 y 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.

³³ 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 pseudo-Aristóteles (Aristóteles, 1996). Las dos líneas se unen en el influyente tratado de Huarte de San Juan *Examen de ingenio para las ciencias* (1575), para reforzar su dimensión europea con *The Anatomy of the Melancholy* (1621) 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

Al hilo de los cambios en el concepto y la funcionalidad del retrato, muy ligados a los correspondientes al estatus del autor, su representación, cuando no las combina, oscila 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 estético³³. Dejando atrás el concepto del retrato casi seriado del autor, se muestra un intento de teatralización del gesto al pasar el busto al cuadro, a la composición que otorga valor semántico al escenario, al *attrezzo* y a la propia cinética (o pasividad) del personaje. Se

conceptual dilucidado por Klibansky, Panofsky y Saxl (1991); y, más directamente aplicado a la representación del artista, por R. y M. Witkower (1991). Una visión más sintética y específica para nuestro campo la ofrece Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008; la dimensión representativa del estado es destacada por F. Rodríguez de la Flor, (2007); y encontramos un buen ejemplo de aplicación a la materia literaria en J. M^a Ferri Coll (2006).

retoman ante esta situación 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 máxima expresión, cambiando radicalmente la mirada del creador hacia la ensoñación y convirtiéndose la inactividad en un mero reflejo del acto de la inspiración de la creación. 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 simboliza la concentración de una mente activa en busca de posibles soluciones, y la mirada hacia la lejanía representa el máximo del acto creativo.



Fig. 35. *Melancolía I*, Alberto Durero, grabado, 1514.



Fig. 36. *El sueño de la Razón produce monstruos*, Caprichos 43, Francisco de Goya, 1797-1799.

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 Goya³⁴. Se trata de una de las obras culmen de Francisco de Goya, que presenta en el centro del grabado a

³⁴ Véase ahora para la tradición de esta imagen. J. Helmut, *El concepto del autor soñando en los siglos XVII y XVIII: Quevedo, Torres Villarroel, Goya*, en

Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria (2018, 237-255).

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; o por el contrario, se trataría de una denuncia en la que la razón se encuentra amenazada por los monstruos, que representan al conservadurismo y las supersticiones de la España profunda. En este caso, Los Caprichos son una versión gráfica de los sueños de Quevedo, convirtiéndose en una 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. 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, aunque 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. 35), 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

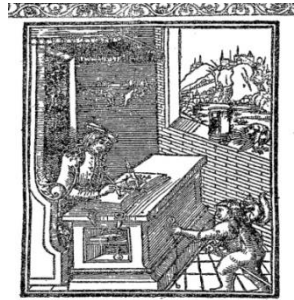
los cuatro humores³⁵, Saturno y los neoplatónicos y la relación entre la geometría y la melancolía, aporta datos significativos a la representación. El texto atribuido a Aristóteles (nota 17) exaltó el estado de la melancolía: “Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya sea que se hayan distinguido 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 incidencia en las letras hispanas desde finales del siglo XVI³⁶. De nuevo en el grabado de Dürero, Saturno, representando la contemplación del universo, parece vigilar la escena, en tanto que los elementos geométricos que aparecen 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

³⁵ Los cuatro humores que condicionan al ser humano se corresponden con cuatro elementos y están a su vez asociados a 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

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, estableciéndose así 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 que forman parte de la creatividad.

Panofsky afirma que la melancolía era el primero de los humores (Rodríguez, 2016).

³⁶ “Melancolía significa genialidad”, según propone Juan Huarte de San Juan en *El examen de ingenios*.



Los claros varones de España: hecho por Fernando del pulgar: oirido ala Reyna nuestra señora.

Fig. 37. Fernando del Pulgar, *Los claros varones de España*, 1500.



Fig. 38. Torres de Villarroel, 1736.



Fig. 39. *Obras de Francisco de Quevedo*, Amberes, 1699.

La consolidación del vínculo de la representación arquetípica del autor queda patente en las representaciones de Quevedo³⁷ y Torres Villarroel (Fig. 38 y 39), 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 en las ilustraciones de reivindicación y protohumanismo en *Los claros Varones de España* de Fernando del Pulgar (Fig. 37). Tanto Quevedo como Villarroel se encuentran sentados de lado, con el codo apoyado en la mesa y la 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

³⁷ En el mencionado artículo de Helmut se considera a 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.

contrapone a las ilustraciones en las que el personaje está escribiendo activamente. Además, en ambos retratos se observa claramente un intento de individualización de los personajes. En el de Quevedo³⁸, 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 los materiales astrológicos 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, mostrando una clara intencionalidad de mimesis e identificación con el autor, pues

en ambas imágenes conviven elementos arquetípicos de las representaciones del autor en su estudio y sin duda se sitúan un paso más cerca de 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 sus populares almanaques, permitía el acercamiento a un público más amplio.

³⁸ Mientras está leyendo Quevedo se queda dormido, en un acto que enlaza las visiones del sueño con la realidad a través de un texto, según Helmut.



Fig. 40. Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 205× 133 cm. Museo del Prado, Madrid, 1798.

La actitud repetida por Goya no carecía de precedentes, hasta el punto de conformar un verdadero tópico desde el grabado de Durero, 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. En el óleo que Goya le dedica a Gaspar Melchor de Jovellanos vemos 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 y 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, y en el escudo de la diosa se hace referencia a los escudos de las armas del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, todo ello promovido por Jovellanos. El carácter íntimo del personaje

se acompaña de la simpleza de sus vestimentas, y no luce ninguna de las medallas o bandas de las órdenes recibidas, subrayando de nuevo su actitud. Pero la simplificación y limpieza de formas y elementos constitutivos de la imagen generan 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 (*Goya y el espíritu de la ilustración*, 1988). 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 con el modelo, además de tratarse de la representación más íntima del acto de inspiración creativa del autor.

Posibles conclusiones

Frente al uso didáctico-popular del grabado temprano que aparece como refuerzo del texto,

consecutivamente la imagen se utiliza en su concepto más moderno, primando el aura de prestigio en la aparición de retratos en las ediciones y añadiendo la imagen autorial valor a la retórica verbal con la visual. Así, el retrato en los paratextos de las obras cumple 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. Y por otro lado, se revela una visión social en cuanto a la relación entre el sujeto y la institución. El escritor se presenta como elemento de cambio social, determinando el interés por el valor pragmático de la obra con una intencionalidad y funcionalidad muy concreta.

Con la inclusión del retrato del autor entre las páginas de la obra, el escritor se convierte en protagonista con toda la complejidad que ello conlleva. La función pragmática del retrato de autor articula unas estrategias en el espacio de recepción: el retrato del personaje y el de su linaje social

mantienen una hegemonía tanto a nivel formal como conceptual. Para ilustrar esta afirmación tomamos la sistematización de los retratos de Rebolledo en los paratextos de sus obras, que revelan el interés por dar a conocer al público una condición nobiliaria y un posicionamiento en la alta sociedad, reforzado por la inclusión de los retratos de sus dedicatarios y convirtiendo su propio retrato en una firma de prestigio. En su afán de reconocimiento intelectual en clave de modernidad, 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. Lo mismo ocurre con Lope de Vega en cuanto a la reivindicación del valor del retrato en la configuración de la pragmática paratextual, al incorporar a la retórica verbal un aura de prestigio social; en su caso, el aporte visual además lo posiciona como el autor de la profesionalización por excelencia. Ya no existe únicamente

ese afán de reconocimiento social por méritos nobiliarios o políticos, sino que sus representaciones van asentando las bases de un creador que crece a la vez que su obra cobra prestigio, y su imaginario va transformándose a la vez, tanto por cuestiones de posicionamiento como escritor reconocido como por el mero paso del tiempo.

La melancolía del autor, representada tanto pictóricamente como verbalmente, cumple una función representacional a nivel visual y además 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. 36) y que es retomado por Francisco de Goya en *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 36) establece un inventario de recursos simbólicos en el retrato de autores como Quevedo y Villarroel (Fig. 39 y 40). 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 anteriormente había estado representado en la descripción que hace Cervantes de su estado de *spleen* o desidia en el prólogo del *Quijote*.

Bibliografía citada

ARIES, Philippe (2017): *Historia de la vida privada: Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus.

ARRIZABALAGA, Mónica (2015): “Cervantes, un genio sin rostro”, diario ABC. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/20150423/abci-cervantes-genio-rostro-201504221452.html> [última visita 24/1/2018].

BERGMANN, Emilie L. (1983): “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”, en *Crítica*

semiológica de textos literarios hispánicos, Madrid, Volumen II, pp. 231-238.

—— (1979): *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press.

BERUETE Y MORET, Aureliano de (1961): *Goya pintor de retratos*, Madrid, Blass y. Cía

BOUZA, Fernando (2003): *Palabra e imagen en La Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores.

BOURDIEU, Pierre (1990): “El campo literario, prerequisites críticos y principios de métodos”, *Criterios*, 25-28, pp. 20-42. Recuperado de <http://educacion.deacmusac.es/practicalegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf> [última visita 17/7/2019].

BUIGUÈS, Jean Marc (2019): “Modelos icónicos de las imágenes de la inspiración del autor religioso (Edad Media - Siglo XVIII)”, en *El autor en la modernidad, Theory Now*,

Journal of Literature, Critique, and Thought, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, 2, 1, pp. 10-32. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/517743> [última visita 23/10/2019].

BURCKHARDT, Jacob (2014): *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal.

CARDUCHO, Vicente (2012): “Un *Diálogo de la pintura*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de

<ftp://ftp.bne.es/pub/Carducho/vicente%20carducho%20baja.pdf> [última visita 3/11/2017].

CARNEIRO, Sarissa (2015): “El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal”, *Diálogos Mediterráneos*, 8.

CAYUELA, Anne (2012a): “La vida cotidiana de los escritores en el siglo XVII. Entre Historia y Poesía”, en *La*

vida cotidiana en el mundo hispánico (Siglos XVI-XVIII), coord. Manuel Peña, Madrid, Abada, pp. 357-376. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4886214> [última visita 6/12/2018].

——— (2012b): *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, coord. Roger Chartier, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CIVIL, Pierre (1996): “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: del poema al retrato grabado”, *ALSO*, Actas IV, pp. 419-432, París, Université de París III Sorbonne Nouvelle.

EGIDO, Aurora (1900): “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 168-169.

EISENSTEIN, Elisabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal.

GALLEGO SERRANO, Julián (1995): *El pintor de artesano a artista*, Granada, Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada.

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

GARCÍA BERRIO, Antonio (1977): “Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alanos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, I, pp. 291-307.

—— y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M^a Teresa (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013a): *Las musas ramerías: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.

—— (2013b): “Estudios sobre las literaturas de los Siglos de Oro”, *Insula: revista de Letras y Ciencias Humanas*, 796, pp. 17-19.

GONZÁLEZ MARTÍN, Juan José (1985): “El artista en la sociedad española del siglo XVII”, *Boletín Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 51, Universidad de Valladolid pp. 551-552. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2909131> [última visita 17/12/2018].

GONZÁLEZ VEGA, Felipe (2011): “Poesía de la imagen y representación del tiempo. Unos poemas inéditos de Nebrija en un folleto de calendas romanas”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 24, pp. 31-57. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3766504> [última visita 17/9/2019].

GRUPO PASO (2012): *La "Idea" de la Poesía Sevillana del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

HERNÁNDEZ CARRASCO, Consuelo V. (1999): “El significado de la “ausencia””, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina Las Palmas de Gran Canaria*, Vol. 1, pp. 687-696, coord. José Antonio Samper Padilla y Magnolia Troya Déniz. Gran Canaria, Universidad de las palmas de Gran Canarias. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf [última visita 15/2/2018].

HOCKNEY, David (2001): *El conocimiento secreto*, Destino, Barcelona.

JACOBS, Helmut (2011): *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Madrid, Iberoamericana.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1985): *Gozos Poéticos de humanos desengaños (poesía andaluza del Siglo de Oro)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*, ed. moderna Alfredo Carballo Picazo, 3 vol., Madrid, C.S.I.C./Instituto Miguel de Cervantes.

LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, coord. (2017): *Ser autor en la España del siglo XVIII*, colección Piedras Angulares, Gijón, Ediciones Trea.

MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1988): “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*, 64, pp. 171-191.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2018): “Periferias de un noble: el Conde de Rebolledo”, *Versans*, 60, pp. 119-130. Recuperado de <http://doi.org/10.5169/seals-391129> [última visita 14/6/2018].

OLIVARES, Rosa (2010): “El retrato como medio de conocimiento”, *Revista Internacional de Arte LÁPIZ*, 127.

PACHECO, Francisco de (1986): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599-1644)*, eds. Pedro M. Piñero Ramírez y Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla. Recuperado de <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf> [última visita 22/10/2019].

PÉREZ, Julián (2009): “El doble que nos enfrenta” en *la mirada fotográfica*, <http://lamiradafotografica.es/tag/el-retrato-como-doble> [última visita 22/10/2019].

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1988): *Goya y el espíritu de la ilustración, catálogo de la exposición*, Madrid, Museo del Prado.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2015): “Artes hermanas: Poesía, Música y Pintura en el Siglo de Oro”, *Calíope. Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry Printed*, 20, 2, pp. 7-18. Recuperado de

<https://muse.jhu.edu/article/602323/pdf> [última visita 2/10/2019].

PORTUS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea.

PRAZ, Mario (1979): *MNEMOSYNE: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.

QUEVEDO, Francisco (1972): *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.

RAMOS GÓMEZ, María Teresa (2007): “El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen”, en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coords. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 33. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554410> [última visita 25/5/2019].

RICO, Francisco (2005): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino.

RODRÍGUEZ CANFRANC, Carlos (2016): “La melancolía, según Alberto Durero”, *Drugstore, Magazine digital*. Recuperado de <https://drugstoremag.es/2016/08/la-melancolia-segun-alberto-durero/> [última visita 25/11/2017].

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2004): “La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España”, *Revista complutense de historia de América*, 30, pp. 258-261.

RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen (1982): *Francisco Pacheco y el retrato de Miguel de Cervantes. Un análisis a través de la prensa sevillana del siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/arte/27/Carmen%20Rodríguez%20Serrano.pdf> [última visita 15/7/2019].

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

——— (2010): *Historia de la literatura española, El siglo del arte nuevo 1598-1691*, vol. 3, Córdoba, Ed. Crítica. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6927632> [última visita 28/9/2019].

——— y CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018) “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, *Versants*, 65,3, pp. 63-83. Recuperado de <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4419> [última visita 12/4/2019].

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Támesis.

——— (2011): *El pincel y el fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Iberoamericana.

SHEPARD, Sanford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Gredos.

SOURIAU, Etienne (1965): *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, Tzvetan (2006): *Elogio del individuo: Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, trad. Noemí Sobregués Arias, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.
Recuperado de
<http://www.elcultural.com/revista/letras/Elogio-del-individuo-Ensayo-sobre-la-pintura-flamenca-del-Renacimiento/19461> [última visita 1/2/2019].

VAN DÜLMEN, Richard (1997): *El descubrimiento del individuo 1500-1800*, Madrid, Siglo XXI.

VOSTERS, Simón Anselmus (2007): *La dama y el humanista: Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, Murcia, Nausicaä.

SALIR DEL MARCO.

El autorretrato de Murillo en su contexto.

Un mundo en breve forma reducido,
propio retrato de la mente eterna,
hizo Dios, que es el hombre, ya escogido
morador de su regla sempiterna;
y l'aura simple de inmortal sentido
inspiró dentro en la mansión interna,
que la exterior parte avive y mueva
los miembros fríos de la imagen nueva.

Del alto de la frente, do el cabello
se comienza a espesar oscurecido,
hasta donde adornado de su vello
el perfil de la barba es más crecido,
y do más bajo se avecina el cuello,
en tres partes iguales dividido,
la medida será con que midieres
grande o pequeña imagen que hicieres.

(Céspedes, 1649, 112).

Mancho el pincel con el color en vano
para imitar, oh Febo, tu figura
en tabla de laurel: o los colores
no obedecen la mente ni la mano,
o huye también Dafne tu pintura,
árbol, aún no olvidando tus amores
(Rioja, 2017, 25).

En las primeras décadas del XVII, partiendo del tópico horaciano y la identificación de Simónides de Queos, nace una relación entre pintura y poesía que se hace más intensa y compleja por los intereses compartidos de aquellos que las cultivan. De la noción de “*ut pictura poesis*” en clave estética surge un desplazamiento a una asociación de intereses en la reivindicación del estatus de autor-artista (Gállego, 1995). Situándonos en este escenario, los pintores se interesan por retratar a los poetas mientras estos ponen su pluma en defensa de los derechos de los primeros (Sánchez

Jiménez y Sáez, 2018, 5-32). Aunando la metáfora identificadora y una compartida reivindicación de la dignidad de sus artes respectivas, pintores y poetas entrelazan sus prácticas, sobre todo en ámbitos académicos como el sevillano, donde el polifacético Pacheco actúa durante décadas como centro y conecta el legado de Mal Lara en el XVI con las generaciones de mediados del siglo XVII (Lee, 1982; Corbacho Cortés, 1998 y Hernández Guardiola, 2011). En ellas hay que situar algunas claves de nuestro protagonista, Murillo, y de su entorno. De manera particular, las plantearémos a partir del acercamiento a los dos autorretratos; y en cuanto a su lectura en clave de ideas y modos de discurso, acudiremos a algunos elementos del denso entramado de relaciones entre estas dos artes, específicamente en el entorno sevillano, donde mantuvieron una estrecha convivencia.



Fig. 41. *Autorretrato*, Bartolomé Esteban Murillo, 100x77 cm, 1645-1647, Frick Collection de Nueva York.



Fig. 42. *Autorretrato*, Bartolomé Esteban Murillo, 122x107 cm, 1668-1670, National Gallery, Londres.

Pintura y poesía en torno a la reivindicación de la figura autorial.

El hermanamiento que, con el elemento del retrato como eje, se produce entre la pintura y la poesía da lugar a múltiples superposiciones, siendo muchos los poetas que dedican sus versos a la pintura y muchos los pintores que

están interesados en plasmar en sus lienzos la efigie de los escritores. En un marco más amplio, existe en el sector literario el interés por parte de los autores de fijar su imagen e incorporarla a sus impresos³⁹, gesto que además trasluce una clara voluntad de distinción a través de los rasgos físicos de lo meramente individual, un reclamo y propaganda de la autoría de la obra. Un claro ejemplo de esta reciprocidad de mensajes lo encontramos en el modelo de la galería de pinturas en verso de Giambattista Marino, con el poema que le dedica a Caravaggio y a su Cabeza de la Medusa que fue pintada en el escudo del Gran Duque de la Toscana⁴⁰. Además, son dignas de señalar las diferencias que se crean a la hora de elegir el formato al que se dirige la representación.

³⁹ Las investigaciones previas en torno a este tema se pueden consultar en el artículo de Ruiz Pérez y Cárdenas Luna (2018, 63-83) y en Cárdenas Luna (2019, 135-198).

⁴⁰ ¿Qué enemigos habrá ahora que en mármol frío
no se tornen de repente,
si miran, señor, en el escudo vuestro
aquella orgullosa Gorgona tan cruel,
con cabellos horriblemente
vuelos amasijo de víboras

En este sentido, el lugar que ocupa el continente en cada fórmula representativa es una cualidad determinante, de manera que existen grandes diferencias entre los retratos destinados a ser expuestos en un libro impreso y aquellos designados a vestir paredes privadas, o en el caso de la Cabeza de la Medusa, los que se convierten en emblema y protección, en este caso particular, de una armadura o escudo.

En las ocasiones en que la aparición del retrato se da en los volúmenes impresos, este es concebido, además de como una forma de reflejar la autoría de la obra, como una auténtica reivindicación de reconocimiento autorial (Manero Sorolla, 1988). Esta estrategia, utilizada por Lope de Vega o

provocan escuálida, y pavorosa pompa?
¡Mas qué! Entre las armas ventaja
apenas os procura el monstruo formidable:
ya que la auténtica Medusa es vuestro valor. (Marino, 1613)
"Esa fiera Gorgona, y cruel a la que horriblemente colúmenes viperinos
dan escuálida pompa, y espantosa tiene la crin". Estos versos le fueron
inspirados por el terrible autorretrato que Caravaggio hizo de la mítica
cabeza de la Medusa. Poema traducido por Luis Antonio de Villena
(2014), tomado a su vez del estudio de Cropper (1991, 193-212).

Mateo Alemán como una declaración de intenciones, se percibe como una auténtica firma del autor que incluso hace la función de legitimar las ediciones de estos textos frente a una posible falsificación. En este sentido, fueron numerosos los autores que, conocedores de la poderosa veracidad que podía otorgarles ser retratados, se valieron de este hermanamiento entre arte literario y artes visuales, no solo con la ambición de poseer una semblanza propia para sus paredes privadas, sino como medio para la difusión de sus trabajos. Y del mismo modo, las preocupaciones de los escritores no se basaron únicamente en el carácter de reconocimiento autorial y su propiedad intelectual en cuanto a la obra, sino que, como ocurre en el caso de Rebolledo⁴¹, centraron sus pretensiones en el reconocimiento social y en la exhibición de su linaje como eje sustancial, como bien aprecia Ruiz Pérez en *La biblioteca de Velázquez* (1999).

⁴¹ Además de poeta, destaca por su papel de aristócrata y diplomático en la embajada española.

Tanto en los impresos de Rebolledo como en los de sus coetáneos, el retrato autorial alterna posiciones en los preliminares de las ediciones. No es hasta la *compilación* que realiza López de Sedano en su *Parnaso español* (1768-1778), basándose en la propuesta del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (cabría citar la introducción de Piñero y Reyes, 1985 y a Montero Delgado y Cacho Casal, 2014), cuando se unifica y expone una muestra de representaciones autoriales que mantiene una estructuración de carácter identitario, aunque concibiéndose como conjunto en forma de secuencia, conformándose un imaginario en el que la repetición de elementos y la caracterización de los personajes siguen una línea común: la utilización de la orla conmemorativa como elemento de enmarcación, la representación del autor de busto centrado en la composición, en posición ligeramente girada, y la utilización de elementos alegóricos con una fuerte

carga conceptual en la glorificación del autor. Nunca hasta ese momento había visto la luz una colección de poetas tan rica en la que se reunieran tantos retratos⁴². Todos los retratos que aparecen en la serie de Sedano están realizados mediante la técnica del grabado y tienen como modelo, en algunos casos, a aquellos ya publicados en las distintas obras del escritor.

Los códigos de visualización de la imagen autorial son considerados como uno de los instrumentos más usados y efectivos en la maniobra de reconocimiento y afirmación autorial y, en última instancia, en la constitución del campo literario. Es posible que la propuesta relacional entre poesía y mercado que promoviese Lope de Vega consolidase una nueva concepción en la condición de autor, acompañada de una promoción de la desvinculación de las primitivas corporaciones gremiales e instituyendo una innovadora relación entre los diferentes sujetos que rodean a la obra, con

el objetivo de alcanzar mayor impulso en un claro empeño de notoriedad. Por ello, Lope es considerado el máximo exponente de la unión entre poesía y retrato y su figura desempeña un papel clave en el fomento de la credibilidad del autor de la mano de la representación de su efigie (Sánchez Jiménez, 2006).

⁴² Juan José López de Sedano en su *Parnaso español* (1768-1778).



Fig.43. Retrato de *ilustres y memorables varones...*, Francisco de Pacheco, 1564-1644.

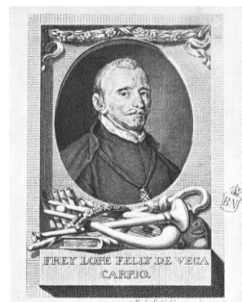


Fig.44. Retrato de Lope de Vega, *Parnaso Español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Lope de Sedano, Manuel Salvador Carmona, 1770.



Fig. 45. Retrato del Conde de Rebolledo, *Parnaso español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Lope de Sedano, Manuel Salvador Carmona T.V, 1772.

No obstante, en la concepción de la autoría existen otros puntos relevantes en cuanto al valor estratégico de la autorrepresentación. Es muy sugerente el caso de Rebolledo en cuanto a la obstinación que manifiesta en hacer visibles sus logros sociales fuera de las fronteras de nuestro país. De acuerdo con esto, las representaciones del conde evidencian un alejamiento del objetivo inicial más cercano a la profesionalización del autor y un empeño por la exhibición de sus éxitos en ámbitos políticos y diplomáticos, y revelan una deliberada pretensión de dejar constancia del alto nivel de posicionamiento social en que se inscriben sus escritos. En definitiva, se lucra de la utilización del retrato al igual que Lope, pero atribuyendo nuevos valores a la construcción del personaje, en su caso como autor-diplomático-caballero.

Pese a que estos retratos se vinculen a estrategias de representación diferenciadas, parten de elementos comunes en su configuración. La codificación del retrato que propone inicialmente Pacheco regulariza, codifica y fija una iconografía de autor para Sevilla hasta 1640, proponiendo

una representación de busto enmarcado, con evidentes reminiscencias renacentistas en la utilización del marco cuadrado o rectangular; economiza en la representación de atributos cercanos al personaje; y encumbra a sus representados con la utilización del laurel.

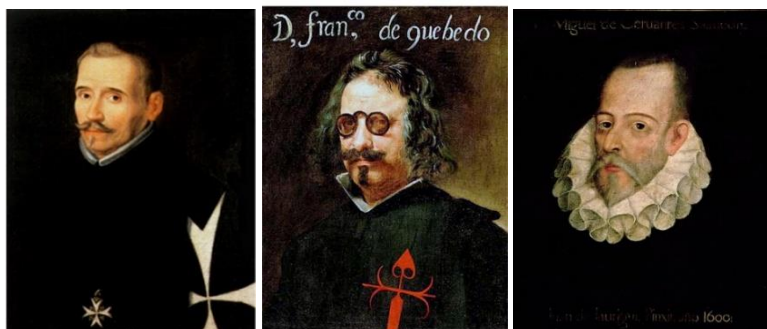


Fig. 46. Retrato de Lope de Vega, Atribuido a Eugenio Caxes, óleo sobre lienzo, 63x51 cm., 1634.

Fig.47. Retrato de Quevedo, Juan Van der Hamen, óleo sobre lienzo, 48x60 cm, 1650.

Fig. 48. Retrato de Cervantes, atribuido a Jáuregui, óleo sobre lienzo, 46x36 cm, 1600.

Estas particularidades se consolidan en los retratos autoriales sufriendo ligeras variaciones, por ejemplo, al combinarse la utilización del marco rectangular con el uso del marco ovalado o en forma de medallón, siendo el primero

el propio de los lienzos. Muchas de las representaciones en forma de retrato de autores literarios han sido consideradas a lo largo de la historia como verdaderas obras de arte. Claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en los retratos a óleo de Lope de Vega atribuido a Caxes o al retrato de Quevedo de Van der Hamen (Fig. 46 y 47), incluso al discutido retrato de Cervantes atribuido a J. de Jáuregui (Fig. 48). Pero, como gran obra de arte de retrato autorial, destaca por encima de todas el retrato realizado por Velázquez a Luis de Góngora. Se trata de una obra ejecutada por el joven pintor en Madrid por encargo de su suegro y maestro, Pacheco, que refleja a un poeta ya adulto que gozaba de gran relevancia como máximo representante del culteranismo en la poesía española. Este retrato sigue claramente las reglas de su maestro (Pacheco), aunque con la aportación de la genialidad que caracteriza al artista, preocupado por reflejar el carácter del modelo centrándose en una esmerada interpretación de

la psicología del mismo⁴³, y así presenta a un gran poeta sin florituras ni ornamentos que pudieran embellecer la imagen, evidenciando, en una formidable síntesis compositiva en la que el único elemento de representación es el busto de Góngora, el carácter amargo y distante que caracteriza al retratado. La figura aparece recortada sobre un fondo neutro que recibe un fuerte foco de luz procedente del lado izquierdo y que deja parte del rostro en penumbra. La eliminación de elementos decorativos o contextuales en la representación del modelo y el tratamiento del retrato, como si de una obra escultórica se tratase, convierten a esta obra en unos de los referentes del trabajo de Velázquez. El propio Pacheco nos dice que este retrato de Góngora fue muy celebrado en Madrid.



Fig.49. *Retrato de Luis de Góngora*, Diego Velázquez, óleo sobre lienzo, 51x41 cm., 1622.

⁴³ Según Jonathan Brown (1986), no existe nada similar a esta obra hasta que Velázquez retrata al Papa Inocencio X.

La reflexión que plantea Velázquez en la elección del personaje de este retrato se aleja de la mera representación de un escritor, pues dirige su mirada hacia un modelo que provoca grandes controversias, y es posible que le preste mayor atención a su efigie por la cercanía que pudo existir entre ellos, pintor y modelo. Podemos hablar de una fuerte proximidad en cuanto a la temática y estructura que utilizan

⁴⁴ Javier Portus Pérez, en la descripción de la obra para el Museo del Prado: «Estudiosos como Ortega y Gasset o Angulo, sospecharon que tras esa imagen realista se escondía una narración mitológica. Sus suposiciones se corroboraron cuando se localizó una mención a esta obra en el inventario de bienes de don Pedro de Arce, realizado en 1664. Allí se describe la escena como una «Fábula de Aracne», la hábil artesana a la que Minerva condenó por altiva a convertirse en araña. Entre los temas a los que había dedicado sus habilidades manuales figuraban las transformaciones de Júpiter, y es precisamente una de ellas la que se representa en el tapiz del fondo: aquella en la que el dios toma la forma de toro para raptar a Europa. Tenemos, pues, un cuadro que en primer término nos muestra una escena cotidiana de un taller de tapicería, y que más al fondo representa el episodio mitológico, que se desarrolla ante un tapiz... El caso es que se trata, junto con *Las meninas*, de la obra de este pintor más abierta y compleja y una de las más herméticas en lo que se refiere a su significado. En el cuadro, sin embargo, hay tantas referencias directas e indirectas a la creación artística y a la propia historia del arte que no se pueden soslayar a la hora de enfrentarnos a su contenido... La propia historia central nos narra una disputa entre un ser divino, como Minerva, y una artista, como lo era Aracne, lo que entronca con uno de los temas principales del debate artístico de la época: el de la nobleza y

ambos autores en sus diferentes lenguajes: en sus poemas, Góngora dirige sus letras a una minoría culta, tanto en disposición y vocabulario como en los temas tratados que hacen referencia a la mitología, el mundo clásico o la historia, y este propósito es compartido por Velázquez en algunas de sus pinturas, como sucede con *La fábula de Aracne*⁴⁴.

calidad de las artes figurativas. En este caso, se insistiría en lo que la actividad artística tiene de proceso que implica una parte manual (representada en el obrador del primer plano) y otra intelectual, que se desarrollaría en la escena del fondo. Además, son varias las alusiones histórico-artísticas dentro del cuadro que constituyen un instrumento preciso para estudiar el lugar que Velázquez se concedía a sí mismo dentro de la historia de la pintura. En primer término, la ruca a veces se ha relacionado con un tópico de la literatura artística, que ya está presente en el latino Plinio y que sostiene que una de las mayores pruebas de la capacidad ilusionística que puede ofrecer un pintor es reproducir de manera verídica el movimiento. Realmente, pocos fragmentos de la pintura de esa época lo consiguen de una manera tan depurada como éste. A la derecha, la mujer que viste camisa blanca es una clara transposición de una de las figuras del techo de la Capilla Sixtina. Pero la clave de este juego de alusiones no se encuentra en el primer plano, sino al fondo, en el tapiz que enseña Aracne a Minerva y que queda en parte oculto por las figuras de estos personajes. Representa, como se ha dicho más arriba, el rapto de Europa. Pero no es un rapto de Europa cualquiera, sino que está directamente inspirado en el que pintó Tiziano como parte de una serie de *poesie* o fábulas mitológicas que realizó para Felipe II. Estas obras se guardaban en el Alcázar de Madrid, y se contaban entre



Fig.50. *La fábula de Aracne Las hilanderas*, Diego Velázquez, óleo sobre lienzo, 220x289cm., 1655-1660.

los cuadros más estimados de las colecciones reales. Cuando Rubens estuvo en la corte en 1628-1629 en misión diplomática, copió numerosos cuadros del veneciano y, entre ellos, éste. En realidad, más que copiar lo que hizo es «traducirlos» a su propio estilo, lo que significaba asumir que pertenecía a su misma tradición pictórica, aunque con una personalidad propia. Velázquez fue testigo directo de todas esas operaciones, pues compartía obrador con el flamenco durante su estancia en Madrid y, por lo tanto, sabía que Rubens había copiado el cuadro y que lo hizo animado por un deseo de aprender y de competir. Y probablemente él, en esta escena mitológica que tiene como tema la competencia entre una diosa y

Bajo su apariencia de escena costumbrista se ocultan interpretaciones mucho más complejas que solo son interpretables por un conocedor de las artes y el mundo antiguo. En esta obra Velázquez plantea una compleja construcción a través de la cual hace alarde de sus capacidades narrativas e intelectuales, y aunque aparentemente plasma una escena cotidiana en un taller de tapices, en este caso el de Santa Isabel de Madrid, es conocido su fuerte trasfondo de escena mitológica. Además, en esta obra existen referencias directas a la creación artística, tema recurrente en la obra del pintor con un reclamo continuo de posicionamiento del artista ante la corte, que

un mortal, quiso también emular a sus dos grandes maestros y competir al mismo tiempo con ellos. Pero en vez de limitarse a reproducir el cuadro en su estilo pictórico personal, lo que hizo fue enmascararlo en una sutil trama narrativa que demostraba hasta qué punto era un artista que proyectaba una mirada inteligente sobre todos sus temas y gustaba jugar con los distintos niveles de realidad. Y con todo ello construyó una declaración sobre el puesto que él mismo ocupaba dentro de la historia de la pintura». (consultado en línea el 20/2/2019, <https://www.museodelprado.es>).

coincide en este ámbito con la preocupación de los autores de este período por promover la desvinculación total con las agrupaciones gremiales. De esta forma, estos dos andaluces (uno sevillano y el otro cordobés) parecen mantener una cercana relación en clave estética culta, encarnando una tendencia artística que tiene en la complejidad formal y conceptual su característica más notable, manteniendo el referente de Céspedes y Pacheco.

En un juego de planos equiparable, ya Cervantes había enmarcado un retrato pictórico (en este caso inexistente) en una representación literaria de su imagen, prosopografía y prosopopeya, en una variante del paralelismo que, a propósito del *Quijote* y *Las meninas*, señaló Foucault en el preámbulo de *Las palabras y las cosas*. En otra vertiente, el modo de autorretrato burlesco que consagra Góngora en su romance “Ahora que estoy despacio” y que, a partir del ecuador del siglo, tiene un despliegue emblemático (Cáncer y Velasco, Antonio Luis, Solís, Benegasi...), acentúa el carácter de artificio e incluso de irónica distancia, abriendo un espacio

entre la realidad y su representación, como si una protoesperiencia de deformación en el espejo cuestionara la versión más estrecha de la teoría de la mimesis. Ambas claves pueden ser aplicables a la lectura de los autorretratos de Murillo, y su validez comienza a partir de la constatación de cómo se revaloriza el autorretrato y se expande con la conciencia de sus posibilidades para el juego de la representación.

Esta búsqueda de notoriedad va más allá de los literatos, y la llevan a cabo también los pintores haciendo uso del autorretrato. A partir de los cambios en la concepción de autor/artista, numerosos pintores se valen del autorretrato para, al igual que harían los poetas con sus retratos manuscritos o exentos, reclamar su nuevo estatus. Este es el caso de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), uno de los exponentes artísticos del llamado Siglo de Oro. Hasta donde conocemos, Murillo se autorretrató dos veces en toda su carrera, retratos que fueron pintados con veinte años de diferencia y que han compuesto una parte importante del

imaginario retratístico del pintor sevillano. Estas obras pertenecieron a su hijo Gaspar y, al fallecer este en 1709, fueron separadas. El primer autorretrato del autor, realizado cuando tenía unos 30 años, pertenece desde el año 2014 a la Frick Collection de Nueva York, y el segundo, completado unos veinte años después, forma parte de la exposición permanente de la National Gallery londinense. Por lo tanto, son un retrato de juventud y otro de madurez.

Aproximadamente en 1645, Murillo, establecido en la ciudad de Sevilla, se autorretrata como si fuera un auténtico aristócrata, en un empeño de reflejar una imagen más cercana a la de caballero que a la de pintor. Se presenta de esta forma en un retrato de busto en posición semigirada, centrado en la composición y con la mirada dirigida hacia el espectador, con cierto talante altivo y vistiendo ropajes elegantes. La enmarcación simulada ante un ajado marco de piedra se acerca a la orla conmemorativa, inspirada en las ruinas romanas de la Sevilla barroca, y contrasta al personaje a la vez que lo ensalza en ese supuesto pedestal. La pieza

resultante destaca por su sobriedad, ya que carece de ornamentación alguna y de elementos alusivos a su profesión, lo cual evidencia de nuevo la omisión de su categoría de artista o pintor y potencia, como ocurriría con Rebolledo, la relevancia de su posicionamiento social.

En cambio, en el segundo autorretrato, veinte años después de esa primera reivindicación de su posición del autor, Murillo se exhibe desde una posición muy diferente. Su representación en esta obra demuestra su interés por dignificar su figura, pues se trata de un lienzo en el que el artista se presenta como el "gran pintor que es" aludiendo para lograr este fin a sus utensilios de trabajo. Murillo se encuentra dentro del escueto grupo de los más destacados pintores de este período, por lo que se retrata con una apariencia serena y confiada, con el aplomo y el orgullo de saberse uno de los más grandes de su oficio y sin procurar manifestar nada más allá que su actual estatus. En el mismo lienzo, tal y como ocurriera con el anterior, se incluye una enmarcación que recoge y encuadra el retrato, y utiliza para

ello una orla de piedra labrada y ornamentada, aunque de forma muy sencilla, que evoca de nuevo las raíces grecolatinas, tal y como hiciera Sedano en su serie de retratos con el recurso del medallón. En este caso, el artista mantiene claramente vivo el diálogo con la retórica del autor, ya que, además de utilizar el elemento de la enmarcación como parte principal del lienzo, expone instrumentos que aluden a su profesión a los pies de su autorretrato, en la repisa que lo soporta. De este modo, por un lado, acerca su figura a las artes manuales con la representación de la paleta y los pinceles, y por otra, al arte de la ciencia y las letras, mejor consideradas, con la representación de un pergamino, un compás, un lápiz y una regla, equiparando de esta forma los elementos de una y otra y otorgándole a las artes manuales el carácter de artes nobles, como lo son ya en ese momento la ciencia y la poesía, y, a su vez, se sitúa a sí mismo en un lugar de privilegio intelectual.

El marco trascendido (ejemplificado en la conformación de la biblioteca de Velázquez)

En todos los casos, cuando hablamos del marco en un retrato este es concebido como un elemento de canonización e integración del autor en un parnaso colectivo; no obstante, es llamativa la forma en la que Murillo rompe con esta concepción en un reclamo único de genialidad individual. Mientras que podemos observar cómo en el autorretrato realizado entre 1650-1655 el marco actúa como continente del personaje y como modo de ensalzar al representado, en su segundo autorretrato la mano derecha apoyada en los límites del marco provoca un efecto visual y conceptual muy llamativo, como si el marco no pudiera retener a la figura que contiene y se hubiese transformado en una ventana, de forma que el autor parece trascenderlo. La utilización del engaño visual de la técnica pictórica al jugar con este elemento arquitectónico y con la perspectiva a modo de trampantojo lleva a pensar que el intelecto del artista ha escapado ya de las redes de manipulación estipuladas y evidencia una defensa

de su plena autonomía. En este sentido, anuncia una liberación real del arte de la pintura, a la vez que reitera su genialidad tal como mencionamos en el párrafo anterior. No se encuentra atrapado o encorsetado en el sistema social que banaliza la figura del artista, tal y como ocurriera en su primer autorretrato, sino que su posicionamiento y estima le permiten salirse del marco de una forma literal. A su vez, la utilización del trampantojo es algo completamente innovador en el contenido que propone esta obra y está concebido por Murillo como el mejor medio para representarse como individuo y ente creador, a la vez que para acercarse al espectador, como un ilusionista, mostrando otra faceta más de su capacidad artística.



Fig. 51. Detalle de *las Meninas*, Diego Velázquez, óleo sobre lienzo, 318x276 cm, 1656, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 52. Detalle del 2º *Autorretrato*, Bartolomé Esteban Murillo, 122x107 cm, 1668-1670, National Gallery, Londres.

En esta misma línea es destacable el contenido de la cartela que se exhibe al pie del retrato con la siguiente inscripción: "Bartolomé Murillo se retrata para cumplir los deseos y oraciones de sus hijos" (*se ipsum depingens pro filiorum votis ac precibus explendis*). Con estas palabras, el artista parece

justificar la decisión de haberse retratado, a la vez que ratifica la autoría de la obra. El contenido de este texto y la representación de los útiles de pintura y de ciencia que se muestran en la parte baja, a ambos lados del retrato, vuelven a destacar la intencionalidad de Murillo de exhibirse mediante esa doble condición de autor. Como hemos mencionado en líneas precedentes, la paleta alude al oficio manual de la pintura, al igual que hiciera Velázquez unos pocos años después con su obra de "Las Meninas", en la que el artista se autorretrata activamente en el proceso de la pintura como un personaje más que conforma la obra. Murillo, al incluir una paleta cargada de colores y los pinceles y no así otros elementos propios del arte visual, como pudiera ser el lápiz o carboncillo o instrumentos como escuadra o cartabón, parece posicionarse al respecto de la superioridad expresiva que considera que posee el color

⁴⁵ La posición de Murillo respecto a esta idea del color es relativamente nueva en ese momento. En su propuesta conceptual, muestra un uso del color que se acerca al del principio de concepción, presentándolo incluso como el componente responsable del análisis y reflexión en el instante de interpretación de la realidad, además de situarlo como uno de los ejes

frente a la línea como medio conductor fundamental de sensaciones, emociones o sentimientos⁴⁵. En contraposición a las connotaciones emocionales que propone el artista al representar los elementos reconocibles y propios de la pintura más tangible, observamos cómo, al otro lado del retrato, se reflejan otro tipo de objetos, en este caso más cercanos a estudios científicos y que recogen la memorable frase de Leonardo DaVinci: "la pittura è cosa mentale". Nos encontramos ante una clara manifestación de intenciones de la figura del autor/artista que propone una absoluta reivindicación de la intelectualidad que conlleva el proceso creativo y, en este caso, además, Murillo se proclama erudito de su oficio.

Pese a que el testimonio que propone el autor en la obra que hemos analizado es mucho más sintético que el que

fundamental del pensamiento creativo. Podemos apoyarnos para argumentar estas afirmaciones en el significado del color en la obra de Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción* (2001).

plantea Velázquez en *Las Meninas*, ambos artistas tratan de incidir en la misma temática: la autorrepresentación. El retrato, originariamente vinculado a los órganos de poder tanto políticos como religiosos (Aries, 2017), abre así un nuevo camino en la historia del arte. En el ascenso de la dignidad del autor, un retrato a óleo supone un incremento tanto de la credibilidad de su figura de creador como de su nivel en el posicionamiento social.

Ambas representaciones evidencian el paso del tiempo en la vida del artista, y no solo por el envejecimiento palpable del autorretratado sino también por la evolución en la técnica pictórica. Asimismo, la amplitud de los recursos empleados por Murillo en esta obra deja constancia de las continuas investigaciones que ha realizado como artista plástico para llegar a ubicarse en el pedestal desde el que se dirige al espectador. Pero lo más destacable quizá sea la abundancia de contenidos y la trascendencia de los mismos en la imagen de 1675, un retrato cargado de peculiaridades, que traslada al espectador hacia el imaginario de un

imponente personaje que se autocategoriza, tanto a nivel social como intelectual, en una esfera superior a la establecida para un artista en el contexto que nos atañe, y que se autodefine como pensador libre, culto y erudito. Del mismo modo, la aportación de esta cantidad de componentes visuales ya conocidos provoca que el mensaje sobre sus méritos no se traslade únicamente a su persona, sino también a la figura del autor o creador en general.

Este tipo de interpretaciones generan una imaginería característica del retrato de autor y culmina con la recopilación del *Parnaso Español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* de López de Sedano. Como hemos apuntado inicialmente, Sedano reúne en su Parnaso a todos los poetas retratándolos de forma muy particular en una repetición de modelos, e incorpora elementos comunes a todos ellos, creando de esta forma un inventario muy específico que sigue el arquetipo de los retratos de Murillo: los modelos están introducidos en una enmarcación en forma de medallón adornado con guirnaldas, a los pies de la

reproducciones aparecen objetos alusivos a los personajes y representaciones de figuras alegóricas del *Parnaso* y de la *Tragedia*, elementos que se asocian con la creación poética, como el arpa o el clarín, y que aluden a la alternancia de versos líricos y de altura épica. Otros de los elementos simbólicos que podemos encontrar de forma reiterada en los diferentes retratos de esta colección son el caduceo, símbolo de Mercurio y que alude a los viajes de los autores representados (este sería en caso de Rebolledo), y las palmas, guirnaldas o el laurel, ya sea en forma de corona o como hojas sueltas, que son los signos de fama y reconocimiento por excelencia, elementos que podemos observar en cualquiera de los modelos analizados. Ejemplo de ello son los retratos de Lope de Vega o Juan de la Cueva (Fig. 44).

Conclusiones

Frente al uso popular del retrato en las representaciones de grandes monarcas o nobles a lo largo de la historia, el autorretrato es un género que eclosiona en el Renacimiento. Es concebido como la representación de la autoafirmación del artista en su búsqueda de posicionamiento en la consideración de su profesión, de su nivel intelectual y de su lugar en la escala social. Al proclamarse el protagonista como temática principal de su obra, el artista-autor se elevaba a las más altas esferas. La función pragmática del retrato articula diferentes estrategias en el espacio de la recepción: el retrato del personaje y el de su linaje social mantiene una hegemonía a nivel formal y conceptual.



Fig. 53. Autorretrato, punta de plata, 27,5x19.6 cm, 1484, Albertina.



Fig. 54. Autorretrato, óleo sobre lienzo, 56x44 cm, 1493, Museo del Louvre, París.



Fig. 55. Autorretrato, óleo sobre lienzo, 52x41 cm, 1948, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 56. Autorretrato, óleo sobre lienzo, 61,7x48,9 cm, 1500, Pinacoteca antigua, Múnich.

El autorretrato actúa como instrumento de "self-fashioning" (Greenblatt, 2005) o construcción deliberada de un personaje público, siendo Alberto Durero el gran impulsor del mismo, retratándose en repetidas ocasiones con la clara intencionalidad de consagrar su figura públicamente. En el caso de los retratos de Durero, que podrían tratarse de la representación de cualquier "gentil uomo" de la época, evidencian mucho más en su lectura entre líneas. La actitud y apariencia de su talante reflejan a un personaje que no es ya solo consciente de su valía, sino que se encuentra en posesión de una sólida formación teórica y en pleno dominio de sus facultades, que se presenta de un modo muy directo, con la mirada dirigida al espectador (Fig. 56) y con un cierto aire retador. La representación de las manos en los retratos de medio cuerpo tiene una fuerte carga conceptual, en este caso⁴⁶.

⁴⁶ El autorretrato de la pelliza es el más conocido, se presenta a sí mismo con una iconografía cercana a cualquier retrato de Jesucristo; además, la

orientación frontal y la mirada dirigida hacia el espectador fueron rompedores para la época.

Conscientes del significado que conlleva ser retratado y el poder que otorga el protagonismo de una representación, los poetas, en su afán de reconocimiento intelectual en la modernidad, se asocian con los pintores para superar unidas las adversidades en la lucha por el posicionamiento autorial. La imagen en el interior de las páginas del libro es concebida como refuerzo del texto, y evoluciona poco a poco en un concepto más moderno. De esta forma, prima el aura de prestigio en la aparición de retratos en las ediciones, al tiempo que se incorpora valor a la propia imagen del autor. 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 reclama la autoría de la obra y su profesionalización, y, por otra parte, revela una visión social de la relación entre el sujeto y la institución. En su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Pacheco representanta claramente este concepto de unidad, incluyendo a los poetas en su obra y creando un imaginario de retratos que los

identifica con sus nombres. Estos retratos crean un precedente no solo a nivel conceptual, también a nivel representacional por los elementos utilizados en la retratística de los personajes. Las posteriores imágenes autoriales en las obras seguirán este modelo e irán incorporando paulatinamente elementos que aporten rotundidad a las representaciones. 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 su posicionamiento. La creación de su imaginario particular a modo de estampa seriada con una iconografía determinativa lleva al receptor a asociar la imagen con su obra.

De esta forma y en la misma línea trabaja Murillo sus dos retratos conocidos: inicialmente, como mera reivindicación de posicionamiento en la figura de un personaje ilustre susceptible de ser representado, desprovisto de atributos que muestren su profesión, y, posteriormente, como artista consagrado rodeado de elementos que aluden

tanto a su colectivo artístico como a su poder personal como pensador y erudito que es capaz de trascender hasta el marco que lo contiene.

Esta repetición en la retratística autorial, ya se trate de poetas o de artistas plásticos, da lugar a un completo imaginario en ambos campos. López de Sedano se vale de este prototipo de interpretaciones que culmina con la recopilación de retratos en el *Parnaso Español*, donde se incorporan todas las características aportadas a la representación retratística en los años en que Pacheco sistematiza el modelo y Murillo lo lleva a una de sus expresiones más sublimes.

Bibliografía citada

ARIES, Philippe (2017): *Historia de la vida privada: Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus.

BROWN, Jonathan (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (2000): “El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, Revista *Locus amoenus*, 5, pp. 205-216. Recuperado en <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v5-bassegoda> [última visita 3/2/2019].

CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018): “Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor”, en *El Sujeto literario en la Monarquía Hispánica, Theory Now, Journal of literature, critique and thought*, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, 2,1, pp. 135-198. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/7927> [última visita 12/4/2019].

CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998): *Literatura y arte: el tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

CROPPER, Elisabeth (1991): *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, University Chicago Press y Metropolitan Museum Journal, 26, 193-212. Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/1512912?mobileUi=0> [última visita 11/3/2019].

FOUCAULT, Michel (1998): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores Recuperado de https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf [última visita 12/4/2019].

GAGE, John (2001): *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, trad. Rafael Jackson Martín y Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Siruela.

GÁLLEGO SERRANO, Julián (1995): *El pintor de artesano a artista*, Granada, Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada.

GREENBLATT, Stephen (2005): *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, University of

Chicago Press. Recuperado de <http://sixteenthcentury.pbworks.com/f/Greenblatt.pdf> [última visita 2/2/2019].

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (2011): *Ut pictura poesis*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

LEE, Rensselaer W. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1984): *Francisco de Rioja. Poesía*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1768-1778): *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Imp. Antonio Sancha, Madrid. Recuperado de <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4551> [última visita 14/9/2019].

MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1988): “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*, 64, pp. 171-191, Biblioteca Menéndez Pelayo.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus Abengoa. Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6466/256-257.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita 22/3/2019].

—— (2017): “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro”, Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro: *Exposición virtual 2015*, coords. E. Peñalver Gómez y M. L. Loza Azuaga, 103-124. Sevilla, Universidad de Sevilla. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6176432> [última visita 22/3/2019].

MONTERO DELGADO, Juan (1999): “De Malara a Herrera: cultura e ideología en el humanismo sevillano de

la segunda mitad del XVI”, en *Sevilla, Felipe II y la monarquía hispánica*, pp. 93-109, ed. lit. Carlos Alberto González-Sánchez, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

—— (2016): “El pintor Pacheco y las letras sevillanas del Siglo de Oro (con unas notas sobre su producción poética)”, Pacheco: *teórico, artista, maestro (1564-1644)*, coords. Ignacio Cano Rivero y M^a Valme Muñoz Rubio, pp. 25-36, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

—— y CACHO CASAL, Marta (2014): “Francisco Pacheco editor de obras de Fernando de Herrera. Análisis de un documento inédito”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 91 (4), pp. 491-504, Reino Unido, Bulletin of Spanic Studies.

PACHECO, Francisco de (1986): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599-1644)*, eds. Pedro M Piñero Ramírez y Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla. Recuperado de

<http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf>
[última visita 22/10/2019].

PORTUS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea.

RAMOS GÓMEZ, María Teresa (2007): *El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen, en Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coords. Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchêne, pp. 33. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554410> [última visita 25/5/2019].

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

— y CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018) “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, *Versans*, 65,3, pp. 63-83. Recuperado de

<https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4419> [última visita 12/4/2019].

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.

— y SÁEZ, Adrián J., ed. (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, colab. Juan Luis Gonzáles García y Antonio Urquízat Herrera, Madrid, Iberoamericana.

VILLENA, Luis Antonio de (2014): *Caravaggio: exquisito y violento*, Madrid, Cabaret Voltaire.

ICONOGRAFÍA AUTORIAL EN LOS ALMANAQUES DIECIOCHESCOS⁴⁷

I. Contexto

A partir del siglo XVII los almanques y pronósticos ya se producían en toda Europa, pero no es hasta principios del siguiente siglo cuando se asientan en España, a partir de nombres propios que van dejando atrás las traducciones de “pronostiqueros” de otros lares o aquellos almanques de autores desconocidos (Durán López, 2013, 179-2012)⁴⁸. En el período que se extiende entre 1700 y 1750, la aparición de autores de referencia como factor de consolidación del género coincide con la tendencia de separación entre las disciplinas científicas y literarias (Jacobs, 2002; y Gunia, 2008). En este proceso, la orientación que los almanques

⁴⁷ El título original para el capítulo del libro en colaboración dirigido y coordinado por Fernando Durán es *La iconografía de los grabados de anteportada*, que hemos modificado en este caso para acercarlo a la temática seleccionada.

van adquiriendo y que incorpora a su esquematismo inicial una dimensión literaria, en línea con lo señalado por Fernando Durán (2015), convierte al género en un espacio singularizado, entre dos continentes en paulatina separación. Y no era la única vertiente de un carácter híbrido.

Torres Villarroel ya presagiaba, como autor pionero del género, la aceptación en el entorno popular de los almanques o pronósticos por lo que suponía de acercamiento a un lector de características más elementales. Y no se equivocaba: esta categoría de escritos destacó por su éxito en ámbitos populares, incluidos los rurales, ya que abarcaban una amplia gama de noticias prácticas, vinculadas a conocimientos tradicionales relacionados con la salud, además de ofrecer consejos a los agricultores y ganaderos a partir de advertencias meteorológicas y astronómicas, y a veces vinculadas con saberes folklóricos (Galente Díaz,

⁴⁸ Según Gonzalo de Andrés (2004: 2), en 1498 se publica en España el primer almanque, dedicado a un astrólogo judío salmantino y titulado *Almanach perpetuum*.

2011, 177-188). Así, los pronósticos se codificaban de manera que conformaban un grupo global con particularidades muy marcadas y estables como corresponde a los géneros de carácter común en el ámbito tradicional.

Un claro ejemplo del espíritu de estos textos lo encontramos en el título de la obra de Francisco de Huerta y Aguilera, *Pronóstico el más noticioso, elementar y astrológico de cuartos de luna, con sus aspectos arregladísimos con noticias de la extensión de Italia y Flandes, y ciertas y puntuales reglas para saber el temporal que ha de hacer por el sol, luna, estrellas, arcos y otras impresiones celestes como por el sonido de las campanas, aves, peces y animales, con otras curiosidades astrológicas para el año 1747*⁴⁹.

Las disciplinas de la astrología, la astronomía y la matemáticas mantenían una estrecha vinculación como ciencias del número, formalizadas en el modelo medieval del

⁴⁹ Las fechas de las imágenes seleccionadas son citadas durante todo el capítulo según el año que aparece en el pronóstico.

Quadrivium, frente a las artes de la palabra o triviales (del *Trivium*). Aunque en los almanaques esta relación las mantenía cercanas al esoterismo, la evolución del género y la intervención en el mismo de nuevos autores supuso cambios de entidad. Por uno de ellos los almanaques fueron introducidos en el ámbito literario de la mano de Torres Villarroel, el encargado de darles una elaboración escrita acorde con un propósito estilístico (Durán López, 2013, 181)⁵⁰.

«Después que me puse a astrólogo y me armé de escritor, gano mil pesos al año (...). Desean ver mi figura las gentes de buena condición y gusto, y creen que soy hombre de otra casta que los demás racionales, o que tengo una cabeza o un par de brazos más que los otros. Las mujeres hablan de Torres en sus estrados con alegría y buena voluntad y suenan en sus bocas las seguidillas de mis pronósticos y los juicios de mis calendarios».⁵¹

⁵⁰ El primer almanaque publicado por el autor en 1719 tuvo una exitosa acogida, tal y como asegura Durán López (2013).

⁵¹ Comentario de Diego de Torres Villarroel en el Prólogo a la Segunda parte de *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la corte*

Además de introducir la confesión de profesionalidad y ganancia económica, Torres aprovecha para relacionar la acogida de la nueva modalidad genérica con el interés por la figura del autor, apuntando un camino justificativo de la inclusión del retrato autorial como elemento habitual de los almanaques en su vertiente más literaria y creativa. Ya desde el siglo anterior, la unión entre las artes, en este caso las versiones “populares” de las artes plásticas y la poesía, da pie a fructíferas relaciones en el reconocimiento autorial y, aunque en el caso concreto de los almanaques las imágenes inicialmente no buscaran conectar un retrato real del autor con el público, sí que muestran una clara intencionalidad de acercamiento al lector. Sin duda, la inclusión de imágenes siempre resulta una fórmula más atractiva que la exclusiva presencia del texto escrito,

(1728), ed. R. P. Sebold, Espasa-Calpe, Madrid, (1991, 217). Según Durán López, la *Vida* de Diego de Torres Villarroel, desde la primera fecha en que sale a la venta, tuvo un éxito fulminante, con cinco tiradas en pocos meses, dos de ellas piratas, y origina una efímera estela seguida por Gómez Arias y Joaquín de la Ripa (2013, 179-202).

propiciando el mayor consumo del producto. De este modo, el tipo de ilustración que surge como acompañamiento de los almanaques, incluidos los que incorporan contenidos literarios, dista de las formas retratísticas presentes en las ediciones de los poemas de autores con pretensiones más elevadas, según hemos podido tratar en otros estudios⁵². El género de los pronósticos habitualmente iba asociado a una ilustración en forma de grabado de página entera como medio puramente ornamental de la obra, que cumplía la función de anteportada en el impreso y tenía una mera función instructiva de lo que se desvelaría entre líneas.

⁵² Hacemos referencia aquí a los artículos en los que hemos desarrollado la representación autorial como forma de reconocimiento: “Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor” (Cárdenas Luna, 2018, 135-198) y “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias” (Ruiz Pérez y Cárdenas Luna, 2018, 63-83).

II. Modelos de imágenes autoriales en los almanaques

En el análisis de grabados pertenecientes a los almanaques y pronósticos de Piscatores u otras máscaras autoriales, y poniendo un mayor énfasis en la aproximación a los retratos de autor, objeto principal de la investigación que llevamos a cabo, partimos para estas páginas, en una indagación que no puede considerarse exhaustiva, de un grupo compuesto por 80 ilustraciones⁵³. Su representatividad, sin embargo, es alta, y con el balance realizado cabe señalar que existen algunas tendencias significativas que nos conducen a proponer una organización de los casos registrados en diferentes subgrupos, partiendo de unos criterios propios de la codificación visual de las ilustraciones propuestas, tras la observación de que la cronología no tiene un efecto lineal; por esta razón, no se ha

⁵³ Este estudio debe mucho a la aportación de Fernando Durán ya que ha facilitado en gran medida las imágenes que utilizamos para la valoración cuantitativa del género.

tenido en cuenta como criterio organizador la fecha de realización de los elementos que conforman los grupos.

II.1. Representaciones prácticas

Dejamos como una mera referencia una categoría que, aunque se extiende hasta fechas bien avanzadas del siglo, podríamos caracterizar como propio de una fase primaria, con representaciones en las que el elemento básico de codificación se vincula directamente con el contenido de los cuadernillos. Sin ninguna función en la caracterización autorial, se trata de representaciones puramente prácticas o meramente ornamentales, con connotaciones de género, ya se trate de las predicciones del año, ya sean los juicios por cada estación y de las lunaciones, las efemérides, las fiestas movibles, los eclipses, etc. Igualmente, son ilustraciones cercanas a las peculiaridades discursivas de las que se ocupa

cada autor, incluyéndose en ellas la representación de los materiales o los instrumentos propios de la astrología, las matemáticas o de la escritura. Sea como fuere, su singularidad recae en la utilización de un tipo representacional determinado, que cumple una función muy específica, de identificación de la materia general propuesta, con su valor de pronóstico (Fig. 57).



Fig. 57. *Pronóstico diario para el año del señor 1791, en que se hallarán las variaciones de la luna, y signos diariamente, los dias de precepto en que no se puede trabajar se señalan con esta [Cristus], los dias en que es preciso obir misa y se puede trabajar con esta †, y los dias de ayuno con * por las Islas de Mallorca, Menorca, é Iviza.* Compuesto por Miguel Viu de la Villa de Espollas, Mallorca, Thomás Amorós, Islas Baleares, 1791.

II. 2. Representaciones alegóricas

Muy cercanos a los del grupo anterior hallamos modelos representacionales totalmente diferentes a aquellos de los Piscatores que nos resultan más reconocibles, por constituir la parte más considerable de las ilustraciones manejadas. En el caso que consideramos no se representa al erudito en su gabinete, sino que se reconocen diferentes escenas en las que aparecen personajes que, de igual modo que en los modelos anteriores, se acercan a la temática tratada con una dialéctica constructiva que no se aleja de la metodología inicial de acercamiento hacia el lector tipo, aunque en este caso recurriendo a elementos alegóricos de raíz barroca. Ejemplo de ello lo hallamos en el cuadernillo de Julián del Prado de 1776, *Pronóstico diario para el año bisiesto del señor 1776, en que en que hallarás las quartas de la luna, y signos en que se halla diariamente...* En este caso se identifica una escena en la que se hace una reproducción de la fábula mitológica de Acteón y Diana, que ya relatara Ovidio en su

*Metamorfosis*⁵⁴; en la imagen, el cazador, transformado en ciervo, está siendo devorado por sus perros a la orilla de un río en medio del bosque, al modo en que aparecía en la pintura mitológica del siglo XVII (Fig. 58 y 59). La lectura de esta imagen y la carga conceptual que la acompaña parece indicar que ha sido elegida como ilustración moral de los peligros que puede conllevar mirar a la luna o pretender descubrir los secretos del cielo.



Fig.58. *Diana y Acteón*, Giuseppe Cesari, óleo sobre lienzo, 50x69 cm, 1603.



Fig.59. *Pronóstico diario para el año bisesto del señor 1776, en que hallarás las quartas de la luna, y signos en que se halla diariamente...*, Julián del Prado, impresor Ignacio Sarrá y Frau, Mallorca, 1761.

Otra escena curiosa la encontramos en *El Piscator de las damas* (Fig. 60), imagen que ha sido reutilizada para otros

buscaron desesperados a su amo por todo el bosque, pero jamás lo encontraron. Completamente desorientados, buscaron al centauro Quirón, quien, con el único fin de consolar a los pobres animales, construiría una estatua del difunto Acteón.

⁵⁴ La diosa Artemisa, la Diana romana, disfrutaba de un baño en el bosque junto a sus ninfas, cuando Acteón, un célebre cazador, llegó hasta el lugar en el que estaba la diosa, la descubrió desnuda y ante tanta belleza quedó completamente fascinado; el desvelamiento de lo oculto supuso una grave ofensa, por lo que la diosa lo castigó convirtiendo al cazador en un ciervo para que sus cincuenta perros lo devoraran. Los animales

pronósticos posteriores, como el *Lunario y pronósticos perpetuo, general y particular*, compuesto por Gerónimo Cortés en 1837. La ilustración muestra al piscator sentado en el centro de una mesa que contiene los diferentes elementos de estudio, un libro abierto en el que está escribiendo, una esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, catalejo, pluma y tintero..., y se encuentra acompañado por las cuatro representaciones del *Quadrivium*, las cuales sostienen diferentes utensilios de trabajo según su arte: Aritmética, Música, Geometría y Astrología. Esta representación engarza con las del grupo siguiente.



EL PISCATOR DE LAS DAMAS

PARA ESTE PRESENTÉ AÑO.

Fig. 60. José Julián de Castro, *El piscator de las Damas o las comedias de Carabanchel. Pronóstico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremes nuevo de los Indianos de hilo negro, para cosas particulares*, imp. José Francisco Martínez abad, Madrid, 1754.

II. 3. Ilustraciones a partir de modelos tradicionales de autoridad

El tercer grupo se inscribe dentro de la órbita de las ilustraciones de modelos más básicos y conocidos,

convertidos ya en tradicionales. Se trata de reproducciones del sabio o astrólogo que sustenta las afirmaciones del almanaque en su saber esotérico y que apuntan a una forma de autoridad. Las imágenes de este tipo se centran en representaciones de personajes masculinos en edad anciana, con una serie de rarezas en su estética (entre lo anacrónico y lo marginal) que los caracteriza y los agrupa, siendo el caso de la amplia barba y el sombrero o las vestimentas austeras y sin ornamentos de ningún tipo. Suelen ir acompañados de elementos característicos de las artes de su estudio, como la esfera armilar, el compás, libros cerrados o abiertos, además de sostener en la mano un báculo. Este báculo, muy lejos de ser un elemento práctico en el estudio, como otros pudieran serlo, cumple una función más cercana a la de un símbolo que marca la autoridad. La iconografía humanista plasma este modelo de representación del sabio y su *auctoritas*, a partir de una idealización medieval y la veneración por los modelos grecolatinos, y la lleva a su plenitud conceptual en representaciones colectivas o programas, como el que ilustra

y organiza los saberes en la biblioteca de El Escorial, en cuyos frescos (Fig. 61) se aprecia una semejanza con los modelos a que recurren los almanaques para representar la autoridad que los sustenta.



Fig. 61. *Personificaciones de la Filosofía, Artes Liberales en forma de matronas: Gramática, Retórica y Dialéctica -Trivium- y Aritmética, Música, Geometría y Astrología -Quadrivium*, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, 1584-1593.

Aunque en otros casos la figura del sabio acumula elementos de los diferentes estudios, observamos que en el fresco de la biblioteca alentada por Felipe II el *Trivium* y el

Quadrivium vienen representados por diferentes personajes: en la parte central una figura femenina señala la esfera, y a ambos lados de la misma aparecen varios hombres; los dos personajes de edad avanzada representados en el lado izquierdo de la mujer lucen grandes barbas blancas, ropajes austeros y sombrero. Su presencia en el conjunto traslada un lenguaje en el que los atributos materializan valores abstractos y asientan una codificación de gran proyección, hasta hacerse reconocibles y apreciables para el gran público, que podría identificarlos en ilustraciones como las de las figuras 62, 63 y 64.



Fig. 62. *El gran Gottardo español. Almanak y discurso general, sacado del influxo de los Astros, para el año de 1715, por Don ---, profesor de Matematicas en esta corte, ajustadas las lunaciones al meridiano de la Real Corte y Villa de Madrid...* Madrid, a costa de Francisco Laso, mercader de libros, 1715.



EL PISCATOR DE GUADALUPE

Fig. 63. Jerónimo Audije de la Fuente y Hernández, *El piscator de Guadalupe, Viaje a los astros y sueño del escolar: Segunda y última jornada que sirve de introducción al Prognóstico diario de quartos de luna para el año de 1757.*



Fig. 64. *El piscator de la corte al juego del revesino, diario de los quartos de luna, y sucessos políticos de la Europa, para el año de 1738,* Madrid, 1738.

En todo su conjunto, las representaciones de los pronósticos mostraban una tendencia a acercarse a su público receptor en la construcción del personaje representado, al que dotaban de rasgos extravagantes. El rasgo se intensifica en este grupo que hemos delimitado, pues sus componentes se valen, de forma muy directa, de las peculiaridades que se consideraban reconocibles también como parte del folclore popular; por ello resultaban accesibles a un público escasamente letrado, de forma que, tanto en los inicios como más adelante, se utilizaban en las representaciones personajes que contuvieran elementos propios de aquel sabio, de sobra reconocible, y que conformaba un arquetipo por sus cualidades. Es curioso, si nos centramos en la línea temporal, observar cómo se repite la imagen utilizada para *El Gran Gottardo español* del año 1715 en la posterior edición de *El Piscator de Guadalupe* para el año 1757 (fig. 62 y 63): transcurridos cuarenta años se reutiliza una imagen que conforma un arquetipo en la representación del sabio, manteniéndose por completo sus atributos

(personaje representado con la cabeza de perfil, con sombrero, abundantes barbas canosas y sosteniendo el báculo).

Advertimos una tendencia a indagar en una configuración estética más codificada a partir de aquel Gotardo que se acerca a figuras que tienen una apariencia física más afín a la época, conformando escenas en las que el Piscator aparece rodeado de sus útiles de trabajo y elementos científicos, en un espacio cerrado y que tiene como marco el gabinete del estudioso. Aun en las ilustraciones de este otro grupo, en el modelo representacional de los pronósticos existe una iconografía inestable, que no se ha fijado por completo, y con presencia de rarezas o extravagancias en sus formas.



Fig. 65. *Las verdades de Pedro Grullo, por el gran piscator de la Rioja*. José Herrameulluri, 1737.

Fig. 66. *El gran piscator de Aragón*, 1735.

Fig. 67. *El piscator Abulense*, 1761.

Entre estas ilustraciones (fig. 65, 66 y 67) existen notables diferencias a la vez que encontramos elementos comunes que persisten. Al tomar como referentes la ilustración de *El Gran Piscator de Aragón* de 1730 (Fig. 66) o la de *El Piscator Abulense* de 1761 (Fig. 67), observamos cómo

los numerosos elementos que se repiten conforman un lenguaje determinante en ambas ilustraciones: los autores se representan en posición de perfil, en su gabinete; se encuentran en un espacio cerrado en el que aparecen sentados ante su escritorio, el cual contiene libros abiertos, una esfera armilar, escuadra, cartabón, pluma y tintero, y ya aparece, en la ilustración de 1761, el característico compás abierto que sostiene en la mano derecha⁵⁵. Tanto en una como en otra habitación aparece una ventana abierta que permite dejar entrever el paisaje nocturno, con el cielo lleno de estrellas, y en el caso de la Fig. 9, con la aparición de la luna y las nubes. Las representaciones de los dos Piscatores captan el momento de trabajo; sin embargo, la apariencia de cada uno dista en cuanto al modelo. El de Aragón presenta una estética más arcaica, en la que se conserva en la representación del Piscator características que aún asociamos con aquel sabio: la barba abundante y el sombrero, y los

⁵⁵ El compás abierto en esta posición es una constante en la representación del Piscator durante todo el período.

ropajes largos sin ornamentos; en cambio, el de Salamanca viste atuendos típicos de la época, con camisa con chorrera y volantes en las mangas, chaqueta entallada y sin sombrero, y el pelo recogido. La elegancia del gabinete de este último también dista de la imagen del escritorio y la mesa del primero.

II. 4. Fijación de un modelo y aprovechamiento de las ilustraciones

Los almanaques mantienen, además de los rasgos ya señalados, características determinantes en su conformación como género. Como ya hemos mencionado, el interés mayor es el de acercarse a un público humilde y casi iletrado, y esto se facilita notoriamente con el apoyo de la imprenta, pues la industria de los pronósticos basa inicialmente su actividad en una autoría mecanizada, que tiende a abaratar los costes eliminando texto que se considera innecesario, así como el material adicional o preliminar, con un juicio del año breve y contenido a doble columna, de párrafos casi telegráficos, en

una impresión muy apretada y destinada a una encuadernación rústica (Durán López, 2015, 15-22). En lo referente a la caracterización de las ilustraciones, los elementos derivados de su conformación material como impresos marcan su carácter seriado, con la misma intencionalidad de abaratar su precio al destinatario. Siendo conscientes de este concepto funcional, es comprensible que en esa intención por hacer factible su producción se diera un constante uso a las planchas de grabado que estuvieran en posesión de cada imprenta, de manera que las ilustraciones fueran reutilizadas con mucha frecuencia, no solo por un mismo autor, sino que incluso se generara un discurso de láminas intercambiable entre los pronostiqueros, sin criterios ni limitaciones en la línea temporal. Mostramos aquí algunos ejemplos de aprovechamiento de ilustraciones.

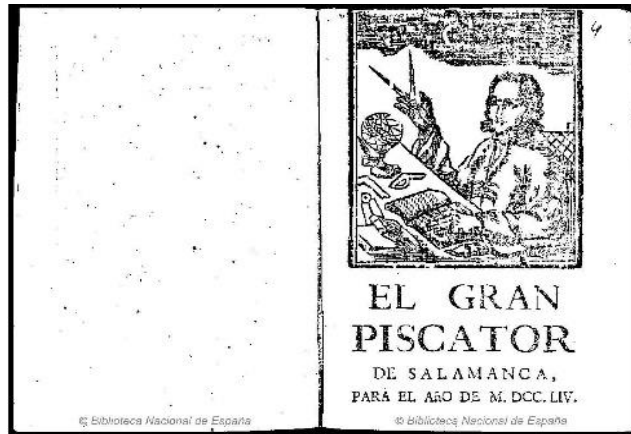


Fig. 68



Fig. 69

VIAJE FANTASTICO
DEL GRAN PISCATOR
DE
SALAMANCA.



Con las licencias necesarias.

Fig. 70



GRAN PISCATOR DE CASTILLA.

Con licencia. En Madrid: En la Imprenta de Joseph Gonzalez: y vive en la Calle del Arseni, Tiendas de San Martin, junto la Puercilla de S. Ginés, en donde se vende este Prognostico.

Fig. 71

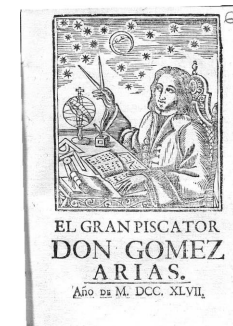


Fig. 72



Fig. 73



EL GRAN PISCATOR DE SALAMANCA, PARA EL AÑO DE M. DCC. LXXII.

Fig. 74



LA VERDAD DISFRAZADA, Y TAHUR PRONOSTIQUERO.

Fig. 75

Fig. 68: Copia de la imagen de 1754, *El piscator de las Damas o las comedias de Carabanchel. Pronostico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremes nuevo de los Indianos de hilo negro, para cosas particulares...*, de José Julián de Castro, impr. José Francisco Martínez Abad Madrid, 1754, que aparece en *El nuevo pronostico agradable, y divertido de la fiesta de los toros de la Plaza Mayor de Madrid*.

Fig. 69: Ilustración de Sarrabal de Milán utilizada en el *Almanak universal de el Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1748: adornanle exquisitas curiosidades, con las de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras para el recreo de los aficionados* (impr. Herederos de la Viuda de Juan Garcia Infanzon, Madrid) 1748, que en el año 1751 vuelve a usarse por el mismo autor en el *Almanak universal del Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1751: adornado de las octavas, novenas, y septenarios, que diariamente se celebran al año en las iglesias de esta corte, y de las sumptuosas processiones, que de ellas salen, y*

reliquias, que solemnemente se adoran, de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras exquisitas curiosidades / puestas por D. Joseph Patricio Moraleja (impr. José Patricio Moraleja, Madrid).

Fig. 70: Ilustración utilizada inicialmente en el año 1748 para el *Almanak universal de el Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1748: adornanle exquisitas curiosidades, con las de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras para el recreo de los aficionados ... Sarrabal de Milan*, impreso por los herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, (Madrid). Esta plancha es reutilizada en 1751 de nuevo para El gran piscator Sarrabal de Milan en su *Almanak universal del Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1751: adornado de las octavas, novenas, y septenarios, que diariamente se celebran al año en las iglesias de esta corte, y de las sumptuosas processiones, que de ellas salen, y reliquias, que solemnemente se adoran, de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras exquisitas curiosidades / puestas por D. José Patricio Moraleja* (Madrid).

Fig. 71: Ilustración utilizada inicialmente en el año 1724 por Diego de Torres de Villarroel en su *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca: jornadas por uno y otro mundo ... ciencia, juicio, y conjetura de el eclipse de el día 22 de Mayo de ... 1724 ... y reglas generales para judiciar de todos los eclipses hasta la fin de el mundo ...* (Salamanca). Esta plancha es usada posteriormente para diferentes pronósticos del autor: *Piscator universal de los sucesos naturales de toda Europa, y días de los nacimientos de Reyes, Reynas, príncipes, Princesas, y otros potentados y personas señaladas : dedicado al Excmo. Señor D. Joseph Patiño* (impr. Francisco Moreno, Zaragoza, 1735); *El quartel de invalidos: prognostico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y políticos de toda la Europa, para este presente año de 1739: item mas, sale en compañía de este prognostico un arte de hacer kalendarios de veras, y prognosticos de burlas, el uno util à la iglesia de Dios, para sus comunidades eclesiasticas, cathedrales, religiones, &c. y el otro, no tiene mas provecho, que para gastar un quarto de hora simplemente : sale también una tabla de computos eclesiasticos desde el año de 174 hasta el de 1800 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D.*

Diego de Torres Villarroel (imp. Antonio Torres Villarroel, Salamanca, 1739); *La junta de médicos. Pronóstico y diario de quartos de luna y juicio de los acontecimientos naturales y políticos de toda Europa para este presente año de 1740...* (Imprenta de la Santa Cruz, Salamanca, 1740); *Pronóstico y diario de quartos de luna ... para este presente año de 1740, Sale también ... un Juicio de los Eclipses, que pueden suceder ..., en un Romance Castellano ... / por el Gran Piscator de Salamanca Diego Torres Villarroel* (1740); *El coche de la diligencia: pronostico, y diario de quartos de luna : juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de la Europa, para este presente año bisiesto de 1744 ... / por ... Diego de Torres Villarroél...* (impr. Antonio Villarroèl y Torres, Salamanca, 1744); *Los mayores de el ganado de la mesta: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1745... / por el Gran Piscator de Salamanca ... Diego de Torres Villarroèl ...* (impr. Antonio Villarroèl y Torres, Salamanca, 1745); *Los niños de la doctrina: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1746... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. Don Diego*

de Torres Villarroel... (impr. Antonio Villarroel y Torres, Salamanca, 1746); *Los desamparados de Madrid: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1748... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroél...* (impr. Convento de la Merced, Salamanca, 1748); *La nueva ciudad de S. Fernando: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1749... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroél ...* (impr. Convento de la Merced, Madrid, 1749); *Los bobos de Coria: pronostico y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales y politicos de la Europa para este año de 1750... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroél...* (impr. Pedro Ortiz Gómez, Salamanca, 1750); *Aventuras en la abadía de el Duque de Alba: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1751... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroél...* (impr. Pedro Ortiz Gómez, Salamanca, 1751); *Ventajas de la reposteria: pronostico, y diario de quartos de*

luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa para este año de 1752... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel... (impr. Pedro Ortiz Gómez, Salamanca, 1752); *Los enfermos de la fuente de el toro: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa en refranes castellanos, para este año de 1753... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. Don Diego de Torres Villarroél* (impr. Pedro Ortiz Gómez, Salamanca, 1753); *Los mendigos, y pordioseros: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1754... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel* (impr. Pedro Ortiz Gómez, Salamanca, 1754).

Fig. 72: Ilustración utilizada por Gómez Arias inicialmente en *El mayor monstruo de todos y dragón de los abismos. Prognóstico de los sucesos políticos de la Europa y diario de cuartos de luna para el año 1738...* (impr. de José González, Madrid, 1738); fue reutilizada en otros pronósticos, como el del año 1745, *Papel nuevo: medicina buena, natural, segura y poco dinero para mantenerse todos con larga vida, y buena salud* (impr. de José

González, Madrid). Este modelo también es utilizado por Gómez Arias para *El Gran Piscator... para el año de 1734* (Madrid), y fue repetida esta plancha en diferentes momentos en los almanaques de 1747, 1748, 1749, 1750 o 1751...; ejemplo de ello es *El Piscator sin mentiras, para el año 1750, y para todos hasta el fin del mundo*, impreso por Miguel Viu, en Madrid en 1750. En el año 1761 seguimos encontrando en pronósticos el uso de esta plancha en *Nueva folia astrologica de teatro: que para curar las dolencias de España, representan en el de la Europa de los Planetas, y Signos, distribuída en quatro jornadas, que desempeñan las anuales estaciones, formando el piscator del año de 1761: adornado con los sucessos políticos, y militares en seguidillas peruleras, y un divertido diario consejero*.

Fig. 73: Otra de las planchas que tuvo en uso Diego de Torres Villarroel fue la utilizada en *Aventuras en la Abadía del Duque de Alba. Pronóstico y diarios de quartos de luna, con los sucesos elementales y políticos de la Europa, para este año 1751, y con las edades de los Príncipes de toda Europa. Que van a fin. Dedicado al Ilustrísimo Señor Don Francisco Díaz... por el Gran Piscator de*

Salamanca el Doct. D... (impr. viuda de Juan Piferrer, Barcelona), utilizada posteriormente en *Los peones de la obra del Real palacio. prognóstico y diario de quartos de luna con los sucesos elementares y políticos de la Europa para este año de 1758...* (Imprenta Real de la viuda de D. Diego de Haro, Sevilla, 1758).

Fig. 74: En 1755 Diego de Torres Villarroel utiliza esta plancha para *La casa del ensayo de las comedias: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1755... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel...* en la imprenta Antonio Marín (Madrid). Fue reutilizada también por el mismo autor en 1756 en *Los malos ingenios: pronostico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de toda la Europa, para este año de 1756...: sale en compañía de este pronostico un quaderno de nueve pliegos, intitulado, Diversiones, y utilidades de el publico en las pasmarotas de un lunario perpetuo medico, rustico, politico, puestas en musica alegre sus coplas / compuesta todo por el Gran Piscator de Salamanca, el Doctor D. Diego de Torres Villarroel*

... impresor Clemente Martínez; y en 1757 para *La casa de los linages: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1757 / escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel ...*, impresa por Antonio Villagordo (Salamanca); al igual que en 1758 en *Los peones de la obra de el Real Palacio: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1758 : dedicado a ... doña Maria Manuela Motezuma ... Marquesa de Cerralbo ... / escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel ...*, de nuevo en Salamanca por Antonio Villagordo.

Fig. 75: Repetición de la plancha de *El ingenio cordobés* (Fig. 70) en 1744 por Antonio Romero Martínez Alvaro, en *La verdad disfrazada y tabur pronostiquero: pronostico, y diario de quartos de luna, ajustado al meridiano de esta corte, para el año de 1761 / su autor el Bach. D. Antonio Romero Martínez Alvaro...* impreso en Madrid por Manuel Martín.

II. 5. Ilustraciones que conforman una iconografía característica

Este grupo es el que da lugar al estereotipo iconográfico más reconocible y determinativo. Este tipo de ilustración muestra un nuevo interés por la individualización, centrandose gran parte de su contenido en la representación de las características del personaje, hasta llegar a acercarse un poco más al retrato. El mayor número de ilustraciones de pronósticos o Piscatores las hallamos dentro de este grupo y se identifican por ser imágenes en las que el autor aparece en su gabinete, en una representación de medio cuerpo y girado en posición tres cuartos, sentado en su escritorio, con algún útil de trabajo en la mano, en su mayoría portando un compás (Fig. 76, 77 y 78). Sobre la mesa de trabajo se representan los diferentes elementos de estudio, un libro abierto para su consulta o lectura, libros cerrados, escuadra, cartabón, regla, transportador de ángulos, esfera armilar, pluma y tintero, etc.; los autores visten ropajes propios de un caballero o *gentil homme* de la época, con chaqueta y peluca.

Estas ilustraciones suelen incluir ventanas abiertas o rompimientos que dan paso a la visión de un paisaje nocturno estrellado y claro.

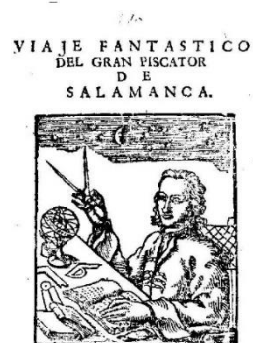


Fig. 76. Diego de Torres Villarroel, *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca: jornadas por uno y otro mundo ... ciencia, juicio, y conjetura de el eclipse de el día 22 de Mayo de ... 1724 ... y reglas generales para judiciar de todos los eclipses hasta la fin de el mundo ...*, 1724.



Fig. 77. *El ingenio cordobés*, 1744.

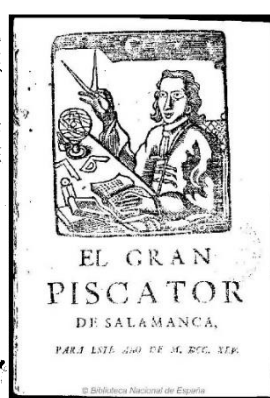


Fig. 78. Diego de Torres Villarroel, *Los mayores de el ganado de la mesta: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1745...*

En este ámbito, Torres Villarroel llega a proponer un modelo representacional en forma de retrato de autor que remite directamente a la figura del Piscator, en este caso bajo el pseudónimo de *El Gran Piscator de Salamanca*, que acompaña al modelo literario de sus predicciones y que mantiene una iconografía determinada; y es sabido que, al menos en 18 años, no existe un intento de variación del modelo (de 1740 a 1758)⁵⁶. Esta tipología que plantea el autor incluso llega a consolidarse en la práctica de las representaciones de autores cercanos al género, configurándose como modelo de ilustración prototípica mediante la que es reconocido el Piscator.

Cabe mencionar las definibles interpretaciones de Sarrabal de Milán como representaciones que se encuentran a medio camino entre las imágenes de este grupo y aquellas que aún guardan algún tipo de relación con el pasado, ocupando un lugar en un plano intermedio entre ambos

⁵⁶ Según expone Ruiz Pérez en su artículo *Polémica e institución literaria: el caso Gómez Arias (1734)* (2018, 79-102).

grupos. Repite el modelo autorial de los pronósticos que conforman un estereotipo, en los que el Piscator se encuentra en su gabinete y sentado en su escritorio, el cual contiene los instrumentos de trabajo, pero parece mostrar un intento de conexión con la estética del pasado y sus efectos acerca de la *auctoritas* que sustenta el pronóstico (Fig. 79). La barba y el bigote, la ocultación de su cabello por el sombrero, sin peluca, sostienen una evocación clara del pasado que remite a aquel sabio, aunque con connotaciones más cercanas al hombre coetáneo que aquellos mencionados en el primer grupo, elementos principales que hacen que esta ilustración se posicione en un subgrupo intermedio.

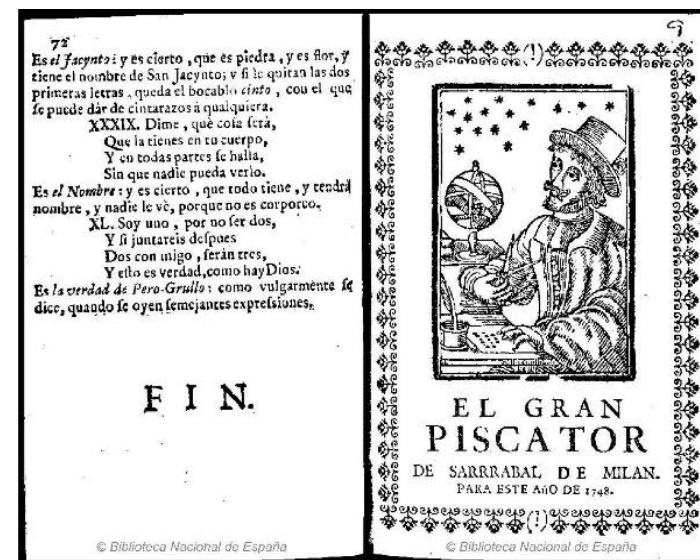


Fig. 79. El gran piscator Sarrabal de Milan, *Almanak universal de el Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1748: adormanle exquisitas curiosidades, con las de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras para el recreo de los aficionados...*, José Patricio Moraleja, imp. Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, Madrid, 1748.

De estas ilustraciones icónicas a aquellas que se acercan más al retrato de autor existe una pequeña pero significativa transición. Es posible encontrar un tanteo de este traslado en la ilustración que propone *El ingenio cordobés* (Fig. 77). En la imagen, el piscator tiende a una individualización ya desde su posición ante el trabajo: en una representación de pie en vez de sentado ante su mesa, sostiene un catalejo en una mano mientras que con la otra traza circunferencias con el compás, siendo una representación totalmente activa del modelo. La escena completa está mucho más trabajada que aquellas estereotipadas de *El Piscator de Salamanca*, desde la indumentaria y arreglos personales del modelo hasta lo referente a la habitación, con multitud de elementos que provocan la sensación de perspectiva y profundidad: la mesa con los instrumentos representados en diferentes tamaños según su alejamiento del primer término al segundo, la ventana con la hoja abierta, dejando entrever un paisaje nocturno exterior estrellado, y el armario, que se presenta de

frente, cumpliendo la función de cierre del largo del gabinete y cortando la fuga que provocan el resto de muebles y elementos que aparecen en el espacio.

III. Acercamiento al retrato

Utilizamos esta imagen de Torres Villarroel (Fig. 80) como una de las más ilustrativas para mostrar cómo el autor superpone su rostro individual a la representación genérica dando pie a un tipo de ilustración cada vez más fiel a una imagen individual. Sobre los elementos de atuendo y gesto corporal y los repetidos instrumentos de la disciplina, Villarroel superpone un rostro con rasgos personales, reconocibles desde que hacia 1735 se hiciera componer un retrato en sentido estricto, que luego reiteraría en almanaques posteriores (Fig. 81).



EL GRAN PISCATOR

Fig. 80. *La casa de los linajes: pronóstico, y diario de cuartos de luna, con los sucesos elementales, y políticos de la Europa, para este año de 1757, escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel.*

De esta forma, aunque sigue manteniendo las grandes características del grupo de representaciones que crean un arquetipo, deja entrever una intención de singularizarse a través de unos rasgos propios en la manera de representar su rostro. La composición nos sitúa en el

tránsito al siguiente grupo, el caracterizado por mantener un lenguaje de individualización a través del retrato, de nuevo con Torres Villarroel en una función de precursor. Para comprender la continuada intención de subrayar la singularidad del autor y situarnos en el desprendimiento de la máscara que conforma la imagen del Piscator, es necesario que nos acerquemos a los orígenes del movimiento de reivindicación de la autoría que surge en la temprana modernidad (Burckhardt, 2014). La vinculación entre las letras y las artes plásticas tiene su epicentro en la activación y visualización social del ente creador, siendo el retrato una potente arma divulgativa. Con ella se origina un desarrollo muy determinado en este tipo de representaciones, con una inclinación a desprenderse de los paradigmas imprecisos y con tendencia a mantener un acercamiento de las características identitarias del sujeto. Aunque parece que el género de los pronósticos llega a mantener una tranquila convivencia entre las diferentes posibilidades representativas, el carácter impersonal de la máscara del

Piscator y la carencia de parecidos físicos que continúan la estela de las representaciones autoriales iniciales (consideradas casi arquetípicas), en las que existe una renuncia de la plasmación de los rasgos individuales y una mayor inclinación hacia una significación de carácter funcional (Buiguès, 2019), encuentra una válvula de escape en ese intento de despojarse del aspecto colectivo. De esta forma, existe una ruptura en el pacto de anonimato vinculado al Piscator para pasar a que el pronóstico se vincule con un nombre con apellidos propios. Asimismo, la ilustración pierde su carácter de acompañamiento del pronóstico y, por tanto, de mecanismo para el acercamiento del texto al público al que va dirigido, para proceder a situar la naturaleza del género y a igualarlo con los textos de carácter autorial, en que el retrato precede o acompaña a la obra como sello de identidad y paternidad.



Fig. 81. Diego de Torres Villarroel, *El campillo de Manuela: pronóstico diario de cuartos de luna, con los sucessos elementares, aulicos, y politicos de la Europa, para el año de 1762 / compuesto por el Gran Piscator de Salamanca, el Doct. Don Diego de Torres Villarroèl...*, imp. Andrés Ortega, Madrid, 1762.



Fig. 82. Francisco Ortiz Gallardo de Villarroel, *Los ciegos: pronóstico diario de cuartos de luna, con los sucesos elementales, aulicos, y politicos de la Europa para el año de 1760 su autor, el Pequeño Piscador de Salamanca, el Doctor Don Isidro Francisco Ortiz Gallardo de Villarroèl...*, imp. Joaquin Ibarra, Madrid, 1760.

Como consecuencia directa, encontramos retratos más o menos cercanos a la realidad, indudablemente con una pretensión de individualización, como ocurriera con aquellos de los que ya hicieran gala Lope de Vega o Rebolledo en el siglo anterior, autores que se sirvieron del retrato como rasgo identitario y de distinción en sus volúmenes. Estos retratos precedían a los paratextos de las obras y, en el caso de Rebolledo, se caracterizan por convertirse en una especie de firma o marca autorial por su carácter serial (Ruiz Pérez, 2009)⁵⁷. Torres Villarroel, además de valerse de las

⁵⁷ Tal y como indica García-Reidy (2013: 17-19), los retratos de Lope parten de un concepto muy diferente, al tratarse del máximo exponente de profesionalización y mercado en el Siglo de Oro, defensor acérrimo de la práctica del retrato como fórmula para alcanzar notoriedad en el espacio letrado. Es necesario referirse al aspecto en que las representaciones de Lope sufren variaciones, pues, aun manteniendo elementos comunes a nivel retratístico y una persistencia del rostro, tal y como ocurriese con las imágenes de Rebolledo (Portús, 1999), su atuendo sufre variaciones que aluden a la vida social y a un estatus mundano que pronostica una carrera en ascenso (Cárdenas Luna, 2019:135-198).

⁵⁸ *El campillo de Manuela: pronostico diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, aulicos, y politicos de la Europa, para el año de 1762 / compuesto por el Gran Piscator de Salamanca, el Doct. Don Diego de Torres Villarroél...; Los Copleiros de viejo, y de Guardilla de Madrid: trienio astrologico para los años de 1760,1761, y 1762 ...; y Los traperos de Madrid: pronostico diario de quartos de*

ilustraciones arquetípicas del Piscator en sus predicciones, incorpora retratos más individualizados, al menos en tres de sus obras⁵⁸. En ellos se representa al autor de busto y en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador y vistiendo ropajes elegantes y sin ningún ornamento. El retrato aparece enmarcado por un medallón con hojas de palma y carece de elemento alguno que dé fe de su faceta de escritor. El retrato de su sobrino mantiene las mismas características, aunque, en este caso, el pie de imagen viene marcado con un letrero con los datos del autor⁵⁹.

luna ... para el año de 1760 / compuesto por el gran Piscator de Salamanca el doct. D. Diego de Torres Villarroél ...; dedicado al señor don Fermin Ignacio Garcia de Almarza, rector de la Universidad de Salamanca.

⁵⁹ En el caso de este retrato de Torres Villarroel vemos que la ilustración ha sido reutilizada en otros momentos con unas leves variaciones: Copia de la imagen de la fig. 16, *El campillo de Manuela [Texto impreso]: pronostico diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, aulicos, y politicos de la Europa, para el año de 1762 / compuesto por el Gran Piscator de Salamanca, el Doct. Don Diego de Torres Villarroél ...* en Madrid, Andrés Ortega, en este caso pertenece a *El gran piscator Sarrabal de Milan, Almanak universal del Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1751 [Texto impreso] :adornado de las octavas, novenas, y septenarios, que diariamente se celebran al año en las iglesias de esta corte, y de las sumptuosas processiones, que de ellas salen, y reliquias, que solemnemente se adoran, de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras exquisitas curiosidades / puestas por D. Joseph Patricio Moraleja, imp.*



Fig. 83. Juan de la Cueva, *El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Juan José López de Sedano, grab. Manuel Salvador Carmona, dib. Luis Paret y Alcázar, imp. Joaquín de Ibarra, ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1668-1778.



Fig. 84. José Iglesias de la Casa, *El Piscador historial de Salamanca para el año 1774: calculo astronomico, y prognostico diario de quartos de Luna segun el Meridiano Matritense: computo eclesiastico, y kalendario de los santos, y Festividades: orto de los planetas a principio de cada mes con la II parte del diario-historico en verso lyrico, de los sucesos mas notables que han acaecido en el mundo en todos los dias del año...* Madrid, impr. Andrés Ortega, 1774.

Se puede apreciar a partir de aquí la existencia de un modelo de retrato reiterativo en la construcción de la identidad del autor en los almanaques, que llega a adoptar iconografías muy determinantes, como ocurriese con la imaginería de la que se vale López de Sedano en los retratos de su *Parnaso Español*. Es el caso, por ejemplo, de José Iglesias de la Casa en *El Piscador historial de Salamanca para el año 1774*, impreso en Madrid por Andrés Ortega, en el que el óvalo que contiene el retrato del autor se sustenta sobre un fundamento sobre el que se exponen los diferentes instrumentos propios de estudio. Estos instrumentos, que habitualmente se presentarían sobre la mesa de trabajo del Piscador, ahora aparecen representados a los pies de la imagen del mismo, como ya ocurriese, por citar un ejemplo, con el retrato de Juan de la Cueva en el *Parnaso* de Sedano, cuyos elementos alegóricos relacionados con el autor componen la imagen en

Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, Madrid, 1751. Encontramos otra reproducción de la misma plancha en *Los traperos de Madrid: pronostico diario de quartos de luna ... para el año de 1760 / compuesto por el gran Piscador de Salamanca el doct. D. Diego de Torres Villarroel ...; dedicado al*

señor don Fermin Ignacio Garcia de Almarza, rector de la Universidad de Salamanca, impr. Joachin Ibarra, Madrid, 1670.

su lectura mostrándose en la peana que apoya el medallón (Fig. 83 y 84).



Fig. 85. Manuela Tomasa Sánchez de Oreja, *La Gran Piscatora Aureliense en el teatro de signos, y planetas* [Texto impreso]: pronóstico, y diario general de quartos de luna, juicio de los acontecimientos naturales, y políticos de la Europa, y otras partes, para el año de 1742. Imp. Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1742.

Existen pocos casos conocidos de la literatura femenina dieciochesca, y sin duda el más representativo en el género de los pronósticos femeninos es el de *La Gran Piscatora Aureliense*, Manuela Tomasa Sánchez de Oreja, autora que, como ya introdujo Torres Villarroel, desarrolló en la primera sección del pronóstico para 1742 un modelo acabado de los almanaques «literarios»⁶⁰ (Fig. 85). En la ilustración se representa a la pronostiquera de cuerpo entero y sentada, trabajando ante su escritorio, el cual contiene todos los instrumentos de estudio propios de las imágenes arquetípicas masculinas: pluma y tintero, libros cerrados, esfera armilar, escuadra, cartabón, el compás abierto en una mano y el catalejo en la otra (como ocurre en la imagen de *El ingenio cordobés*). Los atuendos que viste la autora son femeninos: vestido largo con adornos de encajes y volantes, con corsé y capa. En esta ocasión se muestra el gabinete de

⁶⁰ Tal y como recoge Durán López (2013, 403-406), mientras que Aguilar Piñal reúne el caso de Teresa González, pronostiquera que publica en el año 1778 (1978).

la dama en su totalidad, detalladamente; la silla y la mesa donde trabaja la Piscatora muestran una lujosa ornamentación (hasta el detalle de la representación de las baldosas del suelo ha sido cuidado), y en segundo plano la ventana abierta muestra un paisaje nocturno con un cielo estrellado y un campo montañoso donde se divisa el tránsito del río Tajo. Un escudo familiar completa la composición en el fondo de la escena. Así, con algunos elementos diferenciales, el aprovechamiento para la representación de la autoría femenina de la retórica generada en la trayectoria de los retratos viene a confirmar la importancia de la misma en los procesos de afirmación autorial, incluso en géneros tan periféricos en el sistema literario como los almanaques.

IV. Conclusiones

Tras esbozar un catálogo de los modelos de representación visual y unas líneas para la agrupación de sus realizaciones, es posible corroborar que los diferentes modelos convivieron durante una franja temporal muy

extensa, en unos casos con la reutilización de ilustraciones sin seguir un patrón fijo y en otros con una apreciable tendencia hacia formas más connotadas de representación autorial. El estudio conjunto de la representación del Piscator y de su evolución nos ha llevado a asociar los orígenes del imaginario de los almanaques, y las características que llegan a compartir en la unificación de la figura del profesional que los realiza, con el autor establecido de manera más convencional. En el camino hacia la reivindicación autorial que comienza en las primeras décadas del siglo XVI se consolida una fuerte vinculación entre las artes plásticas y la poesía, que se intensifica a medida que pasan los años, llegando a acentuarse este fenómeno de una manera considerable con la aparición de la imprenta y la elaboración masiva de grabados de retratos de autor.

En el caso de los pronósticos astrológicos anuales que se publican incansablemente en el XVIII y que tienen contenidos literarios a partir de Torres Villarroel y hasta 1767 aproximadamente, se acostumbró a establecer un grabado de

página entera a modo de ornamentación de la obra cumpliendo la función de anteportada en el impreso. La casuística de estas imágenes, cercanas en algunos puntos a los retratos autoriales ortodoxos y muy lejanas en otros, trataban de representar, de manera más o menos fantasiosa, al Piscator, ya fuera como autor propiamente dicho o más bien como una especie de personaje en actitud de estudio, de forma que solía aparecer rodeado de los instrumentos propios de la astrología y de la escritura. La presencia de las ilustraciones comienza a imponerse como elemento inseparable del texto en las diferentes publicaciones de las predicciones, originando un imaginario concreto que obedece a razones que tienen que ver con los tres rasgos principales que las caracterizan: la relación con la astronomía, el enfoque al público y la sintonía con el mismo, y la mimetización con la firma autorial.

La relación con la astronomía queda plasmada en el elemento que otorga más continuidad a las imágenes y que agrupa al mayor número de ellas, con dos líneas dominantes

en la representación: una, que podemos considerar más primitiva o menos elaborada, recurre a la figura clásica del sabio como principio de autoridad, remitiendo a los saberes que sugiere su imagen para aludir a un saber de carácter esotérico; más adelante, una segunda y más desarrollada línea de representación destaca la presencia de las fuentes del saber, y en ellas, aunque se mantiene la presencia del libro como una alusión a los saberes heredados, se impone el papel de los instrumentos científicos de medición y cálculo, desplazando el énfasis a un carácter más experimental del conocimiento presentado en el pronóstico o almanaque que sigue.

El interés por captar y mantener la atención del público a partir del reconocimiento queda de manifiesto en el rasgo de repetición que observamos en el conjunto. El caso más extremo viene representado por la no infrecuente reutilización de los tacos xilográficos, y no solo por parte de la misma imprenta o el mismo autor, sino que también podemos comprobar la recuperación de imágenes con

bastantes años de diferencia entre ellas. En otras ocasiones, aunque el taco es distinto, se aprecia la consolidación de una iconografía normalizada, repetida con muy pequeñas divergencias o matices en la realización. Más significativo aún es el hecho observado del mantenimiento de una iconografía reiterada y una sostenida gramática visual en la conformación de las imágenes, hasta establecer un auténtico paradigma, identificable con la máscara intercambiable del Piscator.

En el último extremo de una trayectoria llena de meandros, podemos situar la incorporación a las imágenes genéricas de unos elementos de singularización, concretados en la aparición del retrato en su sentido más estricto, como imitación realista de los rasgos de la fisonomía individual del autor. Siendo la iniciativa de Torres Villarroel la más temprana, no es un caso aislado; más bien se erige en punto de referencia para una imitación de su gesto que, en paralelo a la consolidación de la dimensión literaria de los almanaques, acerca este género, desde su específica periferia en el sistema literario, a otras modalidades más asentadas, a

partir del reconocimiento de una autoría situada en un extremo muy alejado de las primeras formas de atribución de los almanaques y las formas más rudimentarias de representación plástica.

Por consiguiente, en este estudio planteamos cómo la tipología de estas representaciones sigue un camino de repetición y fiel copia entre ellas mismas. Y a partir de esta tendencia inicial se hace perceptible la existencia de una sutil transformación que acompaña a una intencionalidad de individualización del personaje-autor sin alejarse del origen del género, el consumo popular. En el camino hasta estas conclusiones, hemos efectuado una valoración de la relación de las imágenes de los piscadores con las estrategias de representación de la autoridad/autoría con la referencia de otros modelos más específicamente literarios, en coincidencia con otros aspectos en sus dimensiones estructurales y formales que ya han sido señalados.

Bibliografía citada

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1978): *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, CSIC.

— (1979): “Pronósticos de Torres Villarroel en México y Perú”, en *Homenaje a Noël Salomon. Ilustración española e Independencia de América*, ed. Alberto Gil Novales. Barcelona, UAB, pp. 345-355.

BOTREL, Jean-François (2015): “Verdades de almanaques de la evidencia al discurso de la pedagogía en los almanaques españoles (1799-1933)”, *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Revista de Hispanismo Filosófico, coord. Solange Hibbs, Carole Fillière, pp. 209-223.

BURCKHARDT, Jacob (2014): *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal.

CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018): “Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor”, en *El Sujeto*

literario en la Monarquía Hispánica, Theory Now, Journal of literature, critique and thought, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, 2,1, pp. 135-198. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/7927> [última visita 12/4/2019].

DURÁN LÓPEZ, Fernando (2012): “A vueltas con la *Vida* de Torres Villarroel: ¿relato picaresco o autobiografía moderna?”, *Edad de oro*, 31, pp. 149-180. Recuperado de <https://revistas.uam.es/edadoro/issue/archive> [última visita 22/10/2019].

— (2013a): “Primer teatro de almanaques españoles (La Gran Piscatora Aureliense para 1742, pepitoria de 1745 y palinodia burlesca en verso de Gómez Arias para 1754)”, *Teatro ilustrado y modernidad escénica, Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, Cádiz, pp. 403-457.

— (2013b): “De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y

alrededores de Torres Villarroel”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 36,2, pp. 179-202.

— (2013c): “Una autobiografía de 1745, o la rueda de la fortuna de Joaquín de la Ripa”, *Analecta Malacitana*: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, XXVI, Málaga, Editorial Universidad de pp. 101-133. Recuperado de https://www.academia.edu/30528583/Una_autobiograf%C3%ADa_de_1745_o_la_rueda_de_la_fortuna_de_Joaqu%C3%ADn_de_la_Ripa_Analecta_Malacitana_XXXVI_1-2_2013_pp._101-133._ISSN_0211-934X [última visita 22/10/2019].

— (2014): “Travesuras de un astrólogo. La autobiografía de Gómez Arias (1744)”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 27, California, ediciones de la University of California, págs. 29-51. Recuperado de <https://www.ehumanista.ucsb.edu/> [última visita 22/10/2019].

— (2015): *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700-1767)*, Estudios Históricos La Olmeda, Colección Piedras Angulares Gijón, Trea.

GALENTE DÍAZ, Juan Carlos (2011): “La calendación en los almanaques españoles durante los siglos XVII y XVIII”, *X Jornadas científicas sobre documentación: el calendario y la datación histórica*, Madrid, ed. Universidad Complutense, pp. 177-188. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-04_galende%20diaz52.pdf [última visita 17/9/2019].

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013a): *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.

GOZALO DE ANDRÉS, Carmen (2004): “Hablando de almanaques”, *RAM, Revista del aficionado a la meteorología*, 22, p. 2. Recuperado de <http://www.divulgameteo.es/uploads/Almanaques.pdf> [última visita 12/8/2019].

GUNIA, Inke (2008): *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana.

HUERTA Y AGUILERA, Francisco de (1747): *Pronóstico el más noticioso, elemental y astrológico de cuartos de luna, con sus aspectos arregladísimos con noticias de la extensión de Italia y Flandes, y ciertas y puntuales reglas para saber el temporal que ha de hacer por el sol, luna, estrellas, arcos y otras impresiones celestes como por el sonido de las campanas, aves, peces y animales, con otras curiosidades astrológicas para el año 1747*, Madrid, (librero) Pedro Rodríguez.

JACOBS, Helmut C. (2002): *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.

PORTUS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009a): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid.

— (2009d): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

— (2018a): “Polémica e institución literaria: el caso de Gómez Arias (1734)”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 37, California, ed. University of California, pp. 79-102. Recuperado de [Dialnet-PolemicaEIInstitucionLiterariaElCasoGomezArias1734-6219186%20\(1\).pdf](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6219186%20(1).pdf) [última visita 12/10/2019].

— (2008) y CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018b): “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, *Versans*, 65,3, pp. 63-83. Recuperado de <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4419> [última visita 12/4/2019].

TODA IGLESIA, María Ángeles (2005): “El gran Piscator y el Pobre Ricardo”, en *Cultura y literatura*

popular: *manifestaciones y aproximaciones en (con) textos irlandeses, angloamericanos y otros*, dir. José Manuel Estévez-Saá, pp. 170-182.

TORRES VILLARROEL, Diego de (1991): *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la corte (1728)*, R. P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe.

HACIA EL RETRATO INDIVIDUAL FEMENINO Y SU ACERCAMIENTO A LAS ESCRITORAS

A mediados del siglo XIX diversos factores confluyen en España en el impulso de la retratística. La extensión de un liberalismo conservador propicia el asentamiento de la burguesía, con sus prácticas sociales y de representación, su consideración del individuo y sus valores estéticos. El realismo emergente se alía así con el impacto de la novedosa técnica fotográfica y los nuevos espacios de presencia visual (periódicos, lugares de sociabilidad ciudadana, paredes del interior burgués...), revalorizando el género del retrato en sus diferentes posibilidades de realización material⁶¹. El mantenimiento del predominio

⁶¹ Ya desde las primeras décadas del siglo XVII se da una coyuntura histórica que marca una confluencia de intereses entre poetas y pintores, empeñados en asentar una consideración positiva de su arte, por razones de prestigio, pero también materiales (Ruiz Pérez, 2009).

⁶² Aunque a nivel historiográfico, Isabel Grana Gil (2004) afirma que es mucho más adelante cuando surge el empoderamiento real femenino, «La

masculino no contradice un incremento, al menos cuantitativo, del papel de la mujer; su presencia, sin embargo, no se deja sentir en los lugares de protagonismo, sino que queda relegada a papeles secundarios, entre lo estético y lo funcional, en el camino que lleva de la *donna angelicata* al «ángel del hogar» (Cantero Rosales, 2007). El proceso queda profusamente reflejado en el incremento de su representación⁶². Como consecuencia, la concepción del retrato se ve alterada, con la posibilidad de mirar más directamente al sexo femenino, entre un sentido corporativo y el emergente valor de la individualización. El proceso debería haber impulsado, en principio, las formas y estrategias de (auto) representación de la autoría femenina, asumiendo la continuidad de las desarrolladas en los tres siglos precedentes por los escritores masculinos. La realidad

historia de las mujeres es una disciplina relativamente joven en España: puede hablarse de una etapa inicial que se extiende desde 1974 a 1981, caracterizada por las primeras formulaciones teóricas [...]. Esto se refleja también en la investigación de M^a Victoria Martínez (2010, 2).

en casos muy significativos obliga a matizar esta suposición, cuando no a rectificarla, incluso teniendo en cuenta el paralelismo formal con lo observable en los retratos de los literatos contemporáneos, puesto que el mimetismo iconográfico puede conllevar una discriminación debida a la diferencia de lugares ocupados por hombres y mujeres⁶³.



Fig.86. *Paulina Contreras de Alarcón* por Dióscoro Puebla. Portada del *Álbum de Paulina Contreras*.

⁶³ Para los retratos utilizamos material digitalizado y la información disponible en cada caso.

⁶⁴ Con matices, el eje de la argumentación reivindicativa se centra en la condición liberal de las respectivas artes, superando el desprecio por el trabajo manual (Gállego, 1995). Además de librarse de pagar impuestos,

Un caso significativo para iniciar el acercamiento entre las artes⁶⁴ nos los propone la figura de Paulina Contreras de Alarcón, objeto de un representativo retrato por Dióscoro Puebla, uno de los referentes del género en esos momentos, y con una particular relación con el mundo de las letras, eso sí, como esposa de Pedro Antonio de Alarcón y como destinataria de un característico álbum (Yeves Andrés, 2013)⁶⁵.

La pose aristocrática que muestra en el óleo se actualiza con las formas de una alta burguesía conservadora, cuyos ideales fueron defendidos literaria y políticamente por su esposo. El regalo del álbum, por el laureado José de Zorrilla, traslada a la sociabilidad literaria ese modelo, en el que la dama pone al día su función de musa, en la línea femenina seguida en los salones desde el siglo anterior. De

las artes liberales se situaban en la cima de la jerarquía, sobre las artes mecánicas, lo que suponía el mantenimiento de un escalafón (clave del clasicismo). Se trataba de subir en dicha escala.

⁶⁵ Objeto del estudio reciente de Yeves Andrés que fue publicado por la Fundación Lázaro Galdiano conjunto con la Diputación de Granada.

esta forma, se mundaniza su papel inspirador, pero siempre al margen del protagonismo, tal como refleja la emblemática representación de un parnaso ocupado exclusivamente por hombres, justo cuando Zorrilla irrumpe en el mismo con sus versos elegiacos en la muerte de Larra: el cuadro de Antonio María Esquivel (1846, Museo del Prado) se titula «Los poetas contemporáneos» y refleja, junto a la ausencia femenina, el espacio (el estudio del pintor) donde se exponen una multitud de obras, como si de un museo pictórico se tratase, con notable presencia de retratos, incluido el del poeta que descansa en el caballete, tras los artistas «vivos».



Fig.87. *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, Antonio María Esquivel, Óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm, 1848. Museo del Prado, Madrid.

Estos escritores, representados en sociedad y en una clara demostración de su voluntad de protagonismo social, son los que en muchos casos escriben sus poemas y agudezas en los abanicos o los álbumes de las damas. Es una aparente celebración de su papel en el espacio del salón, que en realidad celebra la capacidad masculina de versificar y galantear. Incluso como lectora, la dama ve acentuado el carácter pasivo de su papel: el presunto privilegio de contar con un manuscrito «original», que aparentemente lo convierte en una dedicatoria única, se neutraliza en la extensión de la práctica y en un protagonismo masculino que limita la libertad de elección.

El retrato de Paulina Contreras traslada a la representación las mismas presencias y ausencias observables en la institucionalización del álbum de composiciones manuscritas dedicadas. La dama mantiene en sus ornamentos y escenografía un aura aristocrática en que la intimidad del hogar familiar no le ha ganado terreno a la caracterización nobiliaria de paredes, mobiliario e indumentaria. Las manos

cruzadas representan una inactividad que también parece trasladada a la melancolía del rostro, en una ensoñación menos creativa que propicia la evasión, ajena a los asuntos terrenos, de los que no aparece ningún signo visual. Podría ser el gesto de una lectora, pero ni siquiera el libro tiene esta función en el retrato. Si la dama cuenta ya con su álbum, esa es su única inscripción en el mundo de las letras, pues la biblioteca está ausente por completo y más aún el recado de escribir. No existe ninguna marca de actividad intelectual o creativa. La actitud estática de la mujer, objeto de la mirada del hombre y de su control, la relega al espacio doméstico: posiblemente lectora, pero ante todo esposa y madre⁶⁶.

Al acercarnos a los retratos de las autoras podemos observar su continuidad, no solo en el aspecto estrictamente iconográfico, con la imagen representada en el cuadro de Paulina Contreras y también en el regalo recibido. Así,

⁶⁶ Puede compararse el modelo de representación y los valores que implica con las muestras textuales espigadas por Eva M^a Flores Ruiz, *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)* (2005). Flores Ruiz ilumina también, desde su análisis de un momento de crisis

también en los casos en los que cabe apreciar un núcleo de cierta relevancia en el círculo creativo, en las representaciones visuales de escritoras en que el modelo tiende a repetirse, desde lo formal a los valores ideológicos que conlleva. Como forma de ilustrar y ejemplificar estas consideraciones, trabajaremos en el análisis de los retratos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber y Carolina Coronado. Las representaciones de estas autoras, tanto en lienzos como en soporte en papel, en forma de dibujos o grabados, no son de las escritoras propiamente dichas, en su condición de tales. No existe ningún rasgo diferenciador que manifieste esta circunstancia, pese a que ya existía una cierta tradición iconográfica de mujeres escribiendo o trabajando en su gabinete, como podemos seguir desde las ilustraciones de los manuscritos de Christine de Pisan. Veremos que la renuncia a una representación

en la masculinidad, el papel concedido a la mujer en las décadas de apogeo de la novela realista: *Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX* (2016).

escenográfica del acto de escritura se incrementa cuando, en gran parte de los casos, incluso desaparece la carnalidad del cuerpo. Se impone la imagen de busto, erigida en característica de la representación autorial en los siglos XVII y XVIII, e incluso en el caso de Coronado se evoca en la imagen cuadrada que pasa del óleo a la fotografía el espacio ovalado anteriormente ocupado por el medallón. Esta es la forma dominante en el retrato autorial femenino en los dos primeros tercios del siglo XIX: ausencia de atributos propios de la condición autorial y de la práctica de la escritura. Un repaso a los estadios precedentes resulta esclarecedor de la representación de estas tres autoras en un contexto como el esbozado.



Fig. 88. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

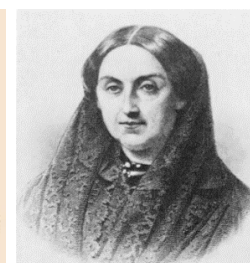


Fig. 89. Retrato de Cecilia Bohl de Faber.



Fig. 90. Retrato de Carolina Coronado.

Representaciones medievales y áureas de escritoras

Pintar un retrato significa olvidar las especulaciones, abandonarse a sí mismo, convertir el otro en una sorpresa, una admiración, una búsqueda. Significa elegir la realidad humana (Thuillier citado en García Jáñez, 2004, 231-244).

¿Y no sabes tú que eres una Eva? La sentencia de Dios sobre este sexo tuyo vive en esta era: la culpa debe necesariamente vivir también. Tú eres la puerta del demonio; eres la que quebró el sello de aquel árbol prohibido; eres la primera desertora de la ley divina; eres la que convenció a aquél a quien el diablo no fue suficientemente valiente para atacar. Así de fácil destruiste la imagen de Dios, el

hombre. A causa de tu deserción, incluso el hijo de Dios tuvo que morir... (Tertuliano citado en Cardaba, 2010, 13-18)⁶⁷.

Es necesario acercarnos a los orígenes del movimiento de reivindicación creativa para comprender la importancia del retrato autorial, ya que desde la temprana modernidad el interés por este género ha ido creciendo en una progresión casi continua, provocado por el incipiente reconocimiento de la corporeidad, tal y como lo describe Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia*. La dismantelación de las asociaciones gremiales dio pie a un nuevo y original acercamiento entre diferentes sectores de las artes,

⁶⁷ El pensamiento cristiano que delimita a la mujer se basa en la definición contrapuesta de la misma. Por una parte, encontramos a la mujer virgen, esposa y madre que culmina en la figura de la Virgen María, y por otra, la fuente del pecado personificada en Eva.

⁶⁸ La tensión en ocasiones se materializa en pleitos y debates, en los que poetas y pintores se prestan socorros mutuos, generalmente poniendo la pluma al servicio de la defensa del pincel (Sánchez Jiménez y Sáez, 2019). Se aúnan así estrategias y argumentos.

generándose una especial vinculación entre las letras y las artes plásticas, centrada en el ente creador⁶⁸. De esta forma, el retrato, potente arma de propaganda circunscrita a los ámbitos de poder⁶⁹, se abre a otro tipo de clientela en busca de consideración, dignificación y liberación profesional⁷⁰, y es en este momento cuando los retratos comienzan a multiplicarse, aumentándose las representaciones de personajes que con anterioridad no habían sido foco de atención. Se desarrolla un tipo de retrato que tiende a transformarse y a mantener un discurso cercano a la realidad, cada vez más desvinculado de los prototipos impersonales de la mirada del artista, que da lugar progresivamente a una novedosa forma de representación centrada en la captación

⁶⁹ Tal y como indica María Teresa Ramos (2007), la vinculación del retrato con los agentes poderosos ha sido una constante en la historia como se aprecia, por ejemplo, en los retratos que los soberanos enviaban a las distintas tierras de su reino.

⁷⁰ Uno de los argumentos más usados se apoya en la formulación de Simónides (la muda poesía y la elocuente pintura), que particulariza el principio horaciano (*ut pictura poesis*), interpretado como una identidad de las dos artes y que se redirige para apoyar con una la dignidad de la otra (García Berrio y Hernández Fernández, 1988).

visual de los condicionantes del modelo, en cuanto a estados de ánimos, actitudes y determinantes sociales, acercándose por esta vertiente a los que serán, en el período que centra estas páginas, los daguerrotipos iniciales y las captaciones fotográficas del XIX⁷¹. De otro lado, en lo que toca a la condición letrada, se muestra, al menos inicialmente, una evidente preocupación por destacar los rasgos arquetípicos que apuntan a la representación de mujer culta e ilustrada más que a la intención de revelar la individualización de la modelo; de ahí su representación en contacto directo con el escrito como lectora antes que como creadora.

La visión de género también se transforma, acercándose a una retratística en que la mujer que lee un libro o que toca algún instrumento musical aparece como modelo de aceptación de un nuevo prototipo, la mujer culta e ilustrada, aunque aún estas representaciones de mujeres

⁷¹ En esta confluencia (conceptual y estratégica) la poesía tiende a hacerse visual (la *evidentia* retórica y el pictorialismo barroco), y la pintura asume la misma condición culta y erudita (Ruiz Pérez, 2009) de la poesía,

lectoras y músicas son muy escasas. Las primeras interpretaciones que se acercan al retrato autorial femenino tienen su origen en Christine de Pisan en el siglo XV, quien en su obra *La Ciudad de las damas* mantiene un debate acerca de la naturaleza femenina, situándose en la controversia literaria surgida en torno a la situación de las mujeres y su defensa frente a la subordinación que marcaba la época. Este libro se considera el primero en la historia de la literatura occidental en el que se hace una verdadera reivindicación de la mujer. La expectación que generó convirtió a Pisan en protagonista de numerosas representaciones, en las que es retratada de forma secuencial en diferentes facetas de su vida en la Corte, como si se tratara de visiones de la autora: en su gabinete como escritora, impartiendo sus conocimientos a las damas, dando lecciones a su hijo e incluso ofreciendo su obra a la reina.

incluida la singularización, con la afirmación de rasgos de estilo y el empleo del retrato y el autorretrato.



Fig. 91. La ciudad de las damas, Christine de Pisan, autor desconocido, 1400.

En nuestro país, el preludeo representacional en que se escenifica a una mujer en el acto de la escritura lo encontramos en la lámina en forma de grabado incluida en la obra *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, de 1493. En esta imagen se reproduce una escena en que una dama aparece sentada en el escritorio de su gabinete, escribiendo. Se encuentra en una habitación con muebles elegantes y ornamentados, decorada con cortinaje, sentada en una silla con dosel, ante una mesa en la que aparecen diferentes elementos propios de la escritura, mientras sostiene la pluma en la mano. La escritora, representada con ropajes de carácter nobiliario y en el centro de la composición, parece

absorta en su tarea, y esta escena de interior transmite una cierta sensación de enclaustramiento. La única comunicación posible con el exterior es una ventana que está cerrada, un detalle muy significativo con respecto a representaciones masculinas en actitud similar, pues en estos casos la ventana está abierta, e incluso se vislumbra un paisaje a través de ella, simbolizando el momento inspiratorio. La originalidad del grabado que aparece en esta obra queda manifiesta, además de en cuestiones formales de la edición como es la condición de lámina interior que aparece en el cuerpo del texto y no en la portada, en la elección del protagonista de la imagen, tratándose de un personaje femenino en posición escritora y no de un caballero como era habitual, por lo que esta imagen se podría considerar el punto de partida de las representaciones autoriales femeninas junto a las ya mencionadas de Pisan.



Fig. 92. *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, autor desconocido, grabado, 1493.



Fig. 93. *Santa Teresa de Jesús*, anónimo, óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm, 1600-1699, Museo Nacional del Prado.

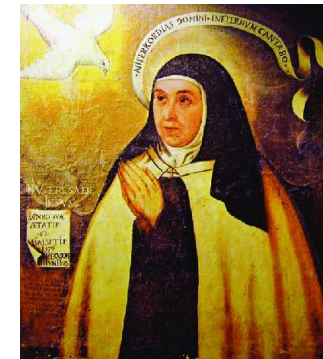


Fig.94. *Santa Teresa de Jesús*, Fray Juan de la Miseria, óleo sobre lienzo, 1576.

Los retratos de Santa Teresa de Jesús beben de esta representación: sitúan a la autora en un espacio cerrado, sentada frente a una mesa de escritorio, pluma en mano y con los elementos propios de escritura visibles (libro, cuaderno abierto y tintero), con la peculiaridad de que aparece un elemento de fuerte ruptura con respecto a la imagen anterior. Una paloma acompañada de un fuerte fogonazo de luz aporta contenido a lo que ocurre en la escena, en una alegoría del Espíritu Santo que proporciona

una nueva lectura de la imagen, acercándola a la divinidad a través de la inspiración. La aureola sobre la cabeza visibiliza el elemento de santidad de la autora. Esta marcada condición acompaña a todas las representaciones de Santa Teresa, y por ello aparece desvinculada de las representaciones autoriales femeninas propiamente dichas, en particular en los retratos en vida, cuando la ortodoxia prefería subrayar el componente espiritual sobre el estrictamente letrado⁷².

Modelos de busto. El peso del Parnaso masculino

Por su carácter impersonal y por la carencia de parecidos físicos⁷³, las representaciones autoriales iniciales podrían ser consideradas casi arquetípicas: no es un escritor o escritora en particular, sino «el escritor» o «la escritora». La

⁷² Véase en caso de esta obra de Santa Teresa de Jesús (autor anónimo de Ribera), óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm, de 1877 en el Museo Nacional del Prado, inventario general de pinturas, II. Montalva, «Beatas y Santa Teresa» (1975, 7-21).

⁷³ Las iniciales representaciones plásticas del autor renuncian a una búsqueda de los rasgos individuales, ya sean físicos, ya anímicos,

utilización de patrones comunes generó un imaginario sobre el autor que se plasmó, en gran medida, en láminas intercambiables que, paulatinamente, fueron acercándose cada vez en mayor medida a representaciones más fidedignas del personaje retratado, tanto en su fisonomía como en sus actitudes. Con la llegada de la imprenta, la unión entre poesía y pintura se consolida, abundando en los preliminares de las obras los retratos de autor, que incluso llegaron a aportar mayor legitimidad a la misma (Portus Pérez, 1999)⁷⁴. A finales del siglo XVI el asentamiento de una mentalidad autorial plantea unas bases sólidas para la individualización del escritor y su imagen pública, siendo el retrato, como firma plástica de la obra, el que gana protagonismo en el interior del volumen impreso, en una manifestación adicional de la vinculación de las dos artes, que, desde el tópico horaciano,

manteniendo un carácter impersonal, más inclinados a una caracterización funcional, entre la inspiración divina y la actitud oferente de su obra (Buiguès, 2019, 60).

⁷⁴ Eisenstein también hace alusión a esta idea (1994, 68).

impulsa los proyectos de afirmación y reconocimiento (Ruiz Pérez, 2009) compartidos por pintores y escritores, quienes llegan a colaborar en sus respectivos procesos⁷⁵.



Fig. 95. *Ocios*, 1650.



Fig. 96. *Ocios*, grabado, 1660.



Fig. 97. *Selva militar*, grabado de J. Ballester, 1661.



Fig. 98. *Parnaso español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas*. Castellanos, 1772.



Fig. 99. Lope de Vega La *Jerusalén conquistada*, anónimo, grabado, *Epopéya trágica*, 1609.



Fig. 100. Lope de Vega, Juan de Courbes, grabado 1630.

Esta simbiosis entre poetas y pintores tiene entre sus mayores defensores a Lope de Vega, como demuestra en su activa participación en los memoriales en defensa del carácter liberal del arte plástica (véase Sánchez Jiménez y Sáez, 2018). En interesada correspondencia, los tratadistas de la pintura elogian la condición pictórica de su escritura⁷⁶, basada en una

⁷⁵ Se podría aludir aquí, como muestra, la reciente edición de los memoriales en defensa de la poesía de Sánchez Jiménez y Sáez (2018).

⁷⁶ Tal y como manifiesta Carducho describiendo las comedias de Lope de Vega con 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 [...]». Se mezclaron tanto las artes que en numerosas ocasiones los escritores empleaban términos pictóricos para describir su arte. Tanto para Lope como para Carducho ambas disciplinas eran imitadoras de la naturaleza y buscaban emocionar al espectador (Sánchez Jiménez, 2011, 17).

imitación de la naturaleza y en el propósito de mover al receptor. Con este trasfondo de teoría artística y de intereses materiales compartidos entre pintores y poetas, el retrato singularizado, más allá de las iniciales representaciones arquetípicas y subordinadas del escritor, se destaca como plasmación y decantación de una actitud, con las estrategias correspondientes para su triunfo⁷⁷. La apuesta por el uso del retrato por parte de los poetas marcó un antes y un después en la concepción del género. El mayor representante del movimiento autorreivindicativo de posicionamiento social es el Conde de Rebolledo, autor que recurre de manera sistemática en sus ediciones al retrato, aunque centra su preocupación más en la representación plástica de su condición nobiliaria que en su reconocimiento como escritor. El imaginario originado por los diferentes retratos que aparecen en los paratextos de las ediciones de sus obras

⁷⁷ Aunque con diferencias pragmáticas respecto al grabado individual en el impreso, el *Libro de verdaderos retratos* de Pacheco y el óleo de Velázquez con el rostro de Góngora, por citar ejemplos señeros y diferenciados, suponen otros hitos en la demarcación de un territorio en que se

conforma una lectura serial, con repetición de elementos que establecen una definición de la figura del autor muy característica: son siempre representaciones de busto, centrada su figura en la composición, con la mirada dirigida hacia el espectador y en posición medio ladeada. Sus atuendos reflejan el aura nobiliaria, a la que contribuyen los ornamentos en forma de insignia y la exagerada peluca que luce, todo ello acompañado de una pose señorial y altiva, además de la utilización del medallón en la enmarcación de su figura⁷⁸, lo que refleja la constante intencionalidad de mostrar la relevancia de su persona en la sociedad y la política europea, en una tradición representacional que entronca con la antigüedad clásica y el modelo humanista.

El retrato es concebido de forma muy diferente por Lope de Vega a lo largo de su trayectoria, aunque bien es cierto que en todos los autores de la época se mantienen

entremezclan las cuestiones conceptuales y los intereses de ocupación del campo sociocultural.

⁷⁸ Cercana al medallón clásico de origen grecolatino.

constantes los elementos prototípicos de la representación. Lope, como hiciera también Mateo Alemán, concibió el retrato, más que como un signo de clase, como su propia rúbrica, valiéndose de él como poderoso instrumento para darse a conocer en el medio autorial⁷⁹.

Defensor entusiasta de la equiparación entre pintura y poesía, Lope se sirve del retrato en numerosas ocasiones: en sus inicios, con representaciones en las que prevalecía el ensalzamiento de su aura de poeta consolidado y bien situado; y, en las imágenes posteriores, en busca de una representación más intimista, la imagen de un poeta cada vez más maduro y asentado, además de humilde. Sus retratos, progresivamente más sencillos y depurados, muestran el recorrido vital del autor, alejándose del modelo seriado que propone Rebolledo, en el que se exhibe un momento

⁷⁹ Los trabajos mecánicos (o serviles) estaba organizados por ley en los gremios, con su disciplina y sometimiento a las normas colectivas. Superar la condición de «arte mecánica» es superar la subordinación al gremio y una afirmación de lo singular e individual (principio de superación del orden clasicista). El retrato refleja en gran medida este desplazamiento, de los tipos a los rasgos individuales.

concreto de su existencia en la Corte. Frente a la concentración temporal de la producción editorial del conde, Lope recorre una trayectoria de medio siglo de creación, y su representación refleja los cambios vitales y los matices en la imagen visual con que se concibe un escritor: el lector puede apreciar en sus grabados desde aquel joven laureado en busca de consideración y fama de *La Jerusalén conquistada*, que viste atuendos elegantes propios de un noble, hasta aquellos retratos en los que se revela una imagen más madura, así como de edad avanzada, gracias a la utilización de elementos determinativos que evidencian el paso del tiempo (como los cabellos canosos) y su cambio de estatus social (el ropaje clerical)⁸⁰. A partir de los elementos de repetición que aparecen en estas representaciones (y en la generalidad de retratos de autor hasta los inicios del siglo XIX), es

⁸⁰ El retrato a óleo atribuido a Caxés de 1634 marca una clara línea en las representaciones plásticas lopescas, creando una iconografía determinante en la representación del personaje, que ocasiona nuevos desplazamientos desde este hacia su imagen en el grabado.

primordial subrayar que se genera un imaginario en el que predomina la representación de busto, con el modelo centrado en la composición; la posición de este suele ser medio girado, orientando el cuerpo y la mirada hacia el espectador, y es recurrente el uso del medallón a modo de marco. Es característica también (y significativo para lo que nos ocupa) la ausencia de gestualidad y de escenografías, y una constante carencia de elementos que aludan a la faceta de escritor de los personajes representados⁸¹.

Sor Juana, de la representación escenográfica al busto

No es hasta el Romanticismo cuando la retratística autorial femenina comienza a tener un protagonismo considerable en España, y el rechazo total en los siglos anteriores se constata en la concepción de la mujer

⁸¹ En los modelos dieciochescos, como los de Sedano o los que veremos a continuación, solo aparecen las alusiones cuando los medallones están enmarcados en una composición arquitectónica, donde se figuran alegorías de la fama o de distintas artes o géneros.

visualizada como auténtico desafío para el sistema cultural y social, tal y como expone Nieves Baranda en *Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable* (2003-2004, 61-83). Quizá sea esta la razón por la que la edición de Santa Teresa de Jesús que promovió la Orden del Carmelo descalzo sea considerada un hecho tan fundamental en el ámbito literario, pues supuso una grieta en el sistema establecido al mostrar de manera incontrovertible la posibilidad de vincular mujer y escritura, como ya ocurriera en nuestros países vecinos con más de un siglo de adelanto⁸². Lo cierto es que a Santa Teresa jamás se la ha desvinculado de su faceta eclesiástica, ni siquiera es sus insistentes representaciones. Acaso de ahí proviene la fuerte singularidad de la circunstancia que rodea a Sor Juana Inés de la Cruz, considerada la única autora representada en la literatura hispánica, repetidamente, no como mujer o beata, sino como escritora.

⁸² Tanto Pisan como las celebradas poetas italianas (Colonna, Stampa...) circulaban en un ámbito secular y cortesano. No es el caso de Santa Teresa de Jesús, religiosa, y ello comportó no pocas peculiaridades y alguna limitación.

Las primeras representaciones fidedignas de escritoras aparecen en el siglo XVII, y sor Juana encabeza este campo por el número de veces que ha sido protagonista de retratos, debido a la expectación que suscitaban sus escritos. Es curioso considerar cómo la obra barroca de Sor Juana ha captado incluso la atención de artistas contemporáneos, viéndose reinterpretada su efigie hasta hoy en día. Aunque existen lagunas sobre las fechas concretas, en torno a 1680, y sobre las circunstancias que rodearon la obra, uno de los dos grandes retratos al óleo de sor Juana fue el de Juan de Miranda (Paz, 1985, 359). El otro retrato al óleo que merece mención es el del artista Miguel Cabrera, copia directa del anterior, de 1750 (Fig. 101 y 102). La cercanía a la persona propia de un retrato de estas características en vida del personaje convive, sin embargo, con una iconografía en la que se mantienen las pautas de inscripción escenográfica y de actitud (biblioteca, papeles, recado de escribir...), procedente de los modelos femeninos medievales. En cambio, cuando el retrato se traslada al espacio de la página

tipográfica, reaparecen los modelos consolidados para los escritores masculinos en las décadas previas.



Fig. 101. *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz copia fiel*, Juan de Miranda, 1648-1695.



Fig. 102. *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*, Miguel Cabrera, 1750.

El primer legado iconográfico de Sor Juana en una publicación impresa es el grabado del *Segundo Volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz*, impreso en Sevilla en el año 1692 y realizado por Thomas López de Haro según el dibujo de Lucas Valdés. Se trata de una representación de busto de la autora, levemente girada y con la mirada dirigida hacia el espectador. Esta imagen parece otorgarle mayor

protagonismo a la erudición que a la personalidad y las fuertes convicciones que caracterizan a la autora, ya que es retratada con rostro inocente y casi asustadizo, pudiendo tratarse más de una representación de la espiritualidad conventual, como ya ocurriera en aquellas de Santa Teresa, que de un retrato fidedigno de la propia Sor Juana Inés de la Cruz. Aparece enmarcada en un medallón, elemento que comparte con las representaciones masculinas de Lope o Rebolledo, e incluso con las ilustraciones autoriales de los retratos del *Parnaso Español* de Sedano. Está rodeada por varias figuras alegóricas: la de Mercurio con su caduceo a la izquierda, representando la creatividad del artista; la figura de la diosa Minerva a la derecha, como alegoría de la sabiduría y la prudencia; y en la parte superior de la imagen encontramos a la Fama alada que hace sonar su trompa para engrandecimiento de la retratada y su celebridad. A los pies de la imagen numerosos elementos y objetos emblemáticos apoyan una lectura que alude al posicionamiento creativo de Sor Juana y sus características personales, elementos que la

asocian con la creación poética, como el arpa o el clarín, que aluden a la lírica y la épica, una máscara, como alegoría del teatro, y el libro abierto, referencia a la actividad de escribir, estando así más cercana la imagen al adorno a la manera gongorina que al ornamento propio de una monja.

El segundo retrato de Sor Juana, datado en 1700, es una impresión mexicana de la que se desconoce el autor y que queda fijada en los preliminares laudatorios de *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana Sor Juana Inés de la Cruz*. La autora es representada como en el modelo anterior, pero en esta imagen sostiene con una mano la pluma mojada en tinta, y con la otra, un libro abierto sobre el que escribe, acercándose de manera más directa a su condición autorial. Se repite la enmarcación en forma de orla, construida a partir de hojas de laurel, que a su vez es enmarcada por un gran arco sostenido por dos columnas ante las que se muestran las alegorías de América y Europa, la primera vistiendo atuendo indígena y la segunda, a modo de la Minerva armada, hace alusión a los referentes

biográficos y culturales de la autora. En la parte superior, dos angelotes alados la coronan con laurel y con la conocida trompa de la Fama. Al igual que ocurriera en su primer retrato impreso, numerosos instrumentos y elementos alegóricos, que la consolidan como personaje célebre, aparecen a los pies de la imagen: el arpa, el clarín, el caduceo, el globo terráqueo, libros abiertos y cerrados y el ave fénix desplegando sus alas sobre el escudo.

Con las peculiaridades inherentes al contexto de sor Juana (barroquismo y criollismo) y la retórica de la exaltación póstuma, la opción del retrato en los grabados destinados a las ediciones impresas muestra, desde las iniciales representaciones en lienzo de la monja mexicana, la imposición de un modelo de retratística autorial marcado por los modelos masculinos, en el que el gesto de escritura o las referencias a esta práctica salen del encuadre de la representación personal.

La representación femenina de las autoras románticas. Rasgos arquetípicos de la imagen y variaciones individuales

Del conjunto de retratos autoriales femeninos en los años que corresponden en un sentido amplio al Romanticismo en el ámbito hispánico, centraremos nuestras consideraciones, como quedó avanzado, en los retratos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber y Carolina Coronado (Fig. 88, 89 y 90), para así ilustrar las adaptaciones que venimos planteando en esta forma de representación autorial.

Al acercarnos a estas autoras y a sus representaciones, podemos percibir la existencia de un lenguaje plástico común en el que se traslucen los valores vigentes tanto en el plano de la estética como en el ideológico y social. Las representaciones muestran a las tres mujeres en imágenes de busto, lo que les aporta cierta inmediatez, frente a retratos de cuerpo entero, que se antojan más distantes en su lectura, pero permiten una mayor contextualización y diferenciación.

Los bustos femeninos no presentan gran novedad respecto a los ya mencionados: composición centrada, cuerpo en semigiros y mirada dirigida hacia el espectador. Esta tipología de retrato se configura en el crisol de varios modelos; podríamos tener en la memoria, como modelo inicial, el de aquellas representaciones de reyes, papas o nobles, que posteriormente dieron paso a los retratos de autor masculino, como ocurre el caso de Lope o Rebolledo, que comparten con estos anteriores las características mencionadas. El grado de individualización de las representaciones posteriores, la de cualquiera de estas autoras, unido a la aparición en el espacio representativo del personaje protagonista como único componente de la imagen, es una singularidad más cercana al retrato autorial real y al nuevo concepto existente, el de la depuración de elementos que trae de la mano la fotografía. La fuerte carga psicológica de estos retratos es otra de las

⁸³ Las palabras de Darío Villanueva, que estuvo al frente de la *secretaría* de la RAE desde enero de 2010 hasta enero de 2015, dan cuenta de una «injusticia» histórica en 1853 con Gómez de Avellaneda, la primera mujer a la que la Academia dijo «no»: «Estoy seguro de que habrá más mujeres en la Academia porque es lo natural, lo normal». La falta de

características que aporta el nuevo concepto de la retratística, cada vez más cercana a la innovadora técnica fotográfica, ya que es constatable que cada una de nuestras autoras afronta el reto de ser retratadas en una actitud de clara diferenciación fisonómica, aunque no tanto en cuanto a la condición que las aúna.

En la representación de Gómez de Avellaneda (Fig. 89) la rotundidad de su pose denota una actitud de supremacía ante su estatus profesional, la de la primera mujer que no cesó en su empeño de formar parte de la Academia Española⁸³. La trayectoria profesional de Gertrudis (Camagüey, 23 de marzo de 1814 – Madrid, 1 de febrero de 1873), marcada por el éxito literario y sus circunstancias biográficas, su apasionado carácter y su rebeldía frente a los convencionalismos sociales, la sitúa como referente del

plazas en la Academia para las mujeres ha sido una norma que sufrieron posteriormente Emilia Pardo Bazán o María Moliner. Según el artículo del periódico *La Razón*, *Gertrudis Gómez de Avellaneda, la primera mujer a la que la academia dijo no* (Romero, 2017).

movimiento feminista. Todo ello resulta perceptible en este retrato psicológico de la autora. Su actitud se refleja tanto en su tajante mirada como en el alzamiento de la cabeza. Su atuendo queda en un lugar menos relevante en el análisis de su representación, a diferencia de lo que acontece con los retratos autoriales de sus predecesores⁸⁴, pues la expresividad e individualidad de su efigie centra la atención del espectador. Además, la autora aparece coronada con laurel, lo que remite a su éxito profesional y a su consagración, y nos sitúa ante una curiosa imagen de mujer de fuerte carácter que ha logrado llegar a la altura de aquellos escritores laureados y

⁸⁴ Ejemplo de ello son los retratos del Conde de Rebolledo.

⁸⁵ Según cita Nelken (2011, 686): «El ambiente cultural de los Madrazo lo integraba el grupo de intelectuales del *Salón literario*, donde debatían sobre temas filosóficos, poetas, literatos y artistas. Federico, junto a sus hermanos y esposas, frecuentaba estas tertulias a las que también asistían Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o la condesa de Vilches... Desarrollándose en estos ambientes y contando con los favores de la Regente y, después, de la reina, Federico de Madrazo pudo mostrar su gran capacidad para el retrato cortesano de aparato, en el que desplegó todos sus recursos técnicos. Entre los retratados por Madrazo estuvieron las figuras más relevantes de las letras hispanas, como el duque de Rivas, un artista polifacético cuya faceta de pintor fue oscurecida por su brillantez poética. La publicación de sus romanzas se considera el

con éxito, como lo fue Lope de Vega en el siglo XVII y Quintana o Zorrilla en una cronología más cercana. Esta representación tiene, además, la particularidad de que se trata del «único» retrato femenino en que aparece una autora laureada, condición por la que, aun careciendo de elementos que la hagan ser reconocible por su oficio, la lectura de la imagen hace que el receptor la sitúe en el ámbito correspondiente del que proviene. Este retrato en forma de grabado de la autora es cercano a uno de los más célebres retratos de la época, realizado por Federico de Madrazo⁸⁵ en 1855, en el que Gómez de Avellaneda se representa de forma

inicio del Romanticismo literario español. Su figura es testimonio de la confluencia de inquietudes creativas, literarias, plásticas y políticas, tan decisiva en el movimiento romántico. Como él, y otros tantos poetas del momento, varias mujeres de letras fueron inmortalizadas por Madrazo. Del mismo cariz que el mencionado de Sofía Vela es el *Retrato de Carolina Coronado* (ca. 1855), su figura parece adelantarse al espectador. La escritora romántica se instaló en la capital en 1848 y su casa fue centro de tertulias literarias del Madrid isabelino, además de refugio de progresistas tras el fracaso de la Revolución». Era precisamente este lienzo con el que la misma Margarita Nelken ponía en relieve la obra del pintor, al que consideraba uno de los nombres más destacados en la escuela de retratistas españoles de la primera mitad del siglo: «De la dinastía de los Madrazo, la figura más saliente es sin disputa la de Federico de Madrazo, muy estrechamente realista también en sus retratos, muy correcto y

sobria, de medio cuerpo y sentada, con la mirada dirigida al espectador; en él, la escritora muestra una señorial elegancia, asimilando en su ropa el gusto por la moda mientras en su rostro sereno asoma la sobriedad propia de su profesión.



Fig.103. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autor desconocido, litografía, 1824-1829, BNF.

Fig.104. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autor desconocido, o, estampa, 1836, BNE.

Fig.105. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autor desconocido, Litografía, 1828-1863.

Fig.106. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autor desconocido, periódico *La Ilustración*, N° 44, Madrid, 3 de noviembre de 1850.

Fig. 107. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, dibujo de Alfredo Perea, grabador de Bernardo Rico, grabado, 1870, periódico *La ilustración española y americana*, 8, febrero de 1873.

severo, y maestro de varias generaciones de pintores. En algunas obras su frialdad, demasiado acentuada de costumbre, se convierte en una firmeza y una tranquilidad que le ponen en primera fila entre los



Fig.108. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Esquivel Suárez de Urbina, Antonio María, óleo sobre lienzo, 1840, Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de La Habana, Cuba.

Fig. 109. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Federico Madrazo, óleo sobre lienzo, 1857, Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Fig. 110. Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda, autor desconocido, fotografía. Hacia 1860.

Si revisamos las diferentes representaciones de Avellaneda, la variedad en la iconografía permite realizar un análisis desde distintas perspectivas. Sus retratos están en multitud de formatos y técnicas, desde el óleo al grabado o la fotografía; y aunque sus representaciones mantienen

retratistas de su época, por ejemplo, en el retrato tan bien entendido de la poetisa Carolina Coronado».

características comunes, en cuanto a posición, corte de la imagen, etc., también existen elementos a nivel compositivo que aparecen de forma circunstancial, como la recreación de mobiliario, cortinajes o algún elemento arquitectónico, o incluso la aparición de libros que la autora mantiene entre sus manos sin que tengan una importancia mayor, pues más parece gesto de elegancia o mundanidad que práctica intelectual. Es curioso observar cómo la forma de enmarcación varía desde el uso del medallón como elemento de consolidación en su imagen pública, hasta la carencia de este o de una enmarcación de otro tipo. Pero lo que destaca sobre todo detalle es la escasez de alusiones visuales a la escritura, pues, cuando aparece, el libro está cerrado y, por lo tanto, ya escrito, lo que la transforma en simple lectora o, más bien, poseedora o portadora. Los cambios en sus atuendos y peinados nos dirigen hacia una iconografía que

presenta a una mujer de carácter aristocrático y culta⁸⁶, algo manifiesto en su apariencia física y en el libro que sostiene entre las manos, así como en la ausencia de referentes que remitan a su condición de autora.

La representación en forma de grabado de Böhl de Faber (Fig. 89) nos acerca a la visión de una mujer que parece estar de luto permanente y sumida en una profunda tristeza: sus oscuros atuendos cerrados hasta el cuello, sin ningún adorno, la mantilla oscura que tapa su cabello recogido, unido a la inexpresividad de su rostro, representan a una mujer de alta cuna que parece reflejar una profunda tristeza, no solo a través del semblante de la retratada, serio, distante y con una mirada que parece perdida, sino por una vestimenta de luto tradicional, con ropajes negros y mantilla con el pelo recogido en un moño sencillo. Parece que la fecha de la representación es cercana al fallecimiento de uno de sus

⁸⁶ Traslada su mentalidad a su obra en una operación en relación directa con la elección de su pseudónimo, Fernán Caballero, y su máscara masculina.

hijos, por lo que se trata de una representación de la autora que viene acompañada por una fuerte carga psicológica. F. Caballero (Morges, Suiza 1796-Sevilla, 1877) traslada sus férreas creencias católicas y su marcada educación convencional a su obra, siempre conectada con su vida, defendiendo en sus ficciones la ideología de la tradición.

Si nos detenemos a analizar la retratística de Böhl de Faber, vemos cómo se acentúa progresivamente esa imagen de recogimiento; esto, unido a la menor cantidad de imágenes representativas que posee (en comparación con Avellaneda o Coronado), muestra a una mujer preocupada por las exigencias del pudor, de acuerdo con las convenciones religioso-morales de la época. La mayoría de sus representaciones tienen como elementos comunes la cobertura de la cabeza con la mantilla y la severidad del color negro, además de vestimentas que tapan por completo su cuerpo a excepción de las manos, solo mostradas en el retrato

⁸⁷ El retrato escogido para tratar la imaginería de la autora (fig. 4) es copia del retrato original a óleo de Eduardo Cano Peña, realizado en torno a

a óleo de Domínguez Becquer, en una posición característica del subgénero, ya apreciada en el retrato de la lectora Paulina Contreras. La ausencia de libros en sus retratos puede ser referenciada como posible negación hasta de la posibilidad de la lectura como práctica adecuada a la mujer⁸⁷.

Mientras tanto, el retrato de Carolina Coronado (Fig. 91) determina un tipo de personalidad casi contrapuesta a la de Böhl de Faber. De nuevo se repiten los elementos comunes en todas estas representaciones, pero en esta serie de grabados y representaciones se muestra a una mujer mucho más relajada y que cuida su apariencia con especial atención: sus atuendos son más elegantes y festivos, con pronunciado escote en uve que deja al descubierto sus hombros y brazos, junto a grandes collares de perlas, lo que denota una atención a la moda, una forma de mundanidad y una voluntad de acentuar sus rasgos de feminidad y sensualidad; a ello se suman su cabello suelto formando

los años 1865-1895 y que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

tirabuzones que caen sobre los hombros, en un peinado mucho más favorecedor, además de su boca menuda mostrando una media sonrisa. Coronado se muestra preocupada por la imagen que refleja, y deja constancia de ello en diversas citas de su prolongada correspondencia con Juan Eugenio Hartzenbusch (Fonseca Ruiz, 1974, 415-454): «es verdad que el retrato tiene tantos defectos de dibujo y puesto que su parecido tampoco es exacto, espere que Ud. le envíe otro de Sevilla donde será fácil que me copien bien». Este retrato parece incidir en esa mirada de cierta añoranza de la autora, mirada perdida que manifiesta la perpetua melancolía que la persiguió a lo largo de su dilatada vida.



Fig. 115. Retrato de Carolina Coronado, Luis Carlos de Legrand, litografía, 1844-1846, Impresión taller de Bachiller y Cia., Museo del Romanticismo, Madrid.



Fig. 116. Retrato de Carolina Coronado, Ilustración de L'Artiste, 1844. Impresor Lemercier, Museo del romanticismo, Madrid.



Fig. 117. Retrato de Carolina Coronado, Federico de Madrazo, óleo sobre lienzo, 65x 54 cm, 1855. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 118. Retrato de Carolina Coronado, Luis de Madrazo Kuntz, Óleo sobre lienzo, 1857, Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.



Fig. 119. Retrato de Carolina Coronado, autor desconocido, fotografía, en torno a 1850.



Fig. 1210 Retrato de Carolina Coronado, autor desconocido.

La amplísima imaginería que nos ofrece Coronado nos lleva a un análisis de un tipo de representación en que la autora es retratada mediante todos los medios visuales existentes: la pintura, el grabado y la fotografía. Además, tal y como ocurriría con Avellaneda, sus representaciones son tanto de busto o de medio cuerpo, como de cuerpo entero en el caso de la fotografía, y en ocasiones existen elementos que acompañan la composición de la imagen, variando también en el uso del medallón y en la ausencia en la enmarcación. La omisión en la representación del libro y

elementos propios de la escritura se mantiene como una constante. En el caso de una mujer que no vaciló a la hora de mostrarse ante el mundo en su condición de tal, al tiempo que desarrollaba otras formas de relación con el mundo de las letras y los varones que lo dominaban, la ausencia de referencias a su condición de escritora en sus representaciones visuales ratifica lo apuntado en los casos previos: mientras en los primeros estadios de la representación autorial femenina los rasgos individuales se supeditan a la presencia iconográfica de los elementos genéricos de la escritura, en la caracterización plástica de las autoras seleccionadas para el siglo XIX la situación se invierte, y la emergencia de elementos de individuación y caracterización psicológica propios del retrato moderno conviven con la ausencia de marcas de reconocimiento autorial (Nelken, 2011, 682-687).

Conclusiones

La consolidación del retrato como género por excelencia en España se produce en pleno Romanticismo. Ya desde siglos anteriores adquiere un reconocido prestigio por la notoriedad que otorga al personaje representado y por su presencia social, pero no es hasta la llegada de las nuevas clases medias burguesas cuando nace la conciencia de la retratística como eje representacional extendido, habiéndose considerado hasta entonces «privilegio de distinción de la nobleza» (Lafuente Ferrari, 1951, 5-40). Aunque el retrato autorial femenino había brillado por su ausencia hasta entonces, tenemos un importante antecedente en la figura de Christine de Pisan, predecesora por excelencia de la representación autorial femenina en Europa. Pero no debemos olvidar que en España se registra un caso extremadamente raro de retratística autorial femenino, el de Oliva Sabuco, que se constituye en la única muestra de la que tenemos constancia en el siglo XVI en cuanto a representación de la mujer laica en un formato y con una

consideración de autora. En el siglo XVII sor Juana Inés de la Cruz, aislando su condición de monja de la práctica de la escritura, aparece en el panorama de la retratística y se convierte en eje fundamental de la representación femenina internacional, auténtica predecesora de aquellas autoras posteriores. Es digno de mención que los textos de la religiosa mexicana hayan creado tal interés que su efigie se convierta en motivo de repetidas representaciones que llegan casi hasta nuestros días, estando marcados sus retratos iniciales, a nivel formal, por los mismos patrones del retrato autorial masculino: imagen de busto, en posición frontal o en un semigiros, con la mirada dirigida al espectador, vistiendo sus atuendos religiosos (véase el caso de los retratos de Lope con atuendo clerical) y con una ornamentación al servicio del ensalzamiento de la autora, con el uso continuado del medallón. Así ocurre en las ediciones impresas, con la iconografía de mayor difusión, que se separa de las pautas de representación en los óleos, donde la retórica del subgénero mantiene una inscripción escenográfica en la que conservan

todo su relieve los elementos de escritura y erudición propios de una condición autorial. De los dos modelos, el del busto acabará convirtiéndose en dominante cien años después.

Es curioso que justo en este momento, y son estas mismas mujeres, surja la primera generación de escritoras en España con conciencia de serlo (Kirkpatrick, 1991).

En pleno siglo XIX, las escritoras, aún en plena búsqueda de un reconocimiento de autoría, quedan relegadas a un tipo de representación que prescinde de la utilización de atributos importantes para su caracterización, como son los elementos que aluden a la tarea de la escritura (mesa de trabajo, libro abierto, pluma, gesto de la mano...) o los que la sitúan, junto a los retratos de los grandes autores, en un pedestal que elogia y glorifica su imagen, con la omisión de figuras alegóricas que engrandezcan su figura y la inscriban en la intemporalidad de la fama. Como hemos podido verificar, al igual que ocurre con los retratos autoriales masculinos, los retratos de autoras no aparecen vinculados a sus obras, ni en la representación iconográfica ni en la

ubicación pragmática del retrato en los volúmenes de obras⁸⁸, y toman un carácter de encargo personal, sin otra finalidad que la de ser expuestas o, más bien, guardadas en el propio hogar, en el caso de los óleos, o de ser enviados por correspondencia, en el caso de los grabados o fotografías, que se mantendrían así en un círculo restringido. El hecho de la omisión de los retratos de escritores en los preliminares de sus obras puede ser debido a que, a mediados de este siglo, según apuntaba Bourdieu (1990, 20-42), el campo literario moderno está prácticamente constituido. Los escritores no tienen que reivindicar su práctica autorial, dado que ya está aceptada a nivel social, incluso en la vertiente de su profesionalización. En este contexto se impone un modelo de retrato «burgués», en el que el escritor no tiene que singularizarse frente a una sociedad que lo margina, sino que

⁸⁸ Como bien expone Castillo Solórzano (Jauralde Pou, 1979, 738-740) en sus versos a modo de burla, para parodiar la práctica de incluir retratos con el busto de los autores en las ediciones: «Dícenme, damas, curiosas/ perdidas por novedades,/ que deseáis conocer/ al autor de los *Donaires*./ 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

se integra en el modelo de representación de sus miembros. La preocupación primordial es que la retratística se centre en la mayor individualización posible de los rasgos fisonómicos del representado, mostrando un inicial tratamiento del retrato psicológico. Quizá en esta obsesión por la captación de las características únicas del retratado, además de en la desaparición de ornamentos en el juego del retrato individual, se manifieste la influencia de la nueva técnica fotográfica; como explica Jesusa Vega (2013, 1-6): «en París no se hablaba de otra cosa más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre». Los testimonios muestran el impacto entre los pintores, impresionados por sus posibilidades:

presente este trasunto [...]» En nuestras exploraciones lo que se impone es la constatación de que solo de manera muy excepcional, para autores ya consagrados, aparecen imágenes de los escritores en sus obras impresas. Tal y como encontramos en el estudio de Rafael Bonilla Cerezo titulado *Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa*, para la revista *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* (2012, 243-282).

Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol (dicen que en Egipto en 3 minutos quedaría perfectamente marcada cualquier punto de vista etc. etc.) y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc. etc. (Madrado citado en Vega, 2013, 359-383)⁸⁹.

⁸⁹ Federico de Madrado, que se encontraba en París, le contaba esto a su padre, también pintor, en una de sus cartas (Madrado 1994, carta 70).

⁹⁰ Las «cartes de visite» y su popularidad en el siglo XIX, convirtiéndose en un instrumento de gran valor sentimental para la promoción del fotógrafo. «La *carte de visite*: Una pequeña fotografía rectangular vertical (no llega a los 9 centímetros de altura por 5.5 de ancho aproximadamente) pegada sobre un soporte de cartulina algo mayor en el que figurarán impresos en el verso o en el dorso algunos datos del fotógrafo autor de la imagen. Su nombre deriva del hecho de que su tamaño era similar al de una tarjeta de visita, aunque raramente se utilizaran con esa finalidad... El retrato fotográfico del siglo XIX inaugura la era democrática de la representación del individuo. Hasta ese momento el retrato pintado había estado reservado a la clase aristocrática, obsesionada por la genealogía y por los orígenes y comenzaba a interesar a una élite burguesa dispuesta a

La depuración de la imagen a modo de foto de carnet o «carte de visite»⁹⁰ promueve un tipo de retrato pictórico-gráfico mucho más centrado en la representación de las características físicas y psicológicas del modelo retratado, y suele carecer de elementos decorativos y connotativos, siendo por tanto más directo y fiel a la realidad individual. El retrato de Coronado por Federico de Madrado es un testimonio fidedigno del tratamiento que el artista le otorga al retrato psicológico de la autora, convirtiéndose en un claro ejemplo de la influencia que la fotografía transfiere a la

posar para la posteridad. El retrato fotográfico, especialmente a partir de la aparición de la *carte de visite*, se ofrece indiscriminadamente a la clase media, a los abogados, médicos, comerciantes, militares, ingenieros y a sus familias. Pero también los artistas, cantantes, toreros, políticos y, en general, toda suerte de celebridades son fotografiados y sus retratos distribuidos ampliamente entre estas clases emergentes» (Valle Gastaminza, 2013, 11-32). En el catálogo de la exposición «Una imagen para la memoria. *La carte de visite*. Colección de Pedro Antonio de Alarcón» en la Fundación Lazaro Galdiano, se recoge, en el año 2010, una muestra de 120 tarjetas de la colección del escritor Pedro Antonio de Alarcón, así como los álbumes que las agrupaban. Esta exposición forma parte de la sección oficial de PHotoEspaña 2011, XIV Festival internacional de fotografía y artes visuales.

imagen plástica⁹¹. La pérdida de la tradición que referencia los atributos propios de la escritura en las representaciones autoriales se generaliza, estableciéndose un retrato tipo que mantiene el valor de la relevancia, aunque desplazándose de lo nobiliario a lo burgués; en este contexto, la representación de la autora es exactamente la misma que la de cualquier dama. Este hecho no es privativo de las mujeres, pues los retratos de los escritores tampoco suelen incorporar el gesto de la escritura o los símbolos de su arte (en contraposición con los retratos de Sedano). En el proceso de normalización del campo literario, la singularización del retrato masculino puede leerse en clave de reconocimiento de una condición de escritor que no necesita ser representada como defensa o justificación. En cambio, en el caso de la minoritaria presencia femenina en la República literaria, la desaparición

⁹¹ Es de interés hacer mención del retrato de busto que le pinta Federico de Madrazo, que describe con gran exactitud la personalidad de Carolina Coronado en un momento de luto por el fallecimiento de su hijo. Ana M^a Arribas (1990, 117) incluye este cuadro en su selección de tres obras románticas, con los retratos de tres grandes creadoras. Tres mujeres de letras en un siglo en que la educación femenina era algo incipiente y todavía la mujer culta despertaba en algunos sectores de la población el

del modelo representacional que, como en los óleos de sor Juana, afirmaba su condición de escritora neutralizando su imagen en comparación con la masculina, se traduce en una negación, donde la ocultación es menos una forma de reconocimiento implícito que una renuncia al reconocimiento público.



Fig. 122. *Eugenio de Ochoa*, atribuida a Domingo Martínez Aparici, litografía sobre dibujo de Federico de Madrazo, 1864.



Fig. 123. *Retrato de José Espronceda*, Antonio María Esquivel, óleo sobre lienzo, 1842-1846.

recelo que durante la Ilustración se tenía a las *bachilleras*. Como señala la autora, el reinado de Isabel II fue el momento en que la burguesía acomodada y moderada se convierte en sujeto de la Historia, lo cual se refleja en los retratos femeninos del Romanticismo pleno, cuyo ideal de moderación conjugaba lo clásico con lo moderno.

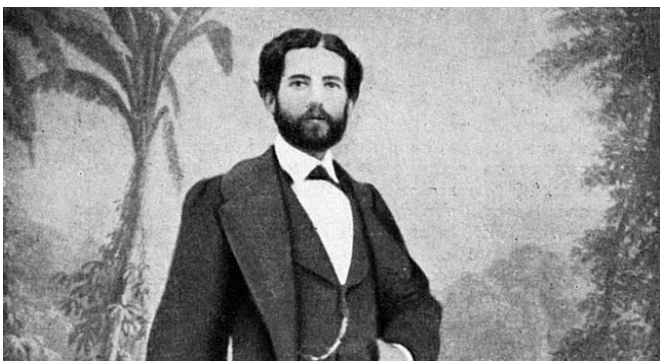


Fig. 124. *Gustavo Adolfo Bécquer*, J. Laurent. 1864.

Entre las autoras que hemos considerado, el caso más relevante es el de Böhl de Faber, que acompaña la difuminación de sus rasgos de feminidad (a favor de una imagen de matrona ajustada a la imposición ideológica) con una total ausencia de elementos de autoría y aun de cultura, en perfecta correspondencia con su adopción del pseudónimo masculino para la rúbrica de sus obras publicadas, en las que, si prescindimos de este hecho

⁹² «Poesías de la señorita doña Carolina Coronado / precedidas de una nota biográfica, y de un prólogo por Juan Eugenio Hartzenbusch».

determinante, cabría ver una más de las formas de profesionalización del escritor en las décadas centrales del siglo XIX. Si bien pudiera postularse como una estrategia para la obtención del éxito editorial y el acceso a un mayor número de lectores y compradores, la utilización del nombre de varón aparece como una clara estrategia de separación entre la autoría y la condición femenina, a la luz del cotejo con la composición de su imagen visual y los valores que representa. Lo extremo de su caso apunta una línea de lectura para la consideración general de los retratos de escritoras en esos años, con la diversidad de sus perfiles. Así ocurre con la recurrencia de Avellaneda al espacio íntimo de la correspondencia epistolar para asentar su presencia en un círculo más restringido dominado por los hombres; o con la tutela masculina de la poetisa extremeña, protegida por Hartzenbusch, con unos «apuntes biográficos de la señorita doña Carolina Coronado»⁹², donde podemos ver, tras el

apelativo de inserción en la «buena sociedad», en qué grado se difuminan los rasgos propios de una escritora en una condición femenina definida bajo el prisma de dama de la época, subordinando a ella su condición de autora.

A falta de un estudio sistemático de la aparición de retratos en la prensa periódica, donde la adopción del modelo de busto se correspondería con la noticia escrita sobre la labor autorial del representado, hombre o mujer, podemos vincular la transformación del retrato de escritores a los cambios derivados de la consolidación del campo literario, cuando la inclusión de la imagen autorial ya no es una estrategia necesaria en la publicación de una obra. La normalización que favorece al grupo masculino obra en contra del reconocimiento autorial de las mujeres en el contexto de una mentalidad tradicionalista en la que siguen sometidas a unas normas de conducta y de moral quedando reducidas a la pasividad y al silencio. Según muestra el dudoso regalo del álbum recibido por Paulina Contreras como esposa de un escritor reconocido, la mujer no es quien

escribe, sino la receptora de una capacidad reservada al varón. A la luz del paralelismo de su retrato con los de las escritoras, tanto su representación visual como el modelo social que comporta reproducen la misma actitud pasiva, sin mayores atributos y sin mayor intencionalidad que la de ser representada con sus elegantes atuendos, eso sí, con una intencionalidad de individualización de sus rasgos físicos por parte del pintor.

Obras citadas

AGUADO, Anna (2004): “Liberalismo y ciudadanía femenina en la formación de la sociedad burguesa”, en *La trascendencia del liberalismo doceañista en España y América*, ed. Manuel Chust Calero e Ivana Frasquet Miguel, Valencia, Generalitat Valencian pp. 211-231a.

ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a (1989): *La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, Vicens-Vives.

— (1990): “La imagen de la mujer en el Romanticismo español”, en *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 113-118.

BARANDA, Nieves (2003-2004): “Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable”, *Litærae: cuadernos sobre cultura escrita*, N° 3-4, pp. 61-83. Recuperado de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/2277/2003_2004_n.03_04-Baranda.pdf?sequence=1&isAllowed=y [última visita 17/7/2019].

BONILLA CERESO, Rafael (2012): “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa”, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, N° 2, pp. 243-282, Recuperado de <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> [última visita 17/7/2019].

BOURDIEU, Pierre (1990): “El campo literario, prerequisites críticos y principios de métodos, Criterios”, *La Habana*, n° 25-28, pp. 20-42. Recuperado de <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf> [última visita 17/7/2019].

BUIGUÈS, Jean-Marc (2019): “Modelos icónicos de las imágenes de la inspiración del autor religioso (Edad Media - Siglo XVIII)”, en *El autor en la modernidad, Theory Now, Journal of Literature, Critique, and Thought*, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, vol. 2, n. ° 1, pp. 10-32, Granada, Universidad de Granada. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/517743> [última visita 23/10/2019].

BURCKHARDT, Jacob (2014): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal.

CANTERO ROSALES, M^a Ángeles (2007): “De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del

arquetipo femenino en el XIX”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. Recuperado de

<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> [última visita 28/7/2019].

CARDABA, M^a Violeta (2009): “Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla ¿rebeldes sin causa?”, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 1, pp.13-18. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/escritoras-y-pensadoras-renacentistas-de-la-corte-de-isabel-i-de-castilla-rebeldes-sin-causa/> [última visita 28/7/2019].

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso (2015): «*Donaires del Parnaso*» de *Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, ed. Luciano López Gutiérrez, Madrid, Complutense Ediciones.

CIVIL, Pierre (1996): “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: del poema al

retrato grabado”, *AISO*, Actas IV, pp. 419-432, París, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle. Recuperado de

https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_036.pdf [última visita 28/7/2019].

EISENSTEIN, Elisabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal.

FLORES RUIZ, Eva M^a (2005): *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

— (2016): *Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

FONSECA RUIZ, Isabel (1974): “Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch”, en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 171-200.

GALLEGO SERRANO, Julián (1995): *El pintor de artesano a artista*, Granada, Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA BERRIO y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M^a Teresa (1988): *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.

GARCÍA JÁÑEZ, Francisca (2004): “De lo pictórico a lo literario en el romanticismo español”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, pp. 231-244, ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, New York, Newark, Juan de la Cuesta Press. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_028.pdf [última visita 22/7/2019].

GRANA GIL, Isabel (2004): “La historia de la educación de las mujeres en España: líneas actuales de investigación”, *Revista de Educación*, 334, pp. 131-141. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=963463> [última visita 2/5/2019].

KIRKPATRICK, Sussan (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1951): *El retrato como género pictórico*, Madrid, Hauser y Menet.

MARTÍNEZ, M^a Victoria (2010): “¿‘Huerto cerrado’ o ‘puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”, en *II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, cap. 15, Jaén, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4095962> [última visita 2/8/2019].

MONTALVO, Efrén. J. M. (1975): *Beatas y Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad.

PÉREZ-MARTÍN, M^a Ángeles (2017): “Las mujeres de Madrazo: retratos de damas célebres y literatas”, *Quaderns-ArsLonga*, 6, pp. 131-139. Recuperado de

https://www.academia.edu/32184980/PEREZ-MARTIN_Mariangeles_Las_mujeres_de_Madrazo_retratos_de_damas_c%C3%A9lebres_y_literatas_Quaderns-ArsLonga_6_131-139_2017_última_visita_2/4/2019.

PORTUS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Ed. Nerea.

ROMERO, Carmen (2017): Gertrudis Gómez de Avellaneda, la primera mujer a la que la academia dijo no, *La Razón*. Recuperado de

https://www.larazon.es/cultura/libros/gertrudis-gomez-de-avellaneda-la-primera-muje-KG844837_última_visita_12/3/2019.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009a): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (ed.).

——— (2009b): *La rúbrica del poeta; La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

SAN PEDRO, Diego de (1987): *Cárcel de Amor*, Londres, Támesis.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011): *El pincel y el fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.

——— y SÁEZ, Adrián J. eds. (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, colab. Juan Luis Gonzáles García y Antonio Urquízat Herrera, Madrid, Iberoamericana.

TORRES NEBRERA, Gregorio (1999): *Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio, Obra en Prosa, III*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

VALLE GASTAMINZA, Félix del (2013): “La carte de visite: el objeto y su contexto”, [Cartes de visite, retratos del siglo XIX, colecciones riojanas](#), _coord. [Ignacio Gil-Díez](#)

[Usandizaga](#), ed. Gil-Díez Usandizaga, Logroño, Instituto de estudios riojanos, pp. 1-32. Recuperado de

<https://eprints.ucm.es/32841/1/Carte%20de%20visite%20FV.pdf> [última visita 23/3/2019].

VEGA, Jesusa (2013): “Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 2. Recuperado de <http://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/302/304> [última visita 23/3/2019].

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2011): *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

—— (2013): *El Álbum de Paulina Contreras de Alarcón*, Madrid-Granada, Fundación Lázaro Galdiano-Diputación de Granada.

III. IMÁGENES AUTORIALES: UN REPERTORIO

III. 1. Criterios de catalogación

Desde que planteamos el tema de la tesis tuvimos claro que era necesario comenzar a partir de una recopilación de retratos de escritores para, de esta forma, poder hacer una comprobación objetiva de los elementos que se podían considerar determinantes en la construcción de la identidad del retratado en cuanto autor. Puesto que concebimos que el repertorio de imágenes debía responder a un doble objetivo muy determinado desde un primer momento, vimos nuestro trabajo condicionado a los resultados que pudiéramos ir obteniendo en su construcción, aunque sin prescindir del carácter individual y creativo que pudiera tener una manifestación concreta y específica de la representación autorial. Uno de los propósitos fundamentales fue plantear las bases para el establecimiento de la forma en la que las estrategias autoriales se superponen con otros discursos explícitos, actitudes socio-literarias y mecanismos de actuación en el campo de la literatura. Siguiendo esto, el

segundo propósito consistía en la búsqueda de diferenciación del modo en que los escritores españoles del período se sirven del retrato como forma de autoafirmación y reivindicación de su estatus de libre creador ante sus iguales, sus lectores y los responsables de la institucionalización literaria, contando también con los mecanismos de inercia orientados al mantenimiento de una determinada imagen, la contaminación con otras formas de retrato genérico y el carácter dual de algunas figuras, sobre todo cuando pesaba la condición religiosa.

Por ello, planteamos la conformación de un corpus suficientemente amplio como para ilustrar y sustentar el análisis de la representación de la personalidad del autor y que nos llevara a poder realizar una clasificación tipológica de estas representaciones. Con ello sería posible establecer una gramática icónico-simbólica y delimitar las relaciones de estos procedimientos de representación para su definición en cuanto a la especificidad del discurso plástico del proceso. A consecuencia de esto, consideramos que el trabajo de archivo

que ocuparía la clasificación tipológica de las representaciones autoriales se convertiría en el fundamento para el elemento de conceptualización de la investigación y, por tanto, el eje central de la misma.

Establecido este concepto, planteamos que sería muy efectivo valernos de algún programa que diera la posibilidad de trabajar simultáneamente con imágenes y con datos catalográficos. El prof. Buiguès, que lleva años trabajando con imágenes y sus contenidos mediante el programa informático FileMaker Pro Advance, muy generosamente nos dio acceso a su material y conocimientos para poder crear una base de datos personalizada en el tema que determinamos. Este programa nos ha permitido trabajar con una base de datos funcional en la que poder clasificar las imágenes mediante una tabla diseñada al efecto, que nos ha servido como elemento de desglose de conceptos tanto a nivel técnico, referentes a la imagen en sí, como más conceptuales, además de añadir la información localizada acerca de la obra, del autor y del propio escritor. De esta

forma, planteamos que en el campo principal debía aparecer la imagen del autor y la ficha se completaría con los siguientes campos:

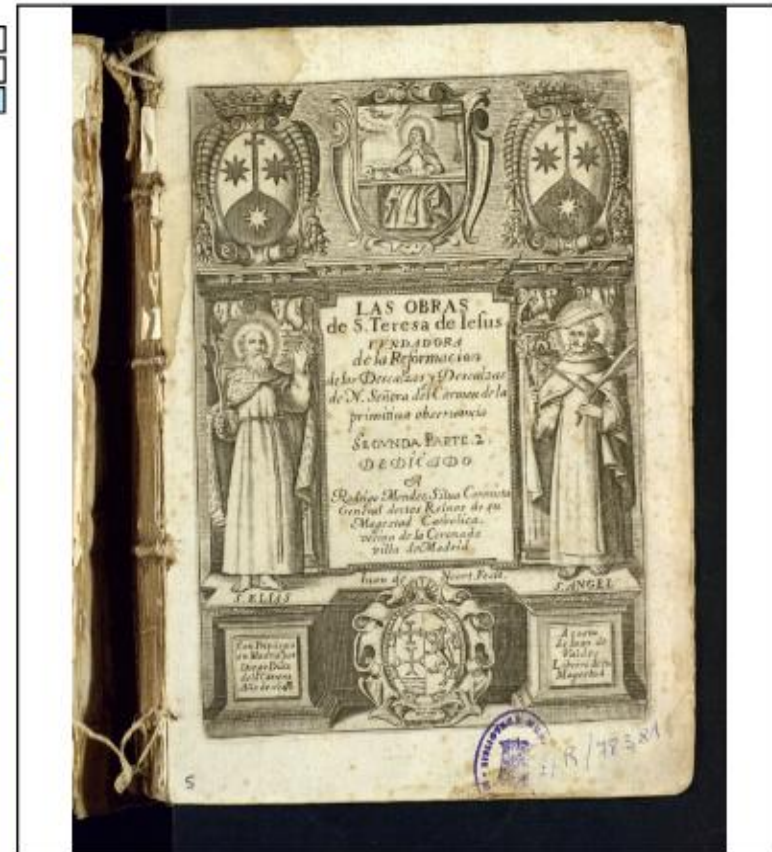
- Número de ficha: número de referencia que nos ayuda a ubicar la ficha creada en FileMaker con la ficha paralela que proponemos en la tesis.
- Retrato: nombre del retrato si lo tuviera.
- Autor: nombre del autor retratado.
- Título: título de la obra donde aparece el retrato.
- Nacionalidad: nacionalidad del retratado.
- Fecha: año de ejecución del retrato o, si se trata de un impreso, de la publicación del mismo.
- Siglo: siglo al que corresponde la fecha.
- Lugar de imprenta.
- Dimensiones: tamaño de la obra, si se trata de un grabado y va incluido en un libro suele ser 8º o 4º.
- Técnica: el material con el que se ha efectuado la obra (óleo, dibujo, grabado...).
- Pintor: en el caso de que se trate de un cuadro.

- Dibujante: si se conoce el dibujante del grabado o el dibujo.
- Grabador: nombre del encargado en pasarlo a la plancha si es un grabado
- Impresor.
- Editor: nombre de la persona encargada de cuidar o pagar la obra.
- Librero: encargado de su venta.
- Procedencia: si es un grabado, lugar en el que se encuentra el retrato en el libro; si se trata de una estampa suelta, se determina también en este campo.
- Fuente actual: de donde proviene esa imagen actualmente, lugar donde la he encontrado, ya sea sitio de internet, libro donde aparezca, museo...
- Fuente original: nombre del libro original que la contenía o pinacoteca en el caso de dibujos u óleos.
- Biblioteca: igual que el apartado 18.
- Texto: si la imagen contiene un texto.
- Sexo: del retratado, hombre o mujer (H/M).
- Edad: diferenciamos entre madurez, vejez (MA/VE).
- Estatus social: lugar que ocupa en la sociedad el retratado: clérigo (CL), letrado (LE), caballero (CA), noble (NO)...
- Tipo de retrato: si se trata de un retrato de busto (B), medio cuerpo (MC) o cuerpo entero (CE).
- Postura: si el retratado se encuentra de pie (DP), sentado o sedente (SE), o yacente (YA).
- Posición: la posición en la que se retrata al autor con respecto al espectador: a tres cuartos (TC), de frente (DF), de perfil (DP) o de espaldas (DE).
- Enmarcación: si existe marco o no y de qué tipo: ovalado o en forma de medallón, rectangular o cuadrado...
- Elementos alegóricos: si existen en la representación figuras con significados alegóricos o no.
- Contenido y descripción: en este apartado se hace una amplia descripción tanto de los elementos objetivos de la imagen como de aquellos más

subjetivos en los que entran los significados de elementos determinados que ayudan en la lectura del retrato.

Se presenta a continuación, mediante captura de pantalla de ordenador, una muestra de la apariencia de la ficha, con su organización y los contenidos de información explicitados.

Retrato	Jesús, Santa Teresa de	Reproducción	
Autor	Jesús, Santa Teresa de	Nº Ficha	201
Título	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de	Nacionalidad	E
Fecha	1648 siglo 17c	Biblioteca	BNE
Lugar imprenta	Madrid	Sexo	M
Dimensiones	4º	Edad	MA
Técnica	Grabado calcográfico	Estatus social	CL, LE
Pintor		Tipo retrato	CE
Dibujante	N/C	Postura	SE
Grabador	Noort, Juan de	Posición	DF
Impresor	Valdes, Juan de	Enmarcación	
Librero Editor	Díaz de la Carrera, Diego	E. alegóricos	S
Procedencia	Portada		
Fuente actual	BNE		
Fuente original	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de		
Texto	Las obras de Santa Teresa de Jesús, fundadora de		
Contenido y Descripción	<p>Dedicado a Rodrigo Méndez Silva</p> <p>Retrato de cuerpo entero, en posición de frente, sentada ante su escritorio. La imagen se construye en una composición arquitectónica que se divide en tres partes, en la parte superior en el centro en retrato de la autora flanqueada por dos escudos, en la parte central, en el centro la caligrafía del título de la obra con dos santos a los lados, San Elías a la izq. y Santo Ángel a la derecha que portan diferentes elementos, y en la parte baja, en el centro se encuentra el escudo real y dos textos.</p>		



Como hemos mencionado, el programa FileMaker nos ha servido como medio de organización y catalogación de los retratos de autor que hemos considerado imprescindibles para nuestro estudio a nivel interno, pero para su exposición y explicación en esta tesis hemos considerado que sería mucho más ilustrativo proponer un esquema de fichas en las que la representación autorial aparece en el lado izquierdo, seguida de su explicación a su derecha y en las páginas contiguas. Estas fichas han sido las que han determinado el formato utilizado para la tesis, con el diseño de página apaisado y en dos columnas. También consideramos que debíamos cubrir dos necesidades fundamentales en la exposición de estas fichas: debían cumplir inicialmente la misión de ser muy visuales, de forma que pudiera contemplarse la imagen junto a sus datos básicos en una primera revisión, y, a la vez, debían acompañarse de una redacción completa y explicativa en cuanto a sus condicionantes y elementos significativos. Es por ello que

mantuvimos los siguientes campos en el caso de los grabados o dibujos preparatorios de estos:

- Nombre del autor representado
- Título de la obra
- Impresor
- Editor
- Librero
- Lugar y año
- Posición del retrato en la estructura del libro
- Procedencia: lugar o fuente donde hemos encontrado la imagen y la información sobre ella

Y añadimos campos que, aunque no compartieran los mismos nombres de la tabla original realizada en FileMaker, sí agrupaban diferentes campos y daban pie a una redacción de la imagen en cada caso:

- Representación del personaje: cómo figura el personaje en el retrato, recorte de la figura, posición, ropaje y peinado, elementos en la mano, decoración, fondo...

- Marco: si contiene enmarcación y cómo es en cada caso.
 - Iconografía alegórica externa: en este campo se redacta toda la información referente a los elementos que aparecen acompañando a la imagen y el significado que puede aportar en su lectura.
 - Observaciones: acompañamiento de otros datos, como dibujante y grabador de la obra, tamaño de la misma, posibles textos que aparezcan en el retrato y datos, curiosidades o asociaciones que podamos hacer referentes a diferentes elementos que puedan aparecer en la obra y no tengan cabida en los apartados anteriores.
- Nombre del autor representado
 - Título de la obra
 - Pintor
 - Lugar y año
 - Procedencia⁹³
 - Representación del personaje
 - Marco
 - Iconografía alegórica externa
 - Observaciones

En el caso de los cuadros, los elementos comunes con el grupo anterior se mantienen, y eliminamos aquellos que tienen relación directa con los grabados:

⁹³ Todos los hipervínculos adjuntados en este campo mantienen los enlaces web en los que inicialmente hemos hallado las representaciones,

por lo que no está en nuestra mano saber si en consultas posteriores siguen estando vigentes.

III. 2. REPERTORIO DE RETRATOS DE
AUTOR (1648-1778)



Francisco de Quevedo (nº 200)⁹⁴

El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas...

Impresor: Diego Díaz de la Carrera

Editor: Juan Antonio González de Salas

Librero: “a costa de Pedro Coello, Mercader de Libros”

Lugar y año: Madrid, 1648

Posición del retrato en la estructura del libro: Grabado calcográfico, frontispicio

Procedencia: [BNE](#)

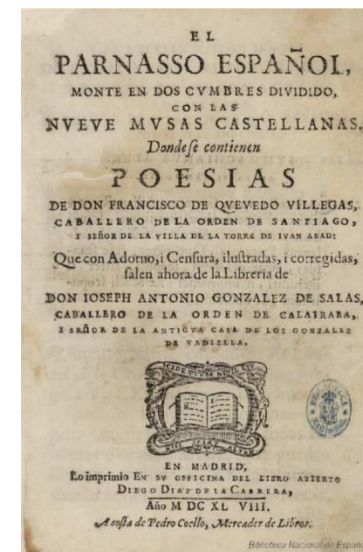
Representación del personaje: Doble retrato del escritor, el primero, en la parte central de la imagen, de cuerpo entero y en posición tres cuartos. Aparece representado con sus atuendos habituales, incluyendo los lentes y la cruz de Santiago en su pecho y en su capa. El segundo retrato de busto en posición tres cuartos a los pies del conjunto.

Marco: el segundo retrato se presenta con enmarcación en forma de óvalo, reminiscencia de los medallones clásicos.

Iconografía alegórica: El grabado se inserta en el frontispicio del libro y constituye toda una orientación de lectura a partir de la consagración o canonización de Quevedo en el Parnaso. En la reconocible escena aparecen las nueve musas mientras que Apolo corona con laurel al autor, que se inclina ante las musas focalizando el conjunto. A sus pies hay una lira, que se repite como emblema de Apolo y es una más de las duplicaciones del grabado, como la corona de laurel, las dos cumbres aludidas en el título del volumen y el propio rostro del poeta. Pegaso sobrevuela la escena, y en la parte bajo tierra, a la izquierda, una ninfa sostiene un medallón con el título del libro, *Las nueve musas castellanas*, mientras que a la derecha un sátiro sujeta otro medallón con un retrato de Quevedo, en el que vuelven a aparecer los rasgos singulares fijados en las representaciones previas.

Observaciones: Tanto la simbología parnasiana, incluyendo la coronación, como la duplicidad del retrato constituyen un elemento inusual, denotando la voluntad canonizadora, apenas difuminada por el hecho de tratarse de una edición aparecida póstumamente, sin que hasta el momento se hayan podido esclarecer todas las dudas acerca de la autoría, de Quevedo o del editor, de todos los textos e iconografías. Doble retrato del escritor, coronado por las Musas y en medallón sostenido por un sátiro, símbolo de la doble

inspiración, sacra y profana. Grabador Juan de Noort⁹⁵ sobre una idea del compilador, Juan Antonio González de Salas⁹⁶.



⁹⁵ Véase la descripción de Juan de Noort en Carrete Parrondo (1833-2009, 240).

NOORT, Juan de
Flandes.

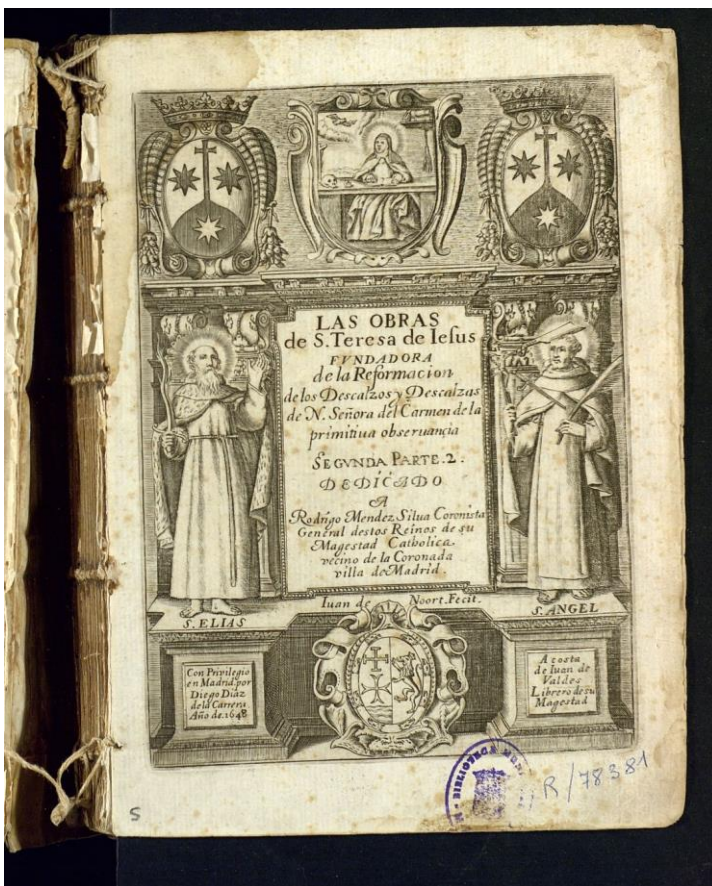
Calcógrafo.

Madrid, 1628-1652.

Ceán III, 236. Barcia 881. Viñaza III, 191-192. Baquero 89. Páez V, 359. AC. CCN 2004, núm. 14.

Bibliografía

ORANTES LOBÓN, Luis, y M. José Cuesta García de Leonardo. "El árbol de la sabiduría a través de una estampa desconocida de Juan de Noort". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII (1985-1986) 47-66. SANTIAGO PÁEZ, Elena. "La azarosa historia de dos libros ilustrados por Juan de Noort". En *De libros y bibliotecas: homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad, 1994. P. 373-388. Santiago Páez, Elena. "Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Panneels", en: *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, FUE, 2006, pp. 183-206.



Santa Teresa de Jesús (nº 201)

Las Obras de Santa Teresa de Jesús: Fundadora de la Reformation de los Descalzos y Descalzas de N. Señora del Carmen de la primitiva obseruancia Segunda Parte.

Impresor: Diego Díaz de la Carrera

Editor: Juan de Valdes

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1648

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

Procedencia: [Biblioteca digital memoria de Madrid](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero, en posición de frente, sentada ante su escritorio, el cual contiene elementos que aluden a la escritura encima de la mesa. La autora viste ropajes clericales. Espíritu santo/paloma, en rompimiento de nubes. Aureola de santidad. Libros y silicio

⁹⁶ Para interpretar con mayor profundidad la representación de dos montes véase el artículo de J. Sepúlveda (2004, 1655-1656).

en esquina superior derecha. Calavera y crucifijo sobre la mesa.

Marco: Enmarcación arquitectónica en forma de retablo de tres calles

Iconografía alegórica: La imagen se construye en una composición arquitectónica que se divide en tres partes; en la parte superior, en el centro en retrato, la autora flanqueada por dos escudos; en la parte central, la caligrafía del título de la obra con dos santos a los lados, San Elías a la izquierda, con uno de sus atributos personales, la espada flamígera en la diestra que recuerda su arrebató al cielo, y San Ángel, con

una espada clavada en el corazón y una palma con tres coronas: virgen, doctor y mártir que son sus atributos; y en la parte baja, en el centro, se encuentra el escudo real y dos textos que son la identificación del editor literario: “Con Privilegio en Madrid por Diego Dias de la Carrera. Año de 1648” y “A costa de Juan de Valdes Librero de su Majestad”.

Observaciones: La composición es la misma (portada arquitectónica en forma de retablo con predela, 3 calles) que la de “Obras místicas y espirituales del venerable Padre fray Juan de la Cruz”. Arriba, enmarcando el retrato de Santa Teresa, el escudo de los Carmelitas descalzos⁹⁷. Sobre todas

⁹⁷ Apuntes recuperados del <https://carmelitasecija.es.tl/ESCUDO-CARMELITA.htm>: “Os expondremos por partes los diferentes significados que se le han atribuido:

Campo Blanco: María, nubecilla Eliana, capa blanca, vestido blanco que llevó en la tierra la Virgen María, Elías, vida de castidad, pureza de corazón, manto que dejó Elías a Eliseo antes de ser arrebatado por Dios en el carro de fuego (Leer el libro primero de los Reyes, AT). Campo marrón: hábito, María, Monte Carmelo, Vestido marrón que según la tradición llevó en vida la Santísima Virgen, Vida humilde y mortificada, escapulario, Espíritu de oración y contemplación, manto de María, capucha del hábito carmelita, austeridad, pobreza y espíritu de

renuncia. Las tres estrellas en general: Los estados históricos del Carmelo; memoria, entendimiento y voluntad; María; los tres votos; Señal de distinción de la Reforma Mantuana; Las tres virtudes teologales; las tres ramas de la Orden: frailes, monjas y seglares. Las estrellas del campo blanco: Los pechos de María (de donde se ha de alimentar la espiritualidad carmelitana); las dos naturalezas de Cristo; los dos estados posteriores de la Orden, los carmelitas que gloriosos moran en el cielo, Elías y Eliseo; Virgindad y maternidad de María; El doble espíritu de Elías, soledad y apostolado. Las estrellas del campo negro: Los siete dolores de María; el vientre de María; Elías; los carmelitas que militan en la tierra, la santidad de los carmelitas, la Orden. La cruz del monte: Amor a la cruz de los primeros carmelitas, por dos dichos de Santa Teresa; Por San Juan de la Cruz; Escalera para llegar al cielo; Mortificación. La

las interpretaciones, tan distintas entre sí, podemos destacar un punto en común para todas: Espíritu Eliano y Mariano de la Orden.

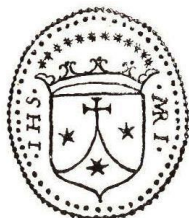


Figura 17.- Parece fue este el primer escudo propio que usó la Reforma Teresiana. 1582.



corona: María; Elías; Nobleza de la Orden. Las doce estrellas: La Virgen María del Apocalipsis; los doce principales puntos de nuestra Regla; Los doce favores más grandes que María concedió a su Orden; Hermosura de la Orden, los santos de la Orden. El brazo con la espada y mote: Elías, Celo por la gloria de Dios que han de vivir los carmelitas.

No hemos logrado identificar el escudo de abajo con león rampante, cruz potenziada, cruz bipartida (también llamada cruz horquillada) y con 8 cabezas de lobo. Creemos que podría ser el escudo del cronista de la dedicatoria "Rodrigo Méndez Silva" o el de Diego Díaz de la Carrera.



Santa Teresa de Jesús (n° 202)

Las obras de la s. madre teresa de jesus. Fundadora de la reformación de las descalzas y descalzos de N. Señora del Carmen. Edición segunda.

Primera Parte que contiene su vida

Impresor: Imprenta Platiniana de Balthasar Moreto

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1649

Posición del retrato en la estructura del libro: Portada, grabado calcográfico

Procedencia: [Biblioteca Digital de Castilla y León](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero de la autora, de perfil, en posición sedente en su escritorio, vestida con atuendos clericales.

Marco: Enmarcación inexistente

Iconografía alegórica externa: El retrato de la autora se sitúa en la parte superior, centrado, envuelto en una areola, y la figura dirige su mirada a un haz de luz que emana de una paloma. La autora se encuentra encima de un pedestal en el que se inscribe el nombre de la obra, y a los pies del mismo, un medallón en el centro con datos de la edición y dos escudos a cada lado. Flanquean la composición dos árboles, uno a cada lado. La palmera lleva un texto sacado de la Biblia Sacra Vulgata, Ecclesiasticus 24:18: “quasi palma exaltata

sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho: el olivo lleva el texto siguiente [Ego autem] sicut oliva fructificavi in domo Domini”, (Salmo 52:8) que significa “[Pero yo seré como] un olivo frondoso en la casa de Dios; mi confianza estará puesta en el amor leal de Dios para siempre jamás”.

Observaciones: Con representación de Santa Teresa. Edición segunda. El escudo de las carmelitas es en esta ocasión más completo⁹⁸.

⁹⁸ La representación del escudo carmelita aparece por primera vez hacia finales del siglo XV, en el 1499, en la cubierta de un libro sobre la vida de San Alberto, carmelita. Allí, el símbolo gráfico aparece bajo la forma de un "vexillum" (enseña, estandarte, bandera), que luego fue modificándose en los detalles con el correr de los tiempos, hasta asumir la actual forma de escudo heráldico. No ha existido nunca una explicación oficial del mismo, aunque sí ha tenido varias interpretaciones. A continuación, exponemos la interpretación que nos parece más adecuada a tenor de los últimos documentos de la Orden (<https://ocarm.org/es/content/ocarm/escudo>).

En el escudo que hemos elegido para analizar encontramos cinco elementos. Una montaña: una montaña estilizada de color marrón, con las laderas redondeadas, y cuya cima se proyecta hacia el cielo. Se refiere al Monte Carmelo, lugar de origen de la Orden del Carmen. El Monte Carmelo se encuentra en Haifa en Israel. En el siglo noveno antes de Cristo, vivió aquí el profeta Elías. En el mismo lugar, a finales del siglo

doce después de Cristo, algunos eremitas, inspirados en el profeta Elías se agruparon "para vivir en obsequio de Jesucristo" (Regla Carmelita n. 2). Tres estrellas: Tres estrellas de seis puntas, de las cuales, una es de plata en el centro de la montaña y las otras de oro dispuestas simétricamente en el cielo de color blanco, a la derecha e izquierda de las laderas de la montaña. La estrella inferior representa a los carmelitas todavía en camino hacia la cima del Monte Carmelo, mientras las otras dos estrellas superiores representan a los Carmelitas que han terminado su peregrinación y "han culminado la santa montaña" (Misal Carmelita, 1980, Colecta de la Misa Solemne de la B. Virgen María del Monte Carmelo). Una corona: La corona de oro representa el Reino de Dios. Él es el Soberano supremo del Carmelo. En efecto, los Carmelitas tratan de "servirle fielmente con corazón puro y buena conciencia" (Regla Carmelita n. 2) y tienen por vocación "implantar y robustecer en las almas el reino de Cristo y extenderlo por el ancho mundo" (Constituciones O. Carm., n. 5). Para cumplir este servicio a Dios los Carmelitas se inspiran en las figuras del profeta Elías y de la Virgen María (cf. Constituciones



O. Carm., n. 25). Un brazo con una espada de fuego y una banda con una cita bíblica: El origen eliano de la Orden está simbolizado con el brazo de Elías, teniendo una espada de fuego, y una banda con una inscripción en latín: "Zelo zelatus sum pro Domino Deo exercituum" (Ardo de celo por el Señor Dios de los ejércitos [1 Re 19,10]). El brazo y la espada muestran, también ellos, la pasión ardiente de Elías por el Absoluto de Dios, cuya "palabra ardía como antorcha" (Sir 48,1). Para los Carmelitas "Elías es el profeta solitario que cultiva la sed del único Dios y vive en su presencia" (Constituciones O. Carm., n. 26). Como él, ellos llevan "la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios" (Regla Carmelita n. 19). Doce estrellas: La índole mariana de la Orden está simbolizada en las doce estrellas que recuerdan la aparición de "una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas" (Apoc 12,1). En la Virgen María, Madre de Dios, "los Carmelitas

encuentran la imagen perfecta de todo aquello que desean y esperan ser". Para ellos María es Patrona, Madre y Hermana (cf. Constituciones O. Carm. n. 27) y ellos son "los hermanos de la Beata Virgen María del Monte Carmelo" (Constituciones O. Carm., n. 6). Símbolos añadidos: En varias Provincias de la Orden, ya desde el siglo XVII, se le adjunta al escudo una cruz en el vértice de la montaña: por ejemplo en la Provincia de Castilla en España (y los Carmelitas Descalzos desde el siglo XVII). La Provincia de Sicilia colocaba la cruz de la Tierra Santa. Otras veces se encuentra a los lados de la montaña un lirio y una palma, símbolos que representan a San Alberto de Trápani y a San Ángelo Mártir, los primeros dos santos de la Orden del Carmen.



San Juan de la Cruz (n° 203)

Obras místicas y espirituales del venerable Padre fray Juan de la Cruz

Impresor: Gregorio Rodríguez

Editor: Juan de Valdés

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1649

Posición del retrato en la estructura del libro: Frontispicio calcográfico, p. 4. Grabado alegórico que aparece en los preliminares, tras la portada

Procedencia: [Biblioteca digital de Castilla y León](http://www.biblioteca.org.es)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor en posición tres cuartos, con ropajes clericales, portando pluma y libro. Espíritu santo, cruz, rayos

Marco: Enmarcación en forma de medallón con texto

Iconografía alegórica: Contiene numerosos paralelismos con el retrato de Santa Teresa de Jesús anterior. El autor aparece

en centrado en la parte superior escribiendo, iluminado por un lado por la paloma y por el otro por la cruz. A ambos lados de la imagen dos medallones con crucifijo. La parte superior se sustenta sobre una composición arquitectónica que contiene en la parte central un rectángulo con los datos de la obra flanqueados por dos santos; ambos portan elementos alegóricos propios de cada uno de ellos (S. Elías y S. Ángel), y en la parte inferior, un escudo junto a dos panegíricos con datos sobre la edición termina de componer la imagen.

Observaciones: grabador Juan de Noort. De nuevo la aparición del escudo⁹⁹.

⁹⁹ El escudo podría tratarse de aquel de José de Strata y Spínola: primer Marqués de Robledo de Chavela, por el uso de la corona marquesal y el título nobiliario español concedido el 17 de junio de 1649.





José de Casanova (nº 204)

Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras

Impresor: Diego Díaz de la Carrera

Editor: José de Casanova

Librero: José de Casanova

Lugar y año: Madrid, 1650

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta, en el ejemplar consultado aparece como anteportada

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. El tratadista aparece centrado en la composición con atuendos elegantes sin ornamentación. En una mano sostiene una pluma mientras que la otra mano está colocada sobre la cadera a modo de jarra. Pluma y mano que se salen

fuera del marco¹⁰⁰. El escudo que aparece arriba podría tratarse del de los Casanovas de Magallón (Zaragoza).

Marco: Enmarcación en forma de óvalo, reminiscencia de los medallones clásicos. Texto escrito

Iconografía alegórica: El medallón, centrado en la composición, forma parte de un grupo escultórico que se sustenta sobre una ménsula. En la parte superior, un cortinaje recogido, la trompa y el caduceo, propio del dios



¹⁰⁰ Posible comparativa con el segundo autorretrato de Murillo. Véase el artículo de Cárdenas Luna: “Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto” (2019) que se encuentra en las páginas de esta tesis.

Hermes o Mercurio, especialmente empleado en la mitología como mensajero cuando se requería elocuencia para lograr el objetivo deseado, y un escudo genealógico que sostienen unos ángeles. A la izquierda del medallón aparece la figura mitológica del dios del Sol, Apolo, con compás y reloj de sol, y a la derecha, la diosa de la Luna, Diana, que porta una antorcha encendida. En la parte de abajo, otros dos angelotes aparecen escribiendo.

Observaciones: Se hace constar en el escrito de la orla que tenía 33 años cuando el retrato fue realizado, en el año 1649. Se trata del primer tratado español de Caligrafía. Creó una academia de este Arte junto a la puerta de Alcalá y para uso de sus alumnos publicó la Primera parte del Arte de escribir todas las formas de letras que dedicó a Felipe IV, entonces reinante. Fue impreso en Madrid, en 1650 y, en su portada, proclama su condición de “natural de la villa de Magallón,

arzobispado de Zaragoza”. Asimismo, señala la ubicación de su escuela “junto a la puerta de Guadalaxara”.

Parece que del pedestal cuelgan otros símbolos, a la izquierda una regla y unas partituras atadas y un tintero, a la derecha otro tintero o un recipiente para los polvos que servían para secar la tinta, un manojo de plumas (las que servirán para escribir) y una escuadra en forma de L.

En el texto del marco aparece la palabra “examinador” y remite a su título de “examinador de maestro” de escuela otorgado por el Real Consejo de Castilla, después de su llegada a Madrid a finales de 1638. Igualmente encontramos las palabras “labor y constancia”, que en realidad pertenece al lema de su escuela, sita en la puerta de Guadalajara¹⁰¹, el lema de la escuela se inspira directamente del de Plantino. De allí que parece que hay dos orejas por

¹⁰¹ Datos que provienen de la ficha biográfica de José de Casanova Pérez por la Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/biografias/60437/jose-de-casanova-perez>).



ambas partes del compás y un ojo entre las puntas del compás, elementos que no figuran en el lema de Plantino¹⁰².

¹⁰² Quizás una alusión a un refrán o una máxima del tipo siguiente “Oír, callar y ver, hacen buen hombre y buena mujer”.



Santa Teresa de Jesús (n° 205)

Santa Teresa

Pintor: Felipe Gil de Mena

Lugar y año: Madrid, mediados del s. XVII

Procedencia: Convento de San José, Monasterio de Carmelitas Descalzas Medina del Campo. [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero en posición tres cuartos, sedente, en espacio interior. Sobre la mesa aparecen pliegos sueltos, libros cerrados, puma y tintero, donde parece estar redactando una carta que se

diferencia por los pliegos de la misma que se diferencian al forman como una cruz¹⁰³.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: La inspiración viene dada por un halo de luz que emana de la paloma, se trata de un rompimiento de Gloria que suma los rayos que emanan del pico de la paloma, el fondo dorado y la creación de una aureola de santidad.

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 190 x 146 cm.

¹⁰³ “Se conservan 451 cartas y 24 fragmentos imposibles de fechar. Pero son sólo una parte de las que se estima que escribió: entre 10.000 y 25.500 según diferentes estimaciones.” (fuente: Portal carmelitano, Las Cartas - Epistolario de Santa Teresa de Ávila, <https://www.portalcarmelitano.org/santos-carmelitas/teresa-de->

[jesus/65-teresa-de-jesus-obras-completas/868-las-cartas-epistolario-de-santa-teresa-de-avila.html](https://www.portalcarmelitano.org/santos-carmelitas/teresa-de-jesus/65-teresa-de-jesus-obras-completas/868-las-cartas-epistolario-de-santa-teresa-de-avila.html)).



Santo Tomás de Aquino (ficha nº 206)

Santo Tomás de Aquino

Pintor: Murillo

Lugar y año: Sevilla, 1650

Procedencia: Forlì, Pinacoteca Civica, Italia

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero semigirado con la mirada dirigida hacia el cielo. El autor sostiene un libro sobre el que escribe con una mano y con la otra porta una pluma

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Iluminación de la escena, un halo dorado que parece bajar del cielo crea una aureola dorada, señal de santidad

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 96 x 68 cm. Se utiliza un tópico icónico para representar a la vez las lecturas y la familiaridad con el libro al emplear libros apilados a modo de atril



Conde de Rebolledo (n° 207)

Ocios del Conde de Rebolledo, Señor de Irian

Impresor: Offic. Plantiniana

Editor: Licenciado Isidro Flórez de Laviada

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1650 hacia

Posición del retrato en la estructura del libro: Al final de los preliminares, tras el proemio con la vida del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas por las dos borlas. Vestido a la moda europea, con peluca y grandes cuellos, porta la insignia de la cruz de Santiago.

Marco: Ovalado, forma de medallón

Iconografía alegórica externa: Inexistente



San Juan evangelista (nº208)

San Juan evangelista

Pintor: Anónimo

Lugar y año: Guadalajara, 1650-1670

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo semigirado. El autor escribe sobre un libro que se encuentra encima de otro como atril. Aparecen pluma y tintero

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Con la mirada dirigida hacia la lejanía o mirada de ensoñación, cercana al momento de la inspiración

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 113 x 90 cm.



José de Pellicer de Ossau Salas y Tovar (n° 209)

Retrato de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar

Pintor: Juan Cerreño de Miranda

Lugar y año: Madrid, 1650-1685

Procedencia: Museo de Historia de Madrid

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, girado a tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Viste ropajes clericales con la cruz de Santiago en la capa, sostiene un libro cerrado con la mano derecha.

Escudo genealógico en la parte superior derecha

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 96 x 84 cm



Santo Tomás de Aquino (nº210)

Título de la obra desconocido

Lugar y año: 1650-1700

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Posición del retrato en la estructura del libro: Pliego suelto, dibujo

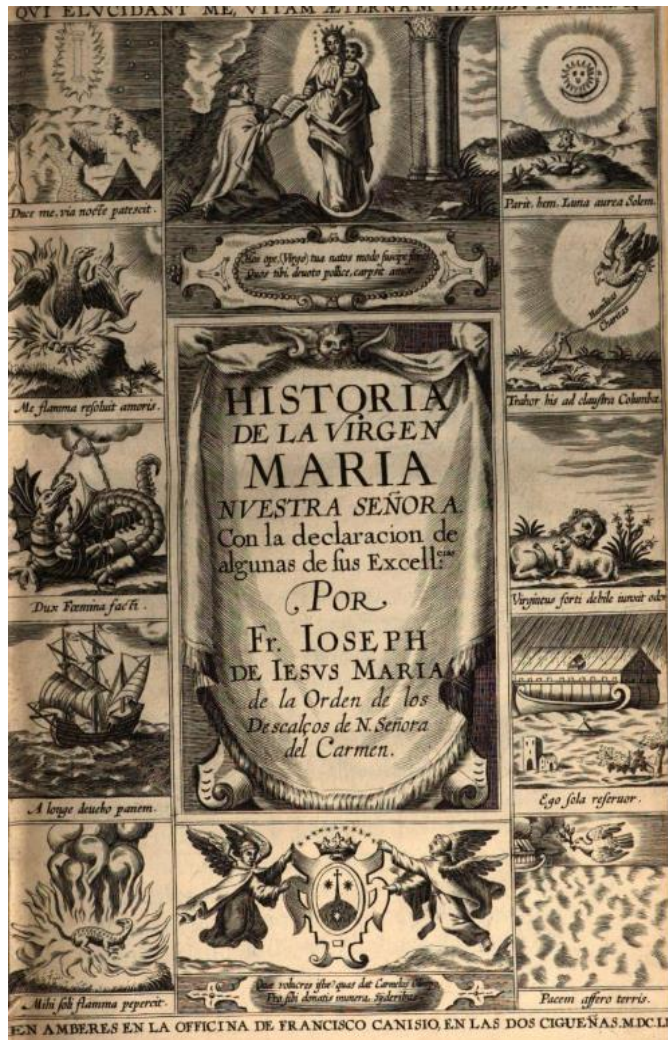
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero de frente, se representa en el exterior escribiendo

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Crucifijo y pluma en la mano

Observaciones: Filigrana de influencia genovesa en la hoja y en el soporte secundario: tres círculos rematados en la parte superior por un águila coronada. Dibujo a la aguada. La identificación con Tomás de Aquino no es segura.



Fray José de Jesús María (nº 211)

Historia de la Virgen María

Impresor: Francisco Canisio

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1652

Posición del retrato en la estructura del libro: Frontispicio

Procedencia: [Biblioteca Histórica de la UCM](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero de perfil con la mirada dirigida hacia la Virgen. El autor le ofrece el libro a su Señora, con el Niño en brazos, coronados y en un halo de luz. La Virgen pisa la media luna

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Este frontispicio se divide en varias partes, en el centro se representan diferentes imágenes más o menos ilustrativas. Inicialmente encontramos una cita bíblica: “qui elucidant me, vitam aeternam habebunt” (Ecclesiasticus 24:31 Biblia Sacra Vulgata, Versículo 31). La imagen que aparece en esta columna central es del ofrecimiento del autor a la Virgen, que aparece con el niño en brazos con su figura iluminada en un espacio exterior con unas columnas al fondo y un volcán en erupción. Debajo de esta imagen aparece la cartela con el texto en latín introducida en un marco rectangular, y debajo de la misma, el título de la

¹⁰⁴ Este es el único texto que he podido identificar: *Dux Foemina facti*, sacado de *La Eneida* de Virgilio (I- v. 335-368), final del verso 364, *Pygmalionis opes pelago; dux fémina facti*.

obra y nombre del autor en una cartela en forma de paño. En la parte inferior de esta zona central se representa el escudo de los carmelitas sostenido por dos ángeles, seguido de una cartela que contiene un texto en latín. Si vamos de arriba abajo y de izquierda a derecha en la lectura de la ilustración, encontramos diferentes emblemas: el primer emblema en el que se representa una columna iluminada en medio de un paisaje; en la parte intermedia (emblemas 2, 3 y 4), diferentes escenas bíblicas del libro del Génesis: el ave fénix envuelto en llamas, un dragón¹⁰⁴ y un barco navegando. El último emblema que encontramos en la parte de abajo (5) parece un



lagarto envuelto en llamas. En la parte derecha, de nuevo en una lectura lineal de arriba hacia abajo, llegamos a un sexto emblema en el que se representa el sol y la luna también envueltos en un halo de luz. Y de nuevo, diferentes recuadros con escenas de la Biblia, dos aves, el león y el cordero y el diluvio universal (7, 8 y 9). En la parte inferior, el décimo emblema, que representa a la paloma con la ramita de olivo que vuela hacia el arca de Noé.

Se utilizan en estos emblemas imágenes que evocan elementos de la Biblia, aunque creemos que el texto en latín que les sirve de divisa cambia su significado ya que no son citas de la Biblia. Los diez emblemas parecen referirse a poderes o virtudes de la Virgen, aunque no sean las “diez virtudes” habitualmente atribuidas a la Virgen, salvo en el emblema número 7 del esquema que propongo, donde podrían evocarse la humildad y la caridad.



Juan de Solórzano (nº 212)

Emblemata

Impresor: Pedro Villafranca Malagón

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1652

Posición del retrato en la estructura del libro: Tras “Epístola ad lectorem”

Procedencia: [Biblioteca Histórica de la UCM](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en edad anciana, girado a tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, vistiendo ropajes elegantes sin muchos ornamentos, con la cruz de Santiago bordada en la pechera.

Marco: Óvalo, medallón, con portada arquitectónica

Iconografía alegórica externa: En la parte superior de la imagen dos ninfas aladas se apoyan en la enmarcación y

sostienen un escudo genealógico (seguramente de Solórzano, los de este apellido solían llevar hoces y flores de lis, parece que lleva la divisa “Veritas pincit”, que podría significar “pinto la verdad”), mientras dos diosas mitológicas flanquean ambos lados del retrato; la primera es la diosa alada Artemisa, que sostiene una flecha en su mano derecha, mientras la de la izquierda porta una lanza, un casco y viste con piel de león, atributos propios de la diosa Atenea.



En la parte inferior hay una inscripción en una cartela: *Quamvis Phidiaca caeleris imagine, surget Ectypus:*

Archetypus sed liber unus erit... Se trata del texto de una epístola de san Jerónimo a Marcelo y parece que alude al escultor griego Fidias y a una de sus obras los “Ectypes”

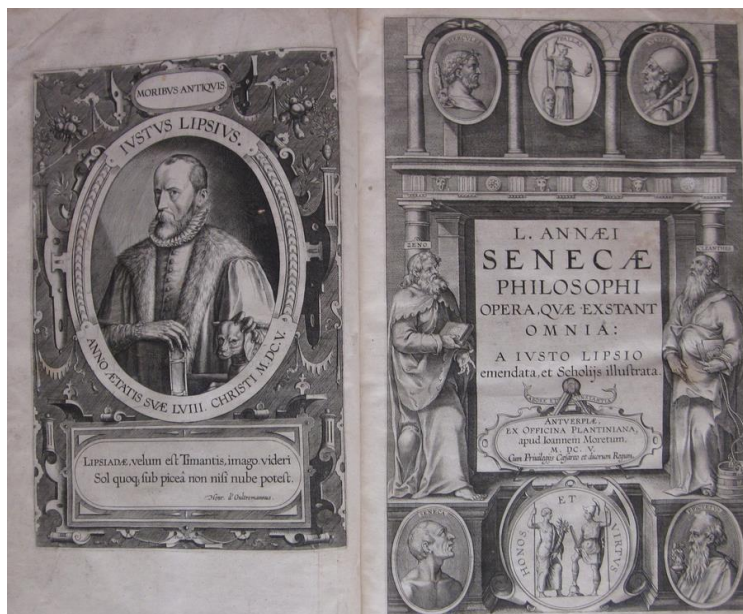
En la portada arquitectónica encontramos referencias a la figura femenina de la izquierda, que es la “buena fama” tal como la representa Cesare Ripa¹⁰⁵. Ripa comenta que esta representación de la Fama se presenta como “une jeune Femme, qui tient une Trompette de la main droite, 1 de la gauche un Rameau d’Olivier” (1643, segundo libro: 80- 82). Aquí el grabador modifica un poco la alegoría sustituyendo la rama de olivo por una palma, atributo bastante habitual de la fama, como se ve por ejemplo en el retrato ecuestre de Felipe II por Rubens (1628)¹⁰⁶. En cuanto a la figura de la derecha, creemos que se trata de la diosa

¹⁰⁵ Ilustración sacada de la traducción francesa, publicada en París en 1643, de Cesare Ripa de su tratado de iconología (*Iconología o tratado de alegorías y emblemas*).

¹⁰⁶ Visualizar retrato en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii-a-caballo/4feb537d-e140-4580-8b32-f3e95e73a09d>

Atenea por la lanza que porta en la mano derecha y por el escudo redondo argólico en la mano izquierda, pero en este caso no se trata de una alusión a la diosa como guerrera (aunque el tema de la obra lo admite), sino como diosa de las ciencias y de la sabiduría¹⁰⁷.

¹⁰⁷ “Perú ofrece la quina a la ciencia, grabado del siglo XVII”, en esta obra encontramos el parecido evidente con la imagen de Solórzano. Copia suelta, diferente. [BNE](#)



Séneca (n° 213)

"L. Annæi / Senecæ / Philosophi / opera, quæ exstant / omnia: / A Ivsto Lipsio emendata / et Scholijs illustrata. / Editio Secunda, / atque ab ultima Lipsi manu."

Impresor: Baltasar Moreto (Oficina Plantiniana)

Editor: Justus Lipsius

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1652

Posición del retrato en la estructura del libro: Portada y preliminares

Procedencia: [British Museum](#)

Representación del personaje: El retrato individual de Justus Lipsius en la página anterior, de medio cuerpo, en posición semigirada con la mirada dirigida hacia el espectador, viste atuendos elegantes y se enmarca en un óvalo

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Página de portada con título escrito en un rectángulo colocado en un pórtico de un edificio clásico con columnas; en los óvalos superiores se representan los bustos de Hércules, Ulises y Pallas Atenea. En los laterales centrales, Zeno y Cleanthes flanquean el título, y en la parte inferior, los medallones con bustos de Séneca y Epicteto a los lados y un escudo con personificaciones del Honor y la Virtud.

Observaciones: Inscripción: "Labore et Constantia / Antverpiæ / ex Officina Plantiniana, / apud Viduam et filios Io. Moreti. / M. DC. XV. / Cum Priuilegijs Cæsareo et duorum Regum". Se trata de una reedición de las obras de Séneca realizada por Justo Lipsio, ejemplar en la Biblioteca de Sevilla.



Conde de Rebollo (nº 214)

Selva militar y política

Impresor: Antonio Kinchio

Editor: Antonio Kinchio

Librero: Antonio Kinchio

Lugar y año: Colonia Agripina, 1652

Posición del retrato en la estructura del libro: Entre la portada y la dedicatoria

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello la insignia de la cruz de Santiago

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Inexistentes

Observaciones: Se trata del mismo retrato que en el grabado de los Ocios del Conde de Rebolledo, Señor de Irian (Nº 208). Solo cambia el texto del marco del medallón en el cual figura: *Laboriosus in otüs, constans in laboribus*.

En la *Edición crítica de los Ocios del Conde de Rebolledo*, de Rafael González Cañal (1997,167-168) está la explicación de este epígrafe:

Conviene detenerse, finalmente, en el significativo título que Rebolledo dio a su libro de poemas: los *Ocios*. El viejo tema del riesgo moral que entraña el ocio entra de lleno en las preocupaciones de los escritores del siglo XVII. Desde la *Biblia (Eclesiástico, XXXIII, 28)* se sabe que la ociosidad es madre de todos los vicios y, además, el amor era hijo del ocio, por lo que Ovidio aconsejaba rehuir la ociosidad como remedio básico contra la pasión amorosa³³⁵. El propio Ovidio ve en el cultivo de las letras el mejor camino para lograr un ocio útil (*Tristes, III, 7, 31*), idea que se difunde a través de una conocida máxima: *Otium sine litteris mors est et hominis uiui sepultura* (Catón, III, prefa-

de Rebolledo. Por otra parte, como muestra de obras de esta época que incluyen también piezas dramáticas, veáanse, por ejemplo, las de Luis DE ULLOA, las de Miguel DE BARRIOS o las *Obras poéticas postumas...sagradas, humanas y cómicas...* (t. I, Madrid, 1722; t. II, Madrid, 1733) de Manuel DE LEÓN MARCHANTE (1631-1680).

³³⁵. *Remedia amoris*, vv. 135-150. *Vid.* la nota al verso 34 de los Tercetos II (núm. 116).

cio, 6) ³³⁶. Así, surge una consideración positiva del ocio, que supone un beneficio espiritual y se relaciona generalmente con la soledad ³³⁷. Se trata del «ocio atento» de Góngora (*Polifemo*, v. 18), que proporciona el tiempo y marco adecuados para consagrarse al estudio, a los libros; así lo señalaba también Juan del Encina: «¿Qué puede ser en el ocio más alegre y más propio de humanidad, como Tulio, dize, que sermón gracioso y polido?» ³³⁸.

A Rebolledo le sedujo de tal manera este tema que llegó incluso a componer y utilizar la siguiente divisa, que puede leerse en algunos de sus retratos: *Constans in laboribus, laboriosus in otiiis*. Así, en una época de su vida en que pudo disfrutar de bastantes momentos de tranquilidad y ocio se entregó con denuedo a sus aficiones literarias y publicó su primer libro de poemas con el significativo título de *Ocios*. El título contaba con los precedentes de Jacinto Polo de Medina (*Ocio de la soledad*, Murcia, Luis Verós, 1633) y Martín de Saavedra y Guzmán (*Ocios de Aganipe*, Trani, 1633), pero tuvo una gran descendencia a partir de la obra de nuestro poeta: Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia*. (Málaga, 1663); Sebastián Ventura Vergara Salcedo, *Ideas de Apolo y dignas tareas del ocio cortesano* (Madrid, 1663); *Ociosidad entretenida, en varios entremeses, bayles, loas y jácaras...* (Madrid, 1668); Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, *Fragmentos del ocio...* (1668); Félix Lucio Espinosa y Malo, *Ociosidad ocupada y ocupación ociosa* (Roma, 1674) y, más tarde, *Ocios morales* (Zaragoza, 1693); Luis Enríquez de Fonseca, *Ocios de los Estudios* (Nápoles, 1683); etc. Y llegará hasta Cadalso:



Antonio Enríquez Gómez (nº 215)

Sanson nazareno, Poema heroico

Impresor: Laurenço Maurry

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Ruan, 1656

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada en el ejemplar consultado (hoja suelta, fuera del primer pliego)

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos que se encuentra dominando la composición, enmarcado en orla ornamental sencilla. Se muestra al autor en edad adulta, con ropa oscura y sin artificios

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: La fama, que suele ser representada con alas, lo corona con una corona de laurel y

al pie de la orla aparecen varios libros y un texto conmemorativo en latín: “A Gallis habuit tua Portugallia nomen,/clarum a te, Gomes, Gallia nomen habet”

Observaciones: existen otras ediciones, como el Retrato de Antonio Enríquez Gómez, grabado de Michel Lasne. Ilustración de *Academias morales de las musas*, estampada en Burdeos por Pedro de la Court en 1642. Firma en la repisa, a la izquierda, "ML [enlazadas] fe.", el retrato figura después de la portada y de la dedicatoria en la página 10¹⁰⁸. La única diferencia que encontramos entre esta imagen y la anterior es que el texto abajo es distinto “Incumbit capiti Coelo dimissa corona, / non alia vates cingit Apollo suos”. Traducción: “Se baja a la cabeza la corona eviada por el Cielo:/ con nada menos Apolo suel ceñir a sus poetas”¹⁰⁹.



¹⁰⁸ Edición digitalizada de la BNE.

¹⁰⁹ Traducción sacada de “Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española” de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello ([enlace](#)).



Conde de Rebolledo (nº 216)

Selva sagrada; Ocios; Rimas sacras

Impresor: Antonio Kinchio

Editor: Antonio Kinchio

Librero: Antonio Kinchio

Lugar y año: Colonia Agrippina, 1657

Posición del retrato en la estructura del libro: Entre la portada y la pág. 1

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello distintas insignias.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: "EL CONDE DON BERNARDINO / DE REBOLLEDO"; inscripción en el marco ovalado: "CONSTANS IN LABORIBVS LABORIOSVS IN OTIIS", misma frase que en que en retrato n° 215.

La composición es distinta a las imágenes anteriores, el fondo es una pared con pequeños sillares regulares y, adosado a esta, un altar también arquitectónico con el medallón. En el altar se identifica un texto que se refiere al autor: "El conde don Bernardino de Rebolledo".

En esta imagen se repite la iconografía en las fichas n° 222, 223 y 224.



Juan de Palafox y Mendoza (nº 217)

Excelencias de San Pedro, príncipe de los apóstoles, vicario universal de Jesucristo, nuestro bien... (Tomo segundo)

Impresor: Pablo de Val

Editor: Juan de Valdés, mercader de libros

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1659

Posición del retrato en la estructura del libro: En el ejemplar consultado, hoja suelta antes de la portada, junto con un grabado de San Pedro en el cielo, recibiendo las llaves de manos de Cristo, con las tres Marías, bajo la mirada del Padre y el Espíritu Santo y ángeles en triunfo.

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Media figura. Sentado a la mesa suspenso al escribir "Excelencias de San Pedro". Otros libros están por la mesa: "Varón de Deseos", "Historia R.l Sag.a", "Año espiritual...".

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Ante él, un crucifijo. Al fondo, una columna y un cortinón. En la parte inferior, una cartela barroca con la inscripción.

Observaciones: Grabador Pedro Villafranca Malagón. Este retrato ilustra diferentes obras de Palafox, a veces con variantes o modificaciones. Inscripción: EL ILLMO Y RMO S. D. IVAN DE PALAFOX Y MENDOCA. / OBISPO DE OSMA. / MVRIÓ EN PRIMERO DE OCTVBRE DEL AÑO DE MDCLIX. / DE EDAD DE LIX AÑOS.

Se pueden leer los títulos de los libros que están en la mesa de trabajo: "Varón de Deseos", "Historia R.l Sag.a", "Año espiritual...".

Historia real sagrada, luz de principes y subditos (1660), Valencia, impresor Gerónimo Villagrasa ([BNE](#)).

¹¹⁰ Este TOMO SEPTIMO recoge: *Año espiritual, en el que trata, entre otros asuntos: De la debilidad de la humana naturaleza, De la memoria de la muerte, De*

Varón de deseos. En Que Se Declaran Las Tres Vias De La Vida Espiritual, Purgativa, Iluminativa Y Unitiva (1642), México, por Francisco Robledo, Impresor del Secreto del Santo Oficio. Otra edición en Madrid, en la Imprenta Real: a costa de Juan de Valdes, 1652.

- *Obras de d. Juan de Palafox y Mendoza, Tomo séptimo, de las obras de el ilustrísimo, y reverendísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza* (1669), Madrid, por Bernardo de Villa-Diego, a costa de la viuda de Juan de Valdés. Primera edición de las Obras de Palafox, reimpresas luego en el siglo XVIII¹¹⁰.

- *Manual de estados y profesiones.*

- *Cartas de la serafica y mystica doctora santa teresa de jesus, con notas de palafox.*

las penas del infierno, Remedios contra la sensualidad, De la intercesión de los Santos, etc.

- *Avisos de santa teresa, con notas de palfox.*



Anónimo, temple sobre adobe, Convento de Santa Teresa de Jesús, Ayacucho, finales del s. XVII- principios del XVIII.

En cuanto al retrato grabado de Palafox, parece existir un retrato pictórico que se acerca bastante a este al que nos referimos.



Juan de Palafox y Mendoza (n° 218)

Vida i virtudes de... D. Ivan de Palafox i Mendoza de los consejos de su magestad... obispo de la Pvebla de los Angeles i Arzobispo electo de Mexico...: Por Antonio González de Rosende.

Impresor: Iulian de Paredes

Editor: Juan Claudio Prost

Librero: Juan Claudio Prost, Mercader de libros

Lugar y año: Madrid, 1666

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta.

Procedencia: [BNE](#)¹¹¹

Representación del personaje: Busto dentro de un óvalo con leyenda latina, el autor se viste con ropajes clericales

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: El retrato aparece rodeado de elementos y atributos identificativos de virtudes y cualidades que el autor parece representar. En la parte superior un cortinaje viste la imagen; en el centro, un retrato colocado al revés. En la parte superior del medallón unas ramas de laurel coronan al autor, y diferentes objetos se encuentran tanto a sus pies como flanqueando el óvalo: emblemas, filacterias con textos, trompa, espada, llave, crucifijo...

“Entre estos motivos identificamos un rosario orlando el óvalo que a su vez está ceñido por un yugo en la zona inferior, una palma a la izquierda y un ciprés a la derecha, a los que se adhieren respectivamente unas llaves, una espada y un báculo con pluma, en un lado, y un clarín con huesos, un bastón y un timón, en el otro. La parte inferior está ocupada en su mayor parte por una cartela con inscripción latina, a cuyo lado aparecen objetos de vánitas: mitra, corona, sombrero episcopal y cilicios y flagelo. La parte superior de composición presenta un rico cortinaje recogido y pendiente por las zonas laterales, que deja ver

¹¹¹ Otras procedencias del grabado: UPCOMILLAS (3075); UB; UGR; ULL; UNAV; USAL; USE; UVEG; UZA.

arriba un corazón alado, un rayo y un espejo con una calavera, junto a otro cráneo coronado por laureles. Todo un conjunto de símbolos que se utilizaron con gran profusión en otros tantos retratos, pinturas de vánitas y, en general, lienzos del s. XVII, en plena cultura simbólica, en donde tras la aparente realidad, se esconden otros significados ocultos que serán capaces de leer aquellas minorías cultas que dominaban los libros de empresa y emblemas y ¡cómo no!, los escritos del autor. Todos esos atributos, símbolos..., etc., de uso general en la cultura barroca, cobran especial significad en el caso de Palafox, pues hacen referencia continua a obras literarias o pensamientos suyos, en aras a presentar a quien contempla el grabado, una serie de virtudes y cualidades muy personales del obispo-*virrey*.” En Azanza López y Zafra Molina (2000, 170).

Observaciones: Dibujante Francisco Camilo y grabador Pedro Villafranca Malagón. Los datos de editor, impresor, lugar y año parecen ser los del libro. No hemos podido localizar el ejemplar digitalizado. Existe uno en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. El grabado pudo incorporarse

en esa obra, pero no se ha podido comprobar en los ejemplares localizados.

Inscripción: "VITA FVCATA IMAGO MORTIS. / ESTO: IN IMAGINE PERTRANSEAT HOMO: VIRTVTIS IMAGO AD NIHILVM NON REDIGITVR..."

Antonio González de Rosende, nacido en Valladolid, ingresó en la Orden Franciscana de los Clérigos Menores. Fue profesor de Teología en la Universidad de Alcalá de Henares, prefecto de su Orden en España y consultor y calificador de la Inquisición, además de destacado escritor. Nos ha dejado numerosos sermones, aunque su obra magna es la biografía de Juan de Palafox y Mendoza (fuente: <https://expobus.us.es/america/textos/133.htm>).



Ocios, 1660

Conde de Rebolledo (n° 219)

Ocios

Impresor: Oficina Plantiana

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1660

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares, frente a la página 1

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello distintas insignias.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: La corona de laurel que rodea al medallón y la cartela identificadora están enmarcadas por guirnaldas de flores, como las que se ponían en los sarcófagos, pero sobre todo por dos elementos una cabeza de león y una maza, clara alusión a uno de los 12 trabajos de Hércules, león de Nemea como se puede observar en la siguiente ilustración¹¹²:



Observaciones: "EL CONDE DON BERNARDINO / DE REBOLLEDO." Inscrición en el marco ovalado: "CONSTANS IN LABORIBVS LABORIOSVS IN OTIIS."

¹¹² “Hércules y el león de Nemea”, detalle del mosaico de los trabajos de *Hércules de Liria* (Valencia), en el [M.A.N.](#)



Francisco de Quevedo (n° 220)

Obras de don Francisco de Quevedo Villegas...

Impresor: François Foppens

Editor: François Foppens

Librero: Desconocido

Lugar y año: Bruselas, 1660

Posición del retrato en la estructura del libro: Hoja suelta,
estampa grabado calcográfico

Procedencia: [BNE](#)¹¹³

Representación del personaje: Retrato de busto en posición de tres cuartos del autor, que se encuentra con la mirada dirigida al espectador. Es una representación de Quevedo en edad adulta, vestido con ropajes elegantes y sobrios que portan bordados de la cruz de Santiago. Muestra sus característicos perilla y bigote.

Marco: En forma de medallón

Iconografía alegórica externa: Enmarcado en un óvalo conmemorativo donde se inscribe su nombre y su rango de caballero y rodeado de angelotes, figuras alegóricas de su consagración como autor además de la inspiración divina.

Observaciones: Consideramos que la imagen podría construirse en torno a la de obras religiosas donde ángeles

elevan el alma o el cuerpo de un santo. Puede tener cercanía en particular a la Asunción de la Virgen¹¹⁴.



En cuanto a los angelotes, todos portan una filacteria con parte del título de diferentes obras de Quevedo. Hemos

encargada en 1749 por el gremio de labradores de la villa. La bella imagen mide unos 2 metros de alto (archivo de la imagen en [Wikipedia](#)).

¹¹³ Existe una edición de 1772 en la que se adjunta este retrato al final del segundo pliego de los preliminares en la [BNE](#).

¹¹⁴ Imagen de la talla de la Virgen de la Asunción, patrona de Serradilla, provincia de Cáceres, obra del escultor Luis Salvador Carmona,

diferenciado los siguientes: *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626); *[Los] Sueños y discursos* (1627) (El sueño del juicio final, El alguacil endemoniado, El sueño del infierno y El mundo por de dentro); *La hora de todos y la fortuna con seso* (1645); *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: envidia, ingratitud, soberbia y avaricia; Política de Dios, gobierno de Cristo* (1626); *Tira la piedra y esconde la mano* (1699); *Vida de Marco Bruto* (1644); *Vida de San Pablo* (1644); *Doctrina para morir* (1699); *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1634); *El Rómulo* (1632); *De los remedios de cualquier fortuna* (1638).



Conde de Rebollo (n° 221)

Rimas sacras

Impresor: Antonio Kinchio

Editor: Antonio Kinchio

Librero: Antonio Kinchio

Lugar y año: Colonia Agrippina, 1660

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello distintas insignias.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Pedestal

Observaciones: Inscripción: "EL CONDE DON
BERNARDINO / DE REBOLLEDO." Inscripción en el
marco ovalado: "CONSTANS IN LABORIBVS
LABORIOSVS IN OTIIS."



Idilio Sacro, 1660

Conde de Rebolledo (n° 222)

Idilio Sacro

Impresor: Antonio Kinchio

Editor: Antonio Kinchio

Librero: Antonio Kinchio

Lugar y año: Colonia Agrippina, 1660

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello distintas insignias.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Pedestal

Observaciones: Inscripción: "EL CONDE DON
BERNARDINO / DE REBOLLEDO." Inscripción en el
marco ovalado: "CONSTANS IN LABORIBVS
LABORIOSVS IN OTIIS."



Conde de Rebolledo (nº 223)

Selva militar y política. Tomo segundo de las obras poéticas

Impresor: Oficina Plantiana

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Amberes, 1661

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

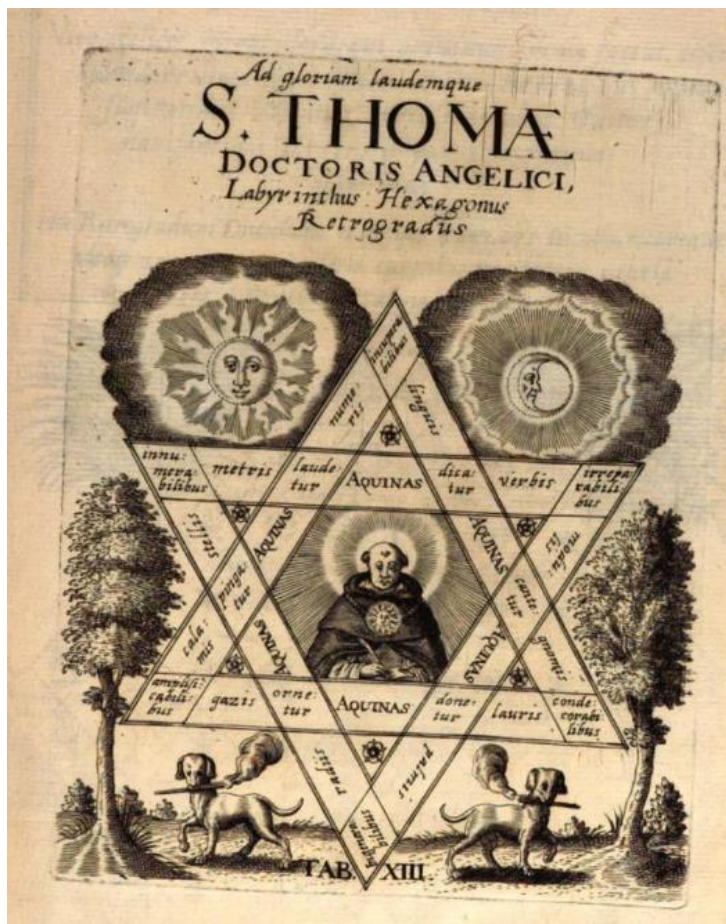
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón, con lo que parece una cortina a sus espaldas. Vestido a la moda europea con peluca y grandes cuellos, porta de su cuello distintas insignias.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Corona de laurel que rodea el medallón

Observaciones: Inscripción: "EL CONDE DON
BERNARDINO / DE REBOLLEDO." Inscripción en el
marco ovalado: "CONSTANS IN LABORIBVS
LABORIOSVS IN OTIIS."



Santo Tomás de Aquino (nº 224)

S. Thomae Doctoris Angelici

Impresor: Fabius Falconius

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Roma, 1663

Posición del retrato en la estructura del libro: Junto a otras ilustraciones de composiciones de ingenio difícil, entre las páginas de la “Metamétrica”

Procedencia: [Google books](#)

Representación del personaje: Retrato de frente y medio cuerpo del autor escribiendo

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Figura inscrita en un conjunto alegórico enmarcado en una estrella de David, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: el sol y la luna, en el centro el retrato del autor dos árboles flanquean la imagen en los

laterales, y abajo dos perros sostienen una antorcha encendida con la boca¹¹⁵.

Observaciones: Grabado de Juan Caramuel de Lobkowitz. Normalmente el perro se asocia a Santo Domingo de Guzmán, aquí Santo Tomás de Aquino.



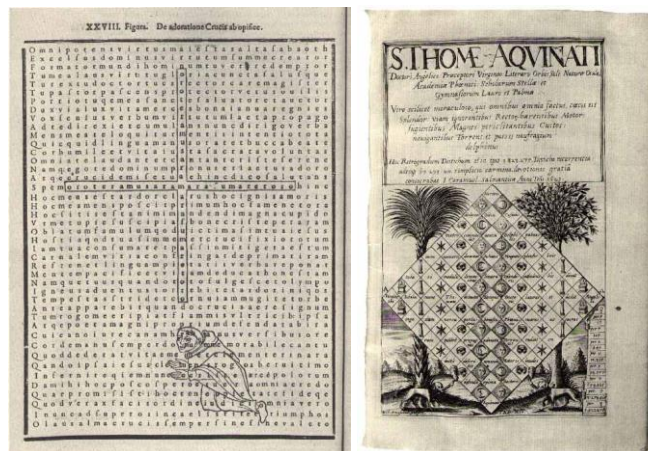
Claudio Coello, *Santo Domingo de Guzmán*, hacia 1675, Museo del Prado

En cuanto al “Labyrinthus: Hexagonus Retrogradus”, hallamos un claro ejemplo de esta fórmula de

¹¹⁵ “El perro dominico” tiene su origen en una visión que tuvo la madre de Santo Domingo antes de que él naciera: en cierta ocasión ella soñó que un perro salía de su vientre con una antorcha encendida en la boca. Al despertar interpretó que Dios quería mostrarle algo y decidió peregrinar al monasterio de Santo Domingo de Silos para pedir su intercesión. Al poco tiempo ella quedó embarazada y entendió que el mensaje que Dios quería darle era que su criatura iba a encender el fuego de Jesucristo en el mundo por medio de la predicación. Agradecida con Santo Domingo de Silos, decidió ponerle a su hijo el mismo nombre: Domingo. El nombre Domingo se presta a un curioso juego de palabras que lo relaciona aún más con ese sueño: Santo Domingo llamó a la orden

que fundó Orden de Predicadores, pero todo el mundo la conoce como Dominicos, que en latín se escribe Dominicanus y suena muy similar a Domini Canis (los perros del Señor). Dado el carisma de la orden para la predicación celosa del Evangelio, la historia y el juego de palabras parecen ser una muy divertida coincidencia. Por eso, hasta el día de hoy, los dominicos son apodados los “perros del Señor”. (fuente: <https://es.churchpop.com/2018/08/08/los-perros-del-senor-curioso-significado-del-perro-dominico/>)

escritura en “laberinto cúbico” que propone Juan Díaz Rengifo.





Santa Teresa de Jesús (nº 225)

Religiosa en contemplación

Pintor: Murillo

Lugar y año: Madrid, 1665

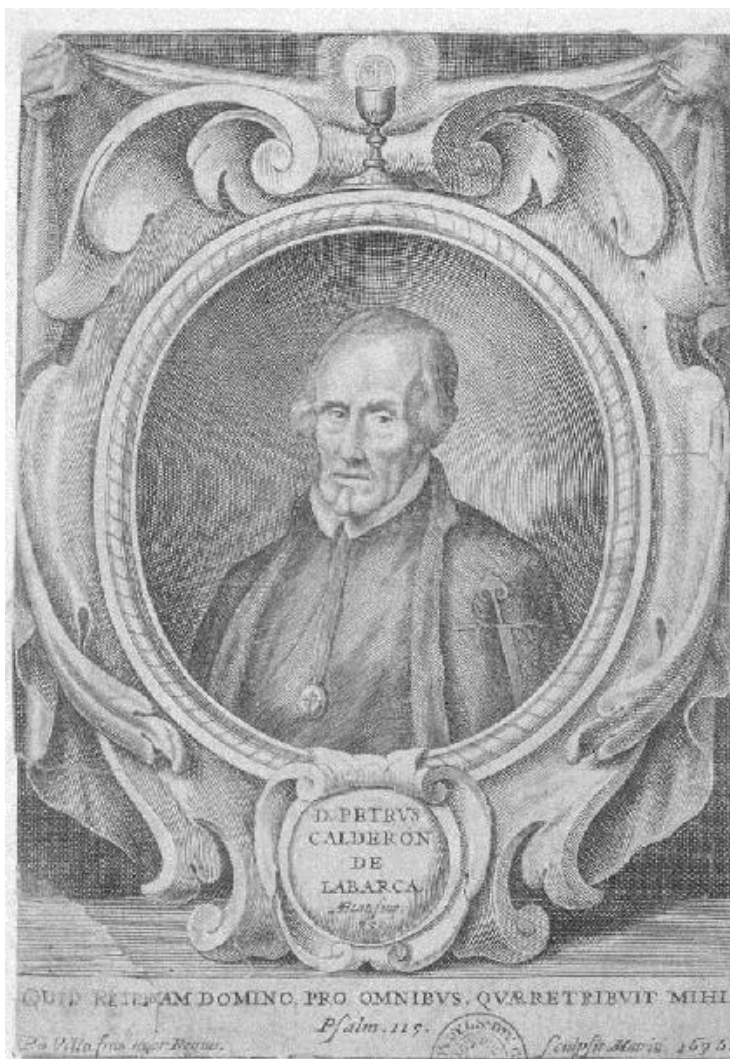
Procedencia: Museo de Bellas Artes de Valencia

Representación del personaje: Recorte de retrato de busto de la religiosa sosteniendo entre las manos un crucifijo de madera.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Óleo sobre lienzo. La obra de arte, que pertenece a la Colección Delgado, ha sido cedida por un periodo de cinco años al Museo de Bellas Artes.



Pedro Calderón de la Barca (n° 226)

S/T

Impresor: José Fernández de Buendía

Editor: José Fernández de Buendía

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1676

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta.

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. En la parte superior, un cortinaje enmarca la escena y un cáliz iluminado se sitúa en la parte central del medallón. A los pies de la figura una inscripción.

Marco: Enmarcado en un óvalo en forma de medallón

Iconografía alegórica externa: Copa iluminada que evoca a la divinidad

Observaciones: Grabador Pedro de Villafranca. La hoja de grabado calcográfico: "Pº Villafranca. sculpsit Matriti, 1676", retrato del Calderón de la Barca.



Antonio de Ulloa (nº 227)

S/T

Pintor: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1700-1786

Procedencia: Institute for Art Chicago

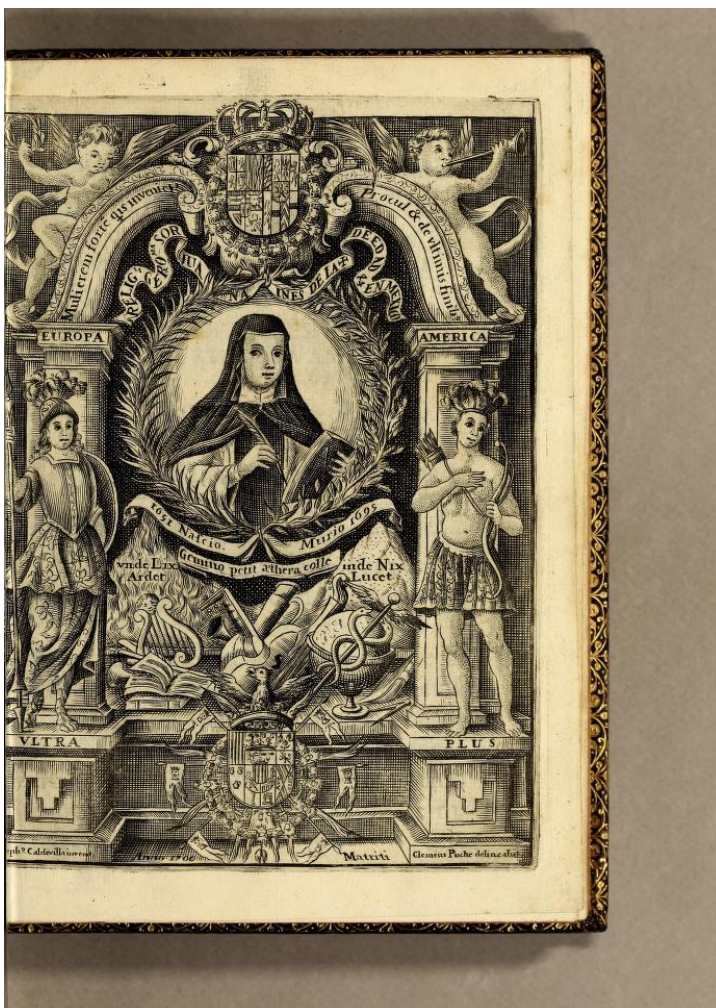
Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador; ropajes elegantes y muy ornamentados: cuellos de encaje, mangas con volantes, chaqueta con adornos, peluca, etc. Se encuentra en su gabinete y apoya su mano en un libro cerrado sobre la mesa, la cual contiene pluma y tintero; en un segundo plano se intuye una biblioteca con un mapa de España, un compás y una escuadra de madera (instrumentos del marino y del geógrafo). Al fondo se vislumbra un paisaje con grandes nubes. En la biblioteca hay libros de geografía (diccionarios, atlas) y se aprecian algunos autores : “Tavernier”, Jean-Baptiste Tavernier, viajero y pionero francés del comercio con las Indias ; “Celari”,

Christophorus Cellarius, geógrafo alemán; “Abraham Ortelius”, geógrafo y cartógrafo flamenco; “Geographie de Sanson”, los 3 volúmenes titulados «Voyages» podrían ser los de James Cook, Relations de voyages autour du monde, 1768-1779.

Marco: Sin enmarcación

Iconografía alegórica externa: El paisaje exterior que se deja entrever por una ventana abierta alude a la inspiración, la libertad creativa y expresiva. La biblioteca sustenta un cartabón y un compás, elementos propios de estudios matemáticos y astrólogos; el mapa de España aparece apoyado también en uno de los estantes de la biblioteca y muestra el interés del retratado por la geografía y los viajes.

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 37.5 x 31.5 cm. Los libros de la biblioteca y el que tiene en la mano son ediciones de la primera mitad del siglo XVIII; el cuadro puede que fuera pintado en el gabinete de estudio del propio Ulloa, por la biblioteca y por el mapa manuscrito.



Sor Juana Inés de la Cruz (n° 228)

Fama y obras posthumas / del Fenix de Mexico ... sor Juana Ines de la Cruz ... ; consagralas ... Juan Ignacio de Castorena y Ursua ...

Impresor: Manuel Ruiz de Murga

Editor: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1700

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto de la autora con un libro entre las manos y una pluma.

Marco: Enmarcación en forma de medallón

Iconografía alegórica externa: Imagen enmarcada en un medallón hecho de hojas de parra, todo ello adscrito a una estructura arquitectónica flanqueada por dos columnas que contienen las figuras alegóricas de la creación (el dios Apolo

y la diosa Atenea; no se trata de las alegorías de los continentes Europa y América). En la parte inferior, sobre el pedestal: el arpa, el caduceo, el ave fénix y un globo terráqueo que señala las Américas y España. En la parte inferior, dos angelotes, uno de ellos hace sonar la trompa de la fama y el otro porta una corona de laurel.

Observaciones: Grabador José Caldevilla y dibujante Clemente Puche. Inscripción "RELIGIOSA GERONIMA SOR JUANA INES DE LA ¿ DE EDAD 44 EN MEXICO / 1651 Nació. Murió 1695".



Vicente Espinel y Gómez Adorno (nº 229)

Espinel (Vicente Espinel)

Lugar y año: España, 1700-1799

Posición del retrato en la estructura del libro: Dibujo suelto, material gráfico

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor en edad madura, sentado con un libro grande abierto, vestido con atuendos sin ornamentos

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Dibujo sobre papel amarillento verjurado: pluma, pincel, tinta parda y aguadas pardo-grisáceas; 107 x 76 mm, en h. de 124 x 88 mm. Parece que es el dibujo preparatorio para el Libro «Retratos de Españoles ilustres», 1791.



Juan de la Cueva (n° 230)

Lugar y año: España, 1700-1799

Posición del retrato en la estructura del libro: Dibujo suelto, material gráfico

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto en posición tres cuartos, con pluma en la mano y vistiendo ropajes elegantes y recargados.

Marco: Enmarcación en óvalo o medallón.

Iconografía alegórica externa: Coronado con laurel, símbolo de consagración y reconocimiento como autor.

Observaciones: Dibujo sobre papel amarillento verjurado: sanguina, 167 x 132 mm, en h. de 201 x 148 mm. Iconografía basada en la estampa anónima publicada en la Conquista de la Bética de Juan de la Cueva, 1603 (BNE, IH/2389/4). Dibujo preparatorio para la estampa grabada por Mariano Brandí, en tres formatos distintos, de la que se conservan dos

ejemplares en la BNE (Invent/14944 y Col. Albert H. 589. F.246) y tres en el Museo Municipal de Madrid (Inv. 4696, 4697 y 4698). Obra anónima española del s. XVII, según Barcia (1901), que posteriormente (1906) la sitúa en el s. XVIII. Posible obra anónima española del s. XVII, según Páez (1966).



Vicente Espinel y Gómez (n° 231)

Lugar y año: España, 1700-1799

Posición del retrato en la estructura del libro: Dibujo suelto, material gráfico

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en edad adulta, en posición tres cuartos, vestido con ropajes sencillos

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: En un vano decorativo; en el zócalo, instrumentos de música; parece una máscara que puede representar la creación literaria; la guitarra alude a su papel de músico, el clarín, a la fama, y la partitura, a sus composiciones musicales.

Observaciones: Inscripción manuscrita a pluma y tinta parda, fuera de la línea de encuadre: "Vicente Espinel, Gomez, Adorno" / "Joseph Ramos Guillen, Arundensis pinx". En el

verso a pluma y tinta negra: "Retrato de Espinel". Filigrana de un animal (¿vaca?) con unas letras inscritas; debajo, "QUART I A O". A tinta roja, en el borde superior del soporte secundario: "28 -53 -3".

Obra anónima española del s. XVIII, según Barcia. Hoja con pliegues que probablemente sirviera para guardar la plancha donde se grabara el retrato. Línea de encuadre a lápiz negro.



Juan de Palafox y Mendoza (n° 232)

Retrato de Juan de Palafox y Mendoza

Impresor: Antonio Pons

Lugar y año: Madrid, 1701-1800

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa, prueba suelta

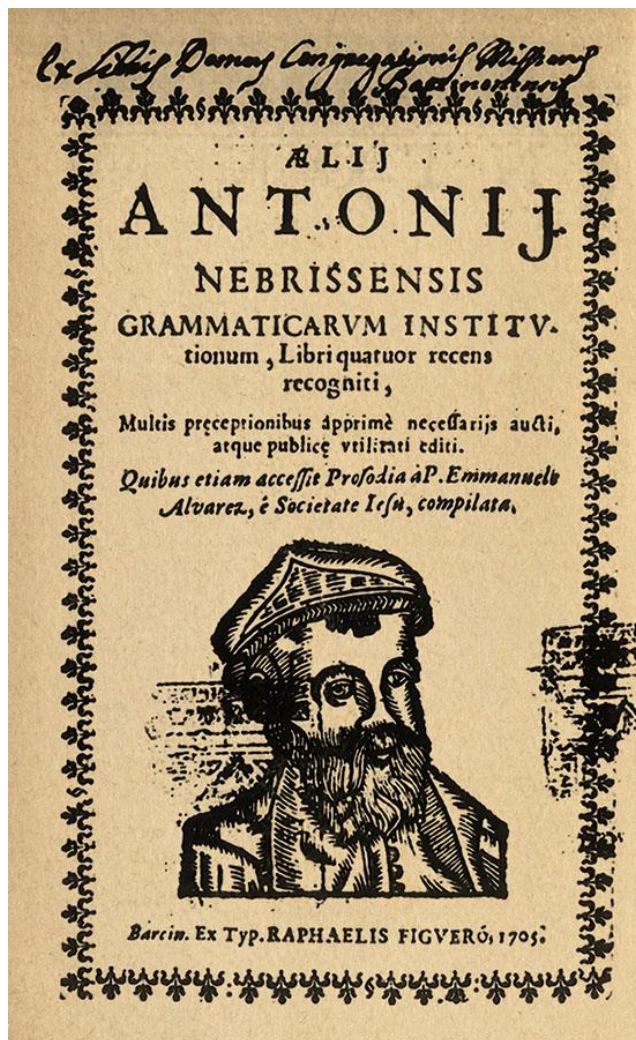
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, vestido con ropajes clericales y un libro cerrado en la mano, cortinaje y angelote a los pies recogiéndolo

Marco: Enmarcación en óvalo sobre un pedestal

Iconografía alegórica externa: Angelote a los pies de la imagen recogiendo el cortinaje

y Revmo. Sor. Dn. Fr. Josef Antonio de Sn. Alberto del
Consejo de S. M. y Obispo de Cordova de Tucuman”.



Antonio de Nebrija (n° 234)

Gramática

Impresor: Figueró

Editor: Figueró

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1705

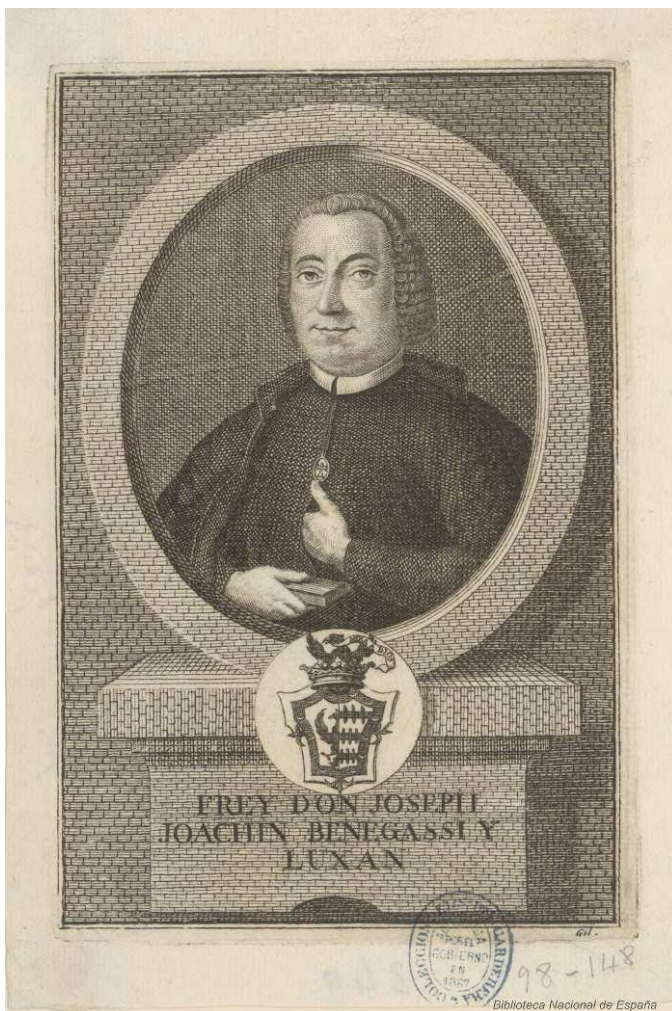
Posición del retrato en la estructura del libro: Portada

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con ropajes elegantes y sombrero

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente



José Joaquín Benegasi y Luján (n° 235)

Obras Métricas que a distintos asuntos escrivia Frey Don Joseph Joaquín Benegassi y Luxán. Madrid, S. a

Impresor: Jerónimo Antonio Gil

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1707, 1799

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa de anteportada

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto en posición de tres cuartos del autor, en el que el representado se gira hacia el espectador. Benegassi aparece centrado en la composición dentro de un óvalo a modo de medallón acercándose al lenguaje iconográfico clásico. Fondo muro de ladrillos, pedestal arquitectónico. Se representa a un hombre en edad adulta vestido con sencillo hábito de clérigo, con

semblante complaciente. Bajo el medallón se encuentra un escudo familiar que se apoya sobre una peana que tiene una inscripción con el nombre del retratado y su condición de fraile. La imagen carece de decoración y resulta llamativa su sobriedad.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Grabador Jerónimo Antonio Gil, director de la Academia de San Carlos, en México, y grabador de la Casa de la Moneda de aquella ciudad. La disposición del muro de ladrillo se asemeja a un pedestal o altar cercano al concepto de medallón, igual que ocurre con las imágenes nº 218 y 225.

Inscripción: Fray Don Joseph Joachin Benegasi y Luxan.



Sor Juana Inés de la Cruz (n° 236)

Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz

Pintor: Juan de Miranda

Lugar y año: México, 1713

Procedencia: Museo de Bellas Artes Ciudad de México.
Patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, Rectoría)

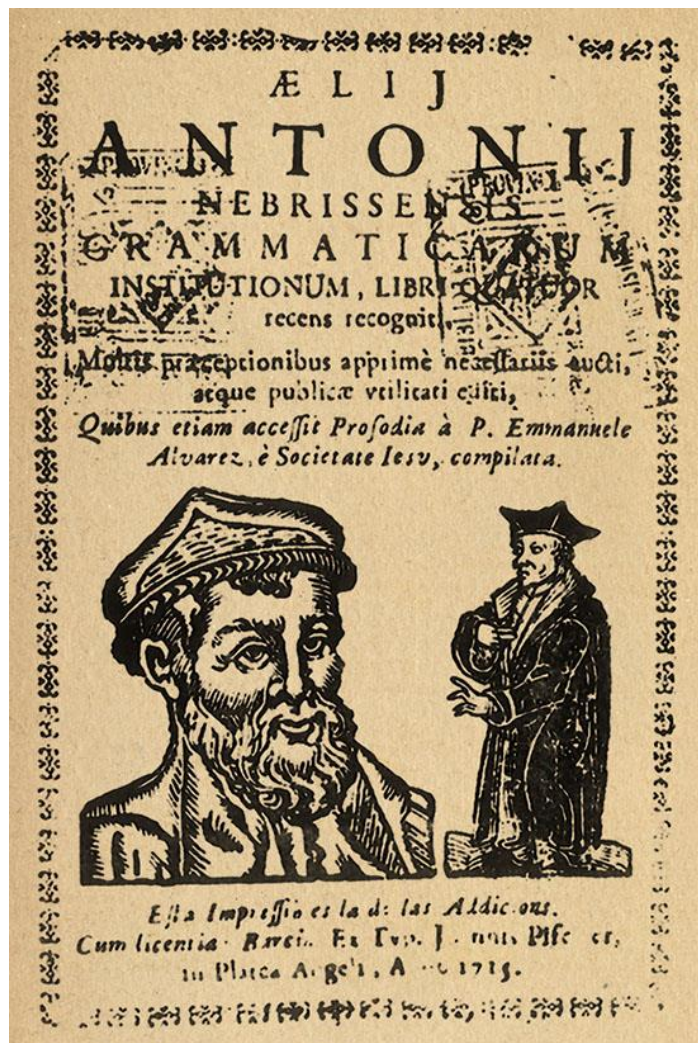
Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero en posición tres cuartos, de pie, vestida con atuendos propios de la orden clerical. La autora aparece escribiendo en gabinete, de fondo aparece una biblioteca y un cortinaje recogido.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Cortinaje recogido que deja entrever el fondo de la habitación; la biblioteca contiene numerosos libros con los títulos de las obras de la autora,

gran medallón en el cuello de Sor Juana con motivos cristianos de la Virgen con el ángel anunciador.

Observaciones: Óleo sobre lienzo



Antonio de Nebrija (n° 237)

Gramática

Impresor: Piferrer

Editor: Piferrer

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1715

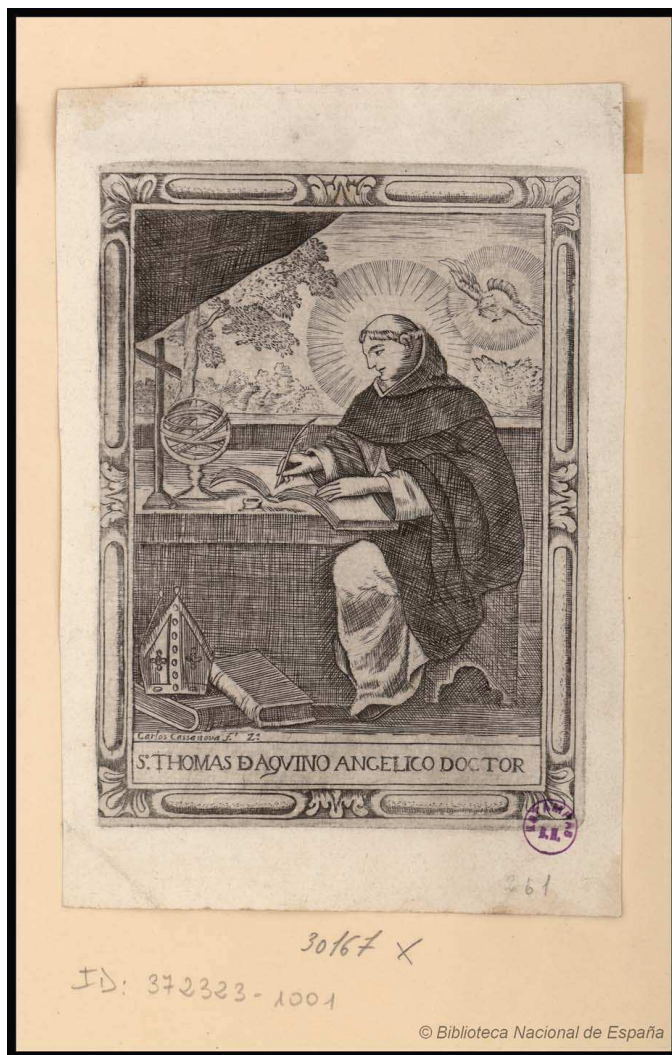
Posición del retrato en la estructura del libro: Portada

Procedencia: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con ropajes elegantes y sombrero acompañado por otra figura que representa a un catedrático o doctor con birrete.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente



Santo Tomás de Aquino (nº 238)

S.º Thomas de Aquino angelico doctor

Impresor: Desconocido

Lugar y año: Zaragoza, 1720 -1771

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero del autor, semi girado, con la mirada dirigida hacia sus escritos, vestido con atuendos clericales. Se representa sentado en su escritorio, con una mano aguanta el libro sobre el que escribe y con la otra porta una pluma. Aparece en un espacio cerrado con un gran ventanal abierto a su espalda que deja ver el cortinaje recogido.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: En el interior de la habitación aparecen diferentes elementos que aluden a su condición: un crucifijo en la mesa, libros abiertos; en el suelo, libros

cerrados y su solideo. La cabeza del autor está rodeada por un halo de luz. En la mesa también aparece un globo terráqueo. El gran ventanal que se encuentra abierto deja vislumbrar una paloma, símbolo de la Divinidad que viene a traer la inspiración al autor, y un paisaje exterior de árboles y plantas (la ventana abierta simboliza el momento creativo).

Observaciones: Grabador Carlos Casanova. Aguafuerte, huella de la plancha 154 x 115 mm.



Francisco de Quevedo y Villegas (nº 239)

Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Joaquín de Ibarra

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1722

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Representación de un poeta maduro, que se encuentra escribiendo con la pluma en una mano y un libro cerrado en la otra. Vestimentas oscuras con la cruz de la Orden de Santiago en la capa, que le cae sobre el brazo izquierdo, y cuello blanco estrecho de golilla. Se muestra despeinado, con el cabello largo y canoso, y con las lentes y el bigote con perilla que lo caracterizan. Imagen de interior

enmarcada por un cortinaje abierto que aparece detrás del autor.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: En segundo término, una columna y una cortina recogida que deja entrever una escena clásica donde aparecen las 9 musas y el caballo Pegaso. En una ocasión se organizó el concurso de canto que enfrentó a las Musas con las hijas de Píero. Durante este concurso, el Monte Helicón estaba sumamente complacido y comenzó a crecer sin ningún control. Zeus, preocupado de que el monte llegara al cielo, mandó a su caballo alado para que golpeará a la montaña con uno de sus cascos. Esto se interpretaría como una orden de que no creciera más y volviera a su tamaño normal. Como Zeus había planeado, la montaña obedeció. En el lugar en el que Pegaso golpeó surgió la Fuente Hipocrene o Fuente del Caballo. Todos estos elementos simbolizan la creación. Se enmarca la escena en un rectángulo que actúa a modo de ventana que nos deja adentrarnos en el momento de inspiración del autor.

Observaciones: Dibujante Mariano Salvador Maella y grabador Joaquín Ballester. Inscripción al pie de la estampa: "Si corpus Quevedo cupis: tibi præstat imago. / Si exoptas animam, corpus opusque dabit"; traducción: "Si quieres cuerpo Quevedo que da a la imagen. / Si larga vida, das el trabajo corporal".



Escritor anónimo (n° 240)

La Virgen le entrega la Regla a Santa Mónica

Pintor: José de Marimón

Lugar y año: México, 1722

Procedencia: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica,
Puebla, México

Representación del personaje: Escena de ofrecimiento del autor arrodillado de su obra a la Virgen. El autor se representa en edad madura, de cuerpo entero y en posición tres cuartos.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: El autor aparece arrodillado a la izquierda de la Virgen, que sostiene al niño en sus brazos; al lado derecho, santa Mónica; ambos levitan sobre una nube. En la parte superior de la imagen diferentes santos y ángeles contemplan la escena, mientras que, en la parte inferior, son las monjas las que contemplan.

VIAJE FANTASTICO
DEL GRAN PISCATOR
D E
SALAMANCA.



Con las licencias necessarias.

Biblioteca Nacional de España

Diego de Torres Villarroel (nº 241)

Viaje fantastico del Gran Piscator de Salamanca : jornadas por uno y otro mundo ... ciencia, juicio, y conjetura de el eclipse de el dia 22 de Mayo de ... 1724 ... y reglas generales para judiciar de todos los eclipses hasta la fin de el mundo ... / por su author el B. Don Diego de Torres Villarroel

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1724.

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado a su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes

elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas; todos son elementos representativos del Piscator.

Sor Juana Inés de la Cruz (n° 242)

Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, decima musa, poetisa americana, sor Juana Ines de la Cruz... / consagralas... Don Juan Ignacio de Castoreua y Ursua

Impresor: Angel Pasqual Rubio

Editor: Angel Pasqual Rubio

Librero: Desconocido

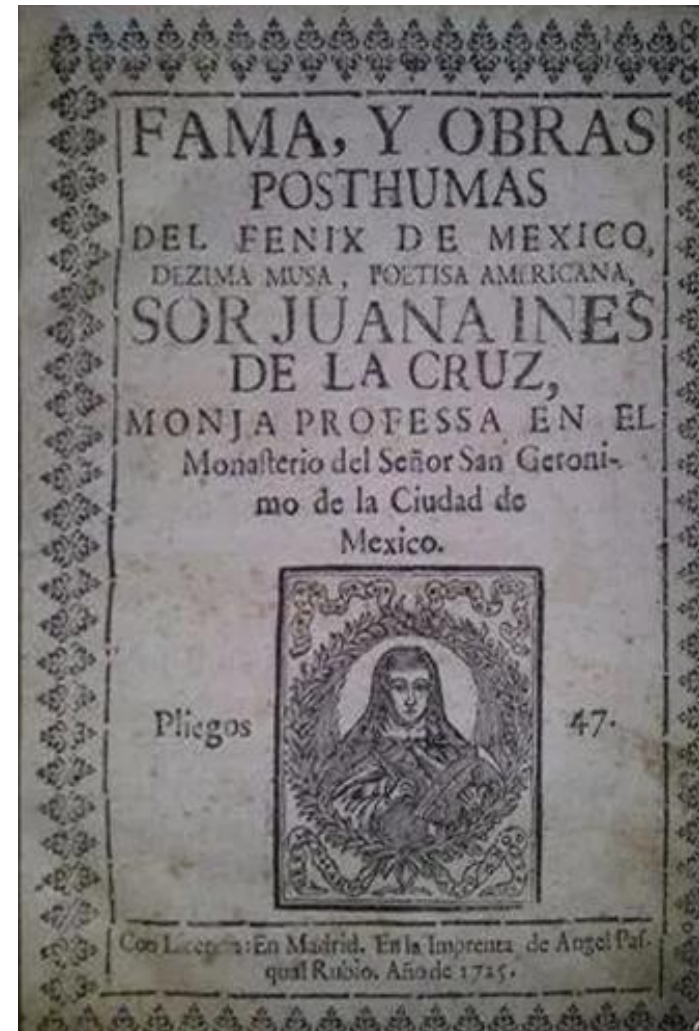
Lugar y año: Madrid, 1725

Posición del retrato en la estructura del libro: Portada/pliego
suelto

Procedencia: [BNE](#)

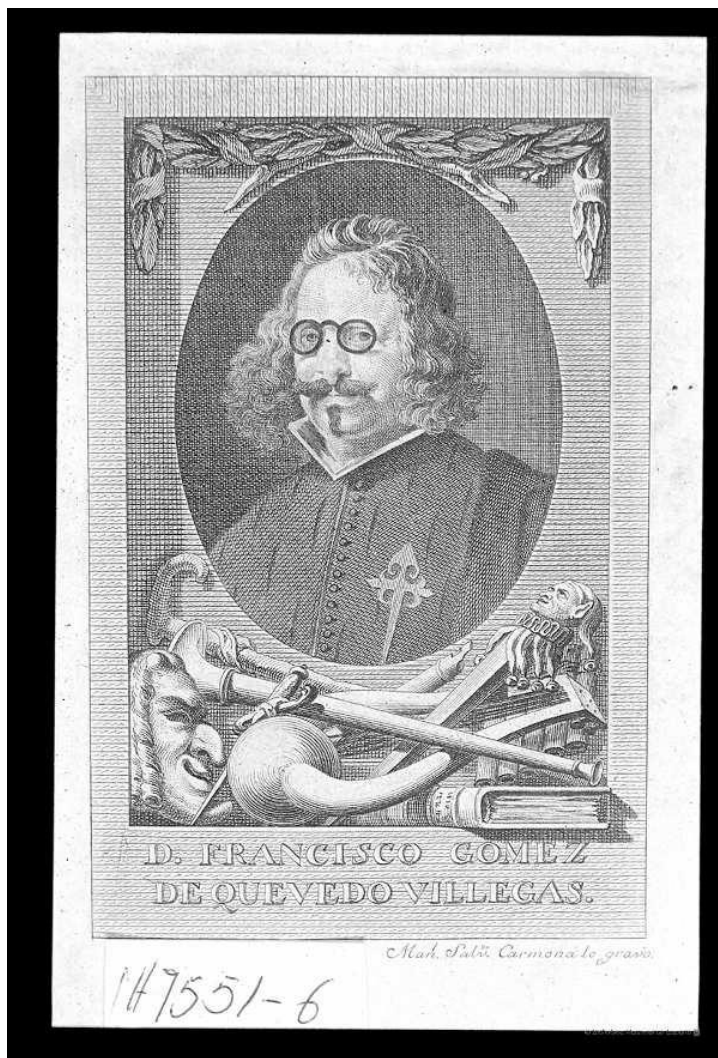
Representación del personaje: Retrato de la autora de busto
y en posición de frente, vestida con atuendos clericales, con
libro y pluma entre las manos en el acto de escribir

Marco: Enmarcación en medallón inscrito en un rectángulo



Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Inscripción



Francisco de Quevedo y Villegas (n° 243)

Retrato de Francisco de Quevedo

Impresor: Gregorio Fosman y Medina

Editor: Juan Bautista Verdussen

Librero: en casa de Juan Bautista Verdussen

Lugar y año: Amberes, 1726

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa

Procedencia: [BNE](#), IH/7551/5

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Presenta al poeta maduro, que se muestra escribiendo, con la pluma en una mano y un libro cerrado en la otra, vestido con atuendos oscuros con la cruz de la Orden de Santiago. Aparece despeinado, con el cabello largo y canoso, y las lentes y el bigote con perilla que lo caracterizan.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: La trompa y el clarín, alusión a la fama; un como laúd, símbolo de la poesía; un libro encuadernado en pasta; una máscara de perfil, simbología del teatro; la cabeza de una flauta; también una cabeza de bufón y la empuñadura de un bastón, probable alusión al caduceo de Mercurio. Lo corona, en la parte superior de la imagen; la biblioteca en el fondo muestra las obras del autor. Se enmarca la escena en un rectángulo.

Observaciones: Grabador Francisco Gazan (copia del retrato grabado por Gazan (IH/7551 -4)) y Peter-Balthazar Bouittats. Inscripción en la tablilla del zócalo: "Si corpus Quevedo cupis, tibi præstat imago: / Si exoptas animam, corpus, opusque dabit".



Fray Luis de Granada (nº 244)

Guía de pecadores

Impresor: Manuel Fernandez

Editor: Convento de Jesús Valverde

Librero: Manuel Fernandez

Lugar y año: Madrid, 1730

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta colocada en el Tomo 1

Procedencia: Dominicos.es

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos, en plena vejez; se encuentra escribiendo en su gabinete. A sus espaldas aparece una gran biblioteca de textos religiosos (doctores de la Iglesia, San Gregorio, San Jerónimo, etc.); en la mesa se destaca la “Biblia”. Se trata de una biblioteca de dos cuerpos con cornisa o suerte de repisa, con 3 estanterías (quizás 4 porque

no se ve la primera abajo; libros en folio, libros de especialistas).

Marco: Enmarcación en óvalo, en forma de cartel arquitectónico

Iconografía alegórica externa: Crucifijo

Observaciones:





Manuel de Faria y Sousa (n° 245)

Retrato de Manuel de Faria y Sousa, Cavallero del Orden militar de Christo y de la Casa Real. Contiene una relación de su vida, un catálogo de sus escritos y un sumario de sus elogios recogidos de varios autores/ por D. Francisco Moreno Porcel ; aora nueuamente acrescentado con un juicio historico, que compuzo... Francisco Xavier de Meneses, Conde de la Erizeira. (1673-1743)

Impresor: Diego Díaz de la Carrera

Editor: En la Oficina Ferreiriana,

Librero: Desconocido

Lugar y año: Lisboa, 1731-1733

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares, pág. 3

Procedencia: [Biblioteca Nacional de Austria](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada hacia el espectador. El autor se representa en edad adulta, con la barba característica

con la que aparece en otras imágenes¹¹⁶, y centrado en la composición, con atuendo sencillo y sin ornamentación, propio de un clérigo o un secretario¹¹⁷.



¹¹⁶ Definición que desarrollamos en el artículo para la revista suiza *Versans*, Ruiz Pérez y Cárdenas Luna (2018, 63-83).



ARMAS: De vermelho, uma torre de prata, lavrada de negro, acompanhada de cinco flores-de-lis de prata, três em chefe e uma em cada flanco.

TIMBRE: Uma flor-de-lis em cima de uma torre do escudo.

Marco: Medallón

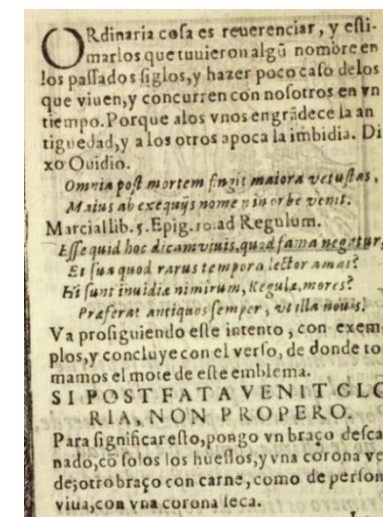
Iconografía alegórica externa: El retrato parece centrarse en la figura del autor como hombre de reconocido prestigio, careciendo de elementos que remitan a su faceta de escritor dentro del retrato en sí mismo. El autor aparece enmarcado en un óvalo (reminiscencia clásica), formado por 9 diferentes

¹¹⁷ Aunque nunca llegó a profesar, estudió para clérigo; el cargo de secretario sí lo ejerció.

ovalitos en los que se inscribe el título de cada una de sus obras. Todos estos medallones están enmarcados con hojas de laurel, símbolo del reconocimiento del autor como célebre personaje.

El escudo es el de la familia “Faria”. Toda esta composición se inscribe en el interior de un marco desdoblado: el primero es como un medallón modificado puesto que su marco lo constituye una corona de laureles y flores que sirve de marco a los nueve medallones con inscripción de varias obras el autor; el segundo marco es una como cartela muy barroca rematada en su parte superior por un escudo y en su parte inferior por un emblema con imagen y lema en la filacteria. La cita que sirve de lema proviene del Epigrama X de Marcial: “si post fata uenit gloria, non propero”, cuya traducción es “si la gloria viene después de

muerto, no me corre prisa” y cuyo significado se refiere al dicho: “no me corre prisa el ser famoso”. Retoma el tema de la fama que no siempre llega en vida del autor. En el parte de abajo distinguimos una figura emblemática, que hace alusión a que ya son las obras las que identifican a un autor; el hecho de aparecer sosteniendo una pluma o recibiendo la inspiración no determinan el reconocimiento de autoría. El lema es la divisa del emblema de Covarrubias (II-2)¹¹⁸.



¹¹⁸ La edición es *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco*, Madrid, Luis Sánchez (impresor), de 1610.

La antorcha, formada a partir de un huevo con una serpiente o una larva dentro y las llamas alrededor en forma de hojas de laurel, podría tener el siguiente significado: el concepto del huevo conlleva el nacimiento, lo que alude al sentido del porvenir, y las ramas de laurel hacen referencia a la fama¹¹⁹.

La estructura completa de la imagen es la de varios marcos imbricados, que configuran en el marco exterior

¹¹⁹ Es probable que la imagen sea la de un libro de emblemas.

¹²⁰ Traducción aproximada: “solo un artista puede valorar (estimar, juzgar) correctamente a un pintor, un escultor un tallista de estatuas; del mismo modo solo un sabio puede valorar a un sabio”.

¹²¹ La cita completa son estos versos de Ovidio: *quaque patet domitis Romana potentia terris/ ore legar populi perque omnia saecula fama/ siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam*. Metamorfosis (XV, 876-879). Esta cita aparece también en un grabado de «De humani corporis fabrica», obra de Vesalio cuya primera edición es de 1543. Esta imagen aparece en la portada de Las muñecas de los días titulada 'Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum suaque sede positorum ex latere delineatio', que aparece en la página 164 del libro de Vesalius. Se trata de un verso de la 'Elegía del Mecenas'. Según los expertos, esta obra está atribuida al

como una cartela que contiene en la parte de abajo la cita de Plinio el Joven (*Epístolas* 1.10.4): “Ut enim de pictore, sculptore, fictore, nisi artifex, iudicare, ita nisi sapiens, non potest perspicere sapientem”¹²⁰.

Mientras que en el resto del marco aparecen dos citas de Ovidio: la primera es de las Metamorfosis (XV, 876-879); la segunda parece ser: "Vivitur ingenio, caetera mortis erunt": sobrevive el talento, todo lo demás será de la muerte¹²¹.

poeta latino Virgilio por error de la tradición recogida en los códices Bruxelensis y Vaticanus.

Observaciones: Francisco Gómez de la Reguera, dibujante, y Diego Díaz de la Carrera, grabador.

En el grabado aparecen numerosos textos en los diferentes medallones y las citas que se describen en latín hacen alarde de una cultura de Marcial, Ovidio, Plinio el Joven, y la Biblia. En cuanto a los textos, podemos distinguir los siguientes:

- SI QUID HABENT VERITATUM PRAESAGIA, VIVAM.... Ut de Pictore, Fcultore, Fictore nifi



artifex ita nifi Sapiens nono potest pevfpicere Sapientem. (Plim. lib. 1. epíst.io).

- La cita exacta de Plinio el Joven: “Ore legar populi, per que omnia saecula fama” (*ore legar populi perque omnia saecula fama/siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam*)¹²².
- Otra cita en la filacteria: “Si post fata venit gloria, non propero”¹²³.
- En la parte superior aparece el escudo de Farias.
- En total hace mención a 9 de las obras del autor¹²⁴.

¹²² Traducción: Gracias a la fama la gente recitara mis versos, y, si algo de verdad hay en los presagios de los profetas, viviré por los siglos de los siglos.

¹²³ Si la gloria viene después de la muerte, no tiene prisa.

¹²⁴ En este enlace se pueden visualizar las obras del autor: <https://books.google.fr/books?id=q8xUAAAACAAJ&pg=PA35&dq=manuel+de+sousa+arte+poetica&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKE>



Félix Lope de Vega y Carpio (n° 246)

El peregrino en su patria

Impresor: Francisco Martinez Abad

Editor: Francisco Martinez Abad

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1733

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta adjuntada al libro en los preliminares

Procedencia: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Representación de busto del autor, en posición tres cuartos, con la mirada fija en el espectador. El retrato ocupa toda la composición y está centrado en ella. Destaca por su simpleza. Se representa a un Lope de edad avanzada, con el cabello canoso y con atuendo clerical. El autor aparece enmarcado en un medallón ornamentado pero sin perder la sobriedad. Hay una inscripción en su interior con el nombre completo del

retratado y su condición. A los pies del medallón aparece otra inscripción describiendo su profesión de escritor y poeta. Porta la cruz de caballero de la orden de Malta.

Marco: Enmarcación en óvalo con cartela

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Copia directa del grabado ejecutado por Juan de Courbes para *El laurel de Apolo*, copia a su vez del óleo de Caxés. Inscripción “Et Urbi et orbi” en la parte superior de la cartela: es una locución latina que significa ‘a la ciudad (de Roma) y al mundo’. Según señala el Diccionario de la lengua española se emplea en referencia a la bendición papal que se extiende a todo el mundo, aunque también se usa con el sentido de ‘a los cuatro vientos, a todas partes’ y esta es su forma correcta, no urbi et orbe. El mensaje es que la fama de Lope es universal.



EL GRAN PISCATOR

DE SALAMANCA,

PARA ESTE AÑO DE M. DCC. XXXV.

Diego de Torres Villarroel (nº247)

Diego de Torres Villarroel, Piscator universal de los sucesos naturales de toda Europa, y días de los nacimientos de Reyes, Reynas, principes, Princesas, y otros potentados y personas señaladas: dedicado al Excmo. Señor D. Joseph Patiño

Impresor: Francisco Moreno

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Zaragoza, 1735

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [Biblioteca digital de Castilla y León](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL GRANDE PISCATOR
DE ARAGON,
PARA ESTE AÑO DE M.D.CC.XXXV.

El gran piscator de Aragón (n° 248)

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Zaragoza, 1735

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [Biblioteca digital de Castilla y León](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, de perfil, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la

luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.

Observaciones: Libros apilados, seguramente de astrólogos, por ejemplo “Alfonso”, es decir, de Alfonso X, sus Tablas alfonsíes. Quizás también Abraham Zacuto Astrólogo De Don Juan De Zúñiga.



Alejo de Torres (n° 249)

*Los cuatro astrólogos peregrinos, español, francés, alemán y italiano.
Pronóstico y particular diario para el año 1735...*

Impresor: José Fort

Editor: José Fort

Librero: Desconocido

Lugar y año: Zaragoza, 1735.

Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada
con grabado xilográfico.

Procedencia: [Biblioteca Nacional de Madrid](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero del
autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el
interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes
elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver
un paisaje arbolado.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, la ventana abierta deja entrar la luz del día y un paisaje con árboles. Encima del mueble de la biblioteca, de buena calidad, se encuentra un reloj, alusión al tiempo.

Observaciones: Los títulos de los libros que aparecen en su biblioteca son Salomón (proverbios, quizás), Aristóteles, Ptolomeo...



Diego de Torres de Villarroel (n° 250)

Sueños de Diego de Torres Villarroel (1736) // Los desabuciados del mundo y de la Gloria, Vol. 3 (1753)

Impresor: Pedro Ortiz Gómez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1736/ 1753

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

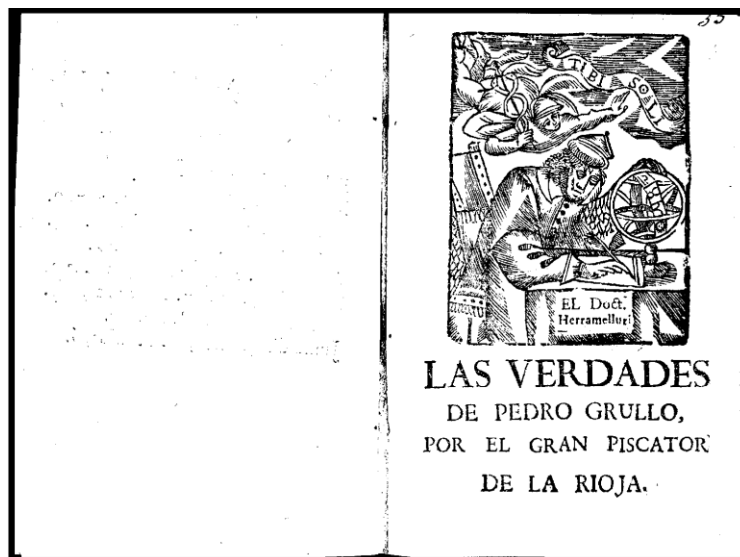
Procedencia: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero, en posición frontal pero con la cabeza girada a tres cuartos, dirigiendo su mirada hacia el vacío. La figura se representa sentada, con el codo apoyado en la mesa y la mano sosteniéndole la cabeza. Se representa en su gabinete, sentado ante su escritorio con sus instrumentos de trabajo. La mesa aparece repleta de elementos que muestran su faceta de escritor: pluma, tintero, libro abierto y varias hojas sueltas,

una lámpara... y otros elementos, como la escuadra. De un modo similar, Torres Villarroel es reconocible por la materia astrológica y los instrumentos que podemos observar encima de su mesa, además de los libros que muestran otras facetas del autor, como la materia astrológica. Una estantería repleta de libros, una ventana abierta y el perro que se encuentra dormido a su lado son los elementos que terminan de componer la imagen. Viste ropajes elegantes como reconocido autor que es. La ventana abierta es símbolo de la creatividad y el perro dormido se refiere a la razón dormida y al estado de ensoñación en el que se encuentra el autor. Es una representación del momento de creatividad plena del autor, el cual se encuentra pensativo en actitud de inactividad, con la mirada perdida, mostrando el momento de la búsqueda de la inspiración, contraponiéndose a aquellas imágenes del autor activo escribiendo. Esta imagen es un acercamiento a aquella de Quevedo en su gabinete. Se lee el nombre del autor de uno de los libros de la estantería: Ptolomeo.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente



José Herrameulluri (n° 251)

Las verdades de Pedro Grullo, por el gran piscator de la Rioja

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1737

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada
con grabado xilográfico

Procedencia: [GoogleBooks](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator. En el cielo Mercurio porta una filacteria con la inscripción “Tibi soli”.

Observaciones: Filateria: Tibi soli peccavi et malum coram te feci: miserere mei, ut iustificeris, Domine, in sermonibus tuis.
Contre vous seul j'ai péché, et ce qui est mal à vos yeux, je l'ai fait: ayez pitié de moi, de sorte que vous serez en droit dans vos arrêts, Seigneur.



GRAN PISCATOR DE CASTILLA.

Con licencia. En Madrid : En la Imprenta de Joseph Gonzalez ; vive en la Calle del Arenal, Tiendas de San Martin, junto la Puentequilla de S. Ginès, en donde se vende este Prognostico.

Diego de Torres de Villarroel (nº 252)

El mayor monstruo de todos y dragón de los abismos. Prognóstico de los sucesos políticos de la Europa y diario de cuartos de luna para el año 1738...

Impresor: José González

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1738

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico.

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje vegetal y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.

Observaciones: Los libros de la biblioteca parecen tener títulos vinculados con la astrología



EL PRONOSTICO VERDADERO
DEL POBRECITO
MANVEL PASQVAL.
INTITULADO
SUEÑOS AY QUE VERDAD SON,
Y PUNTO EN CONTRA
DE LOS ASTROLOGOS.

Francisco de la Justicia y Cárdenas (nº 253)

El pronóstico Verdadero del pobrecito Manuek Paqual. Intitulado sueños hay que verdad son, y punto en contra de los astrólogos

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1737

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [Google Books](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo de una piscatora, en posición tres cuartos y sentada en su escritorio en una imagen exterior. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno. Acompaña a la escena un hombre montado en burro.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres de Villarroel (n° 254)

La junta de medicos: prognostico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de toda la Europa, para este presente año de 1740... : sale tambien con este pronostico un juicio de los eclipses, que pueden suceder hasta la fin del mundo, en un romance castellano ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: José Giralt

Editor: Desconocido

Librero: La Plateria

Lugar y año: Barcelona, 1739.

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [BNE](#)

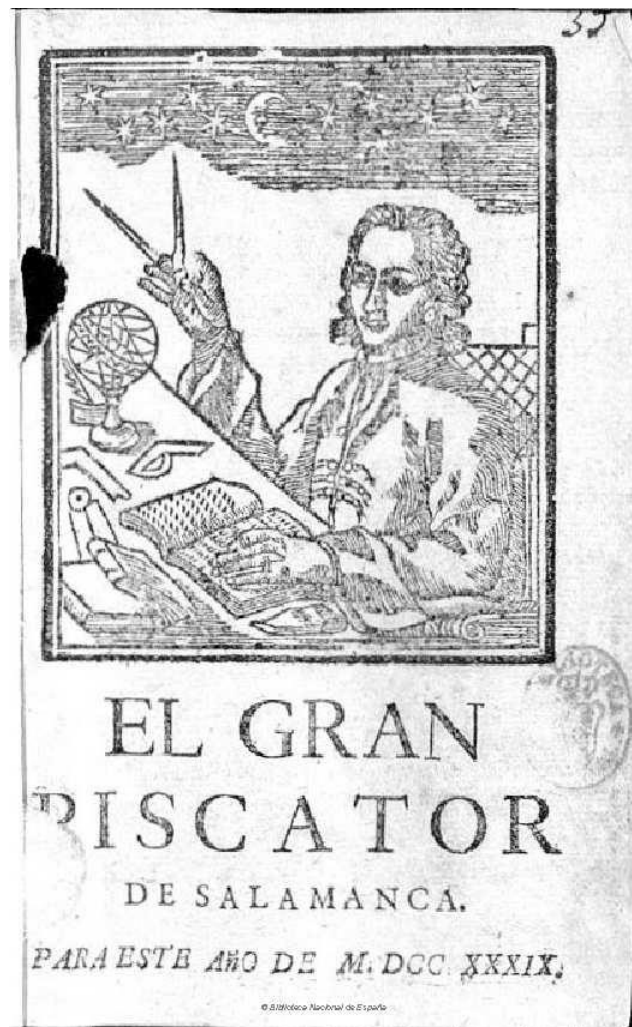
Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes

elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje diurno con árboles.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, la ventana abierta deja entrar la luz del día y un paisaje con árboles.

Observaciones: Grabado similar al del modelo de Alejo de Torres, *Los cuatro astrólogos peregrinos, español, francés, alemán y italiano. Pronóstico y particular diario para el año 1735* de la [Biblioteca Nacional de Madrid](#).



Diego de Torres de Villarroel (nº 255)

El quartel de invalidos: prognostico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de toda la Europa, para este presente año de 1739 : item mas, sale en compañía de este prognostico un arte de hacer kalendarios de veras, y prognosticos de burlas, el uno util à la iglesia de Dios, para sus comunidades eclesiasticas, cathedrales, religiones, &c. y el otro, no tiene mas provecho, que para gastar un quarto de hora simplemente : sale también una tabla de computos eclesiasticos desde el año de 174 hasta el de 1800 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel

Impresor: Antonio Torres Villarroel

Editor: Antonio Torres Villarroel

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1739

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres de Villarroel (nº 256)

El gran Piscator de Salamanca. Pronóstico y diario de quartos de luna ... para este presente año de 1740, Sale también ... un Juicio de los Eclipses, que pueden suceder ..., en un Romance Castellano ... / por el Gran Piscator de Salamanca Diego Torres Villarroel

Impresor: Antonio Torres Villarroel

Editor: Antonio Torres Villarroel

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1740

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico

Procedencia: [Universidad de Santiago de Compostela, Minerva repositorio institucional da usc](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes

elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Manuela Tomasa Sánchez de Oreja (nº 257)

La Gran Piscatora Aureliense en el teatro de signos, y planetas: pronostico, y diario general de quartos de luna, juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de la Europa, y otras partes, para el año de 1742 ...

Impresor: Herederos de la viuda de Juan García Infanzón

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1742

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

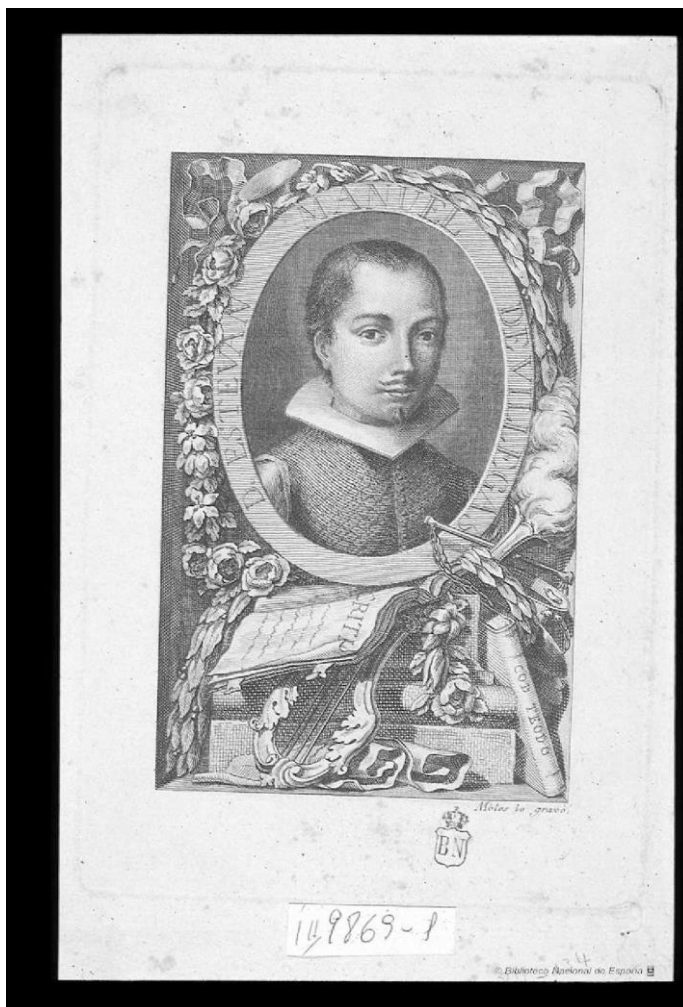
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero de la autora, en posición tres cuartos, sentada en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano y un catalejo con la otra. Sobre la mesa aparecen diferentes

elementos de estudio; al fondo, el escudo del reino y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje montañoso, el río Tajo, la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Esteban Manuel Villegas (nº 258)

Título de la obra (puede ser un cuadro): Retrato de Esteban Manuel de Villegas

Impresor: Desconocido

Editor: Antonio de Sancha

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1744

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta adjuntada en los preliminares de la obra

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Figura enmarcada en un óvalo rodeado de flores y guirnaldas. A los pies del retrato varios libros cerrados y sobre ellos un libro abierto; aparecen también un arpa y más adornos florales.

Marco: Enmarcación en óvalo

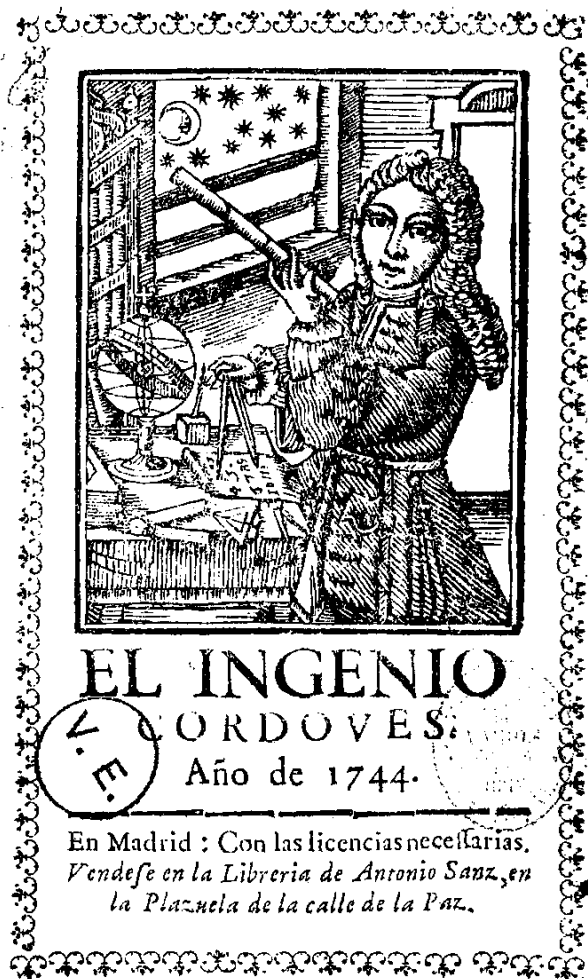
Iconografía alegórica externa: Arpa, lira, ornamentos florales, todos son elementos que aluden a su consagración como autor y dan muestra de su categoría de escritor.

Observaciones: Grabador Pascual Pedro Moles y dibujante Charles-François de la Traverse. Los títulos incompletos que se pueden leer parecen ser:

“CRITP” = crítica y corrección de muchos autores de la Antigüedad, de los que llegó a componer dos volúmenes latinos en folio con este título: *Variae Philologiae, sive Dissertationum Criticarum, etc*

“COD. TEOD.” = Otro de los trabajos que emprendió nuestro autor cuando abandonó el de la poesía fue la Glosa al Código Teodosiano, y en efecto constan algunos apuntes que hizo sobre esta obra, pero quedaron sepultados en el olvido.

Inscripción en torno al óvalo: "D. ESTEVAN MANUEL DE VILLEGAS"



Jerónimo Audije de la Fuente y Hernández (n° 259)

El ingenio cordobés

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1744

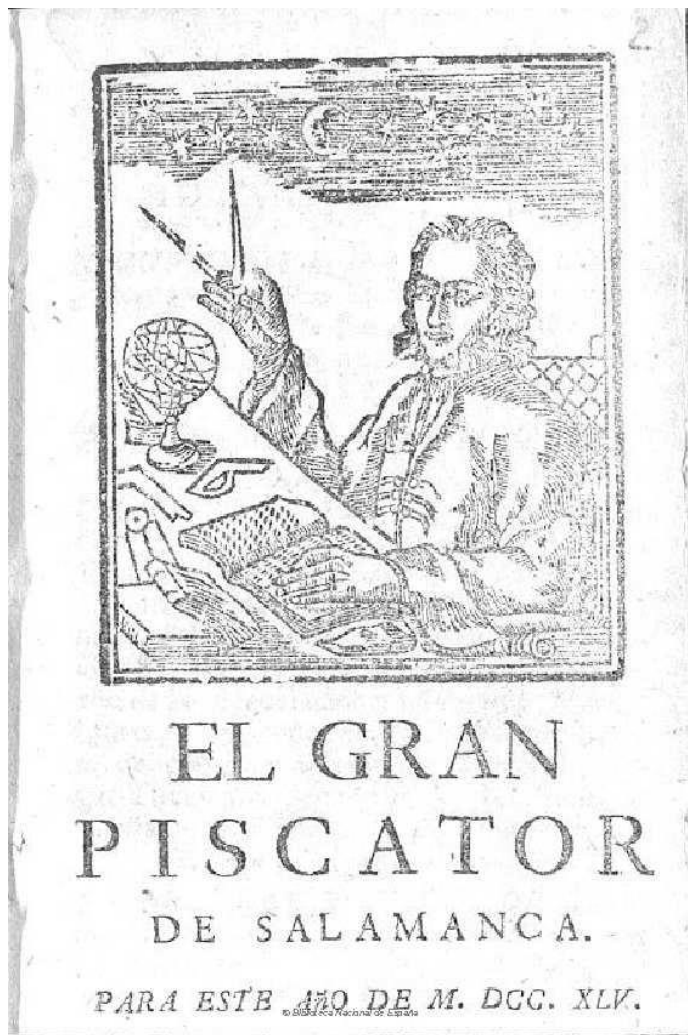
Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [GoogleBooks](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, de pie cercano a su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano y un catalejo con la otra. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 260)

Los mayores de el ganado de la mesta: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1745 ... / por el Gran Piscator de Salamanca ...

Impresor: Antonio Villarroel y Torres

Editor: Antonio Villarroel y Torres

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1745

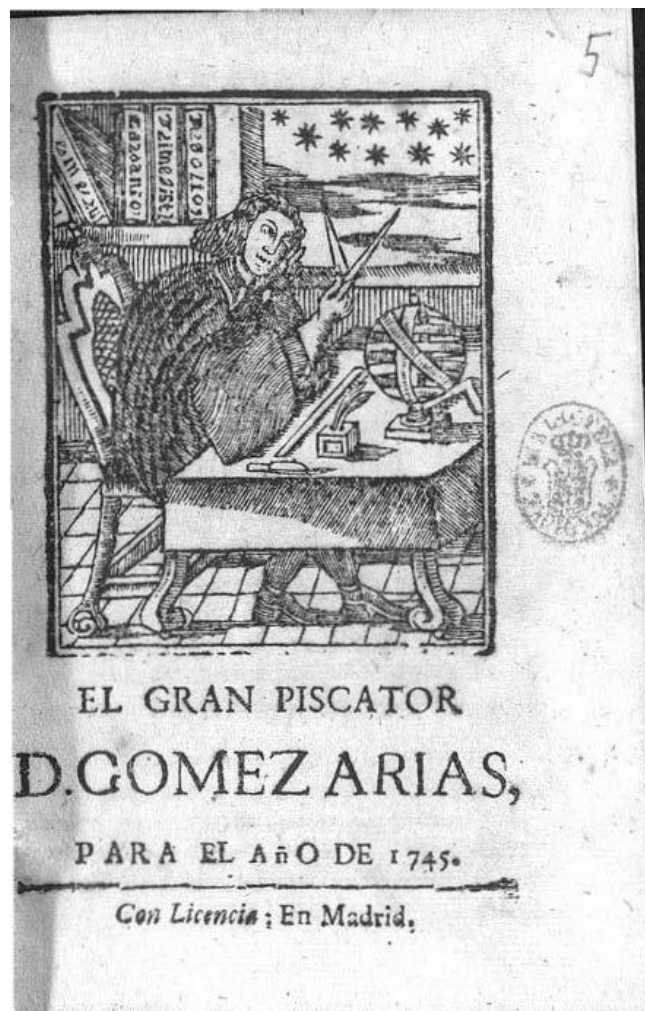
Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio y hay una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distinguen la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 261)

Papel nuevo: medicina buena, natural, segura y poco dinero para mantenerse todos con larga vida, y buena salud, Madrid, Imprenta de Joseph González, 1745 El gran piscator D. Gomez Arias Gómez Arias

Impresor: Antonio Villarroel y Torres

Editor: Antonio Villarroel y Torres

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1745

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

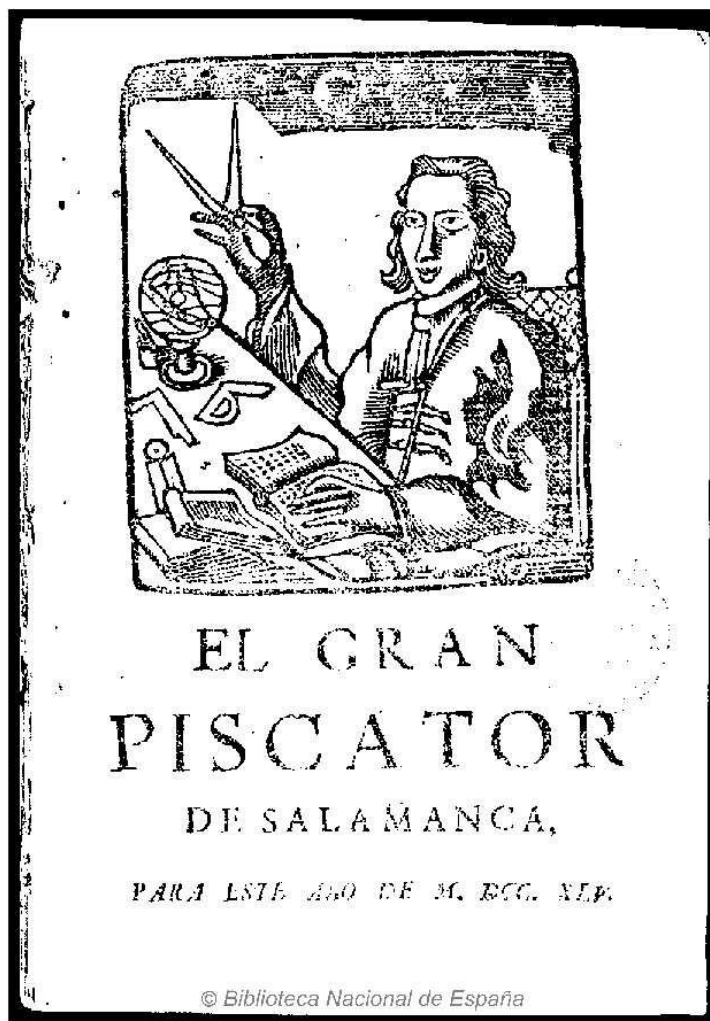
Procedencia: [Real Academia de la Historia](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje vegetal y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 262)

Los mayores de el ganado de la mesta: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1745 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Diego López Haro

Editor: Imprenta Real

Librero: Desconocido

Lugar y año: Sevilla, 1745

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 263)

Los niños de la doctrina: pronóstico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1746 ...
/ por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. Don Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Antonio Villarroèl y Torres

Editor: Antonio Villarroèl y Torres

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1746

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Fray José de San Benito (nº 264)

S/T

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1746

Posición del retrato en la estructura del libro: Preliminares

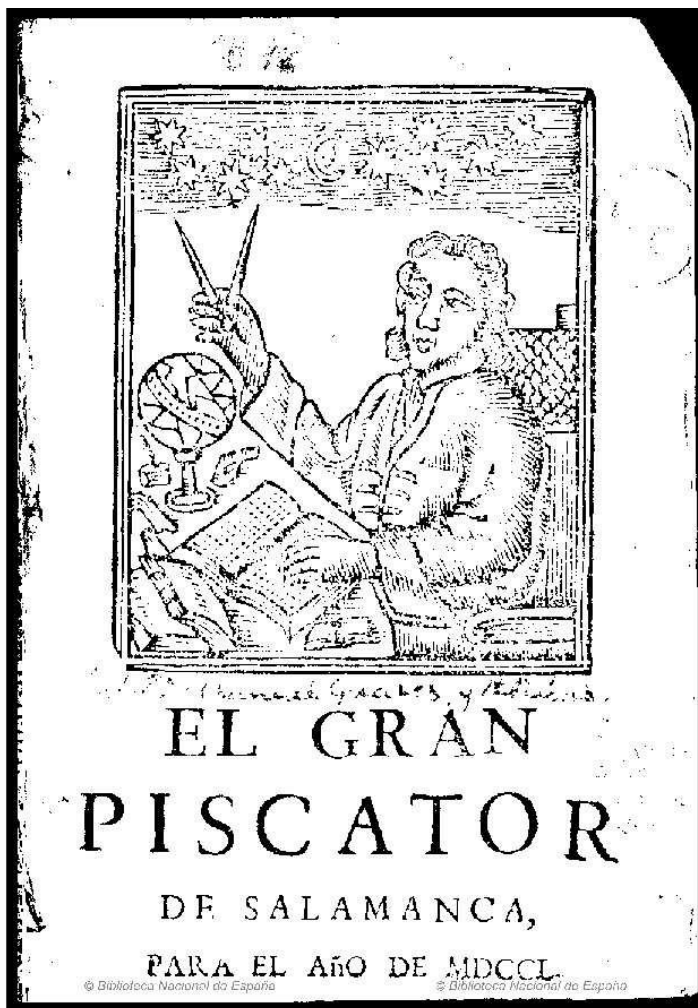
Procedencia: Libro físico (no encontrado en internet)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor sentado en su escritorio en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia sus escritos. Se encuentra en un espacio cerrado, su mesa contiene elementos propios de la escritura, tintero, libro abierto y pluma, con la que está escribiendo.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: En la mesa hay una escultura de la crucifixión de Cristo y en la pared del fondo una imagen de la Virgen María con el niño en su regazo. Una gran ventana abierta deja entrever el paisaje exterior. En la parte baja de la composición se representan diferentes utensilios de estudio científico, como escuadra, compás o regla, además de un cartel con los datos del autor. Los instrumentos de la derecha podrían ser una alusión al oficio de San José carpintero: se ve un martillo de madera típico de este oficio.

Observaciones: Grabador Matías de Irala Yuso



Diego de Torres Villarroel (n° 265)

Quinto trozo de la vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de el Doct. Diego de Torres, cathedratico de mathematicas en la universidad de Salamanca, dedicado a la ... señora Dña. Maria Teresa Alvarez de Toledo, Haro, Silva, Guzman, Enriquez de Ribera, &c. Duquesa de Alba, marquesa de el Carpio ... / escrito por el mismo don Diego de Torres

Impresor: Antonio Villarroel y Torres

Editor: Antonio Villarroel y Torres

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1750

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

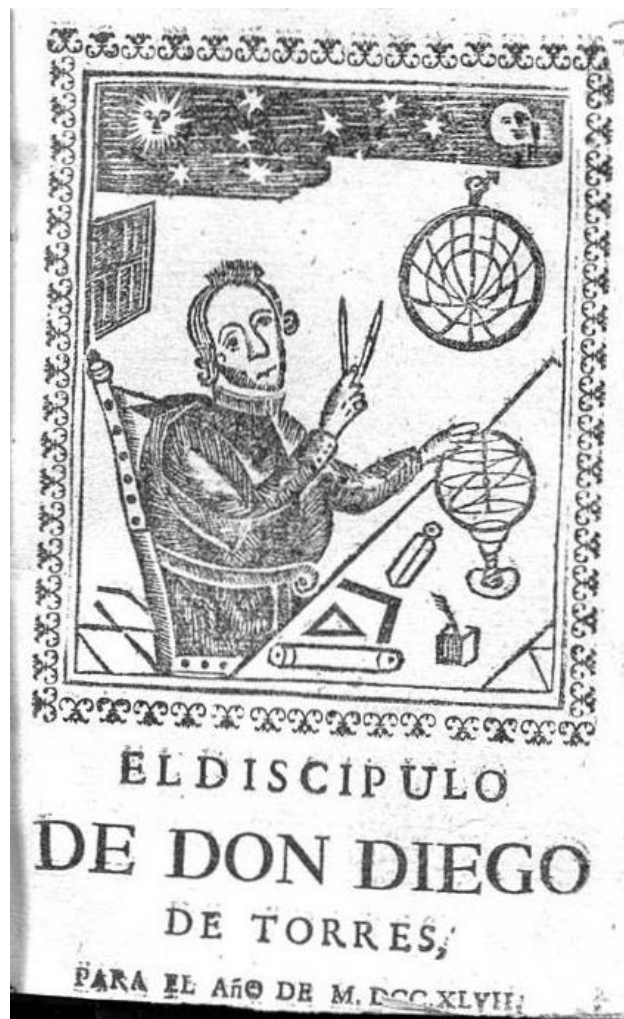
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano

mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



El discípulo de D. Diego de Torres (n° 266)

Los niños de la doctrina: pronóstico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1746 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. Don Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Burgos, 1747

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

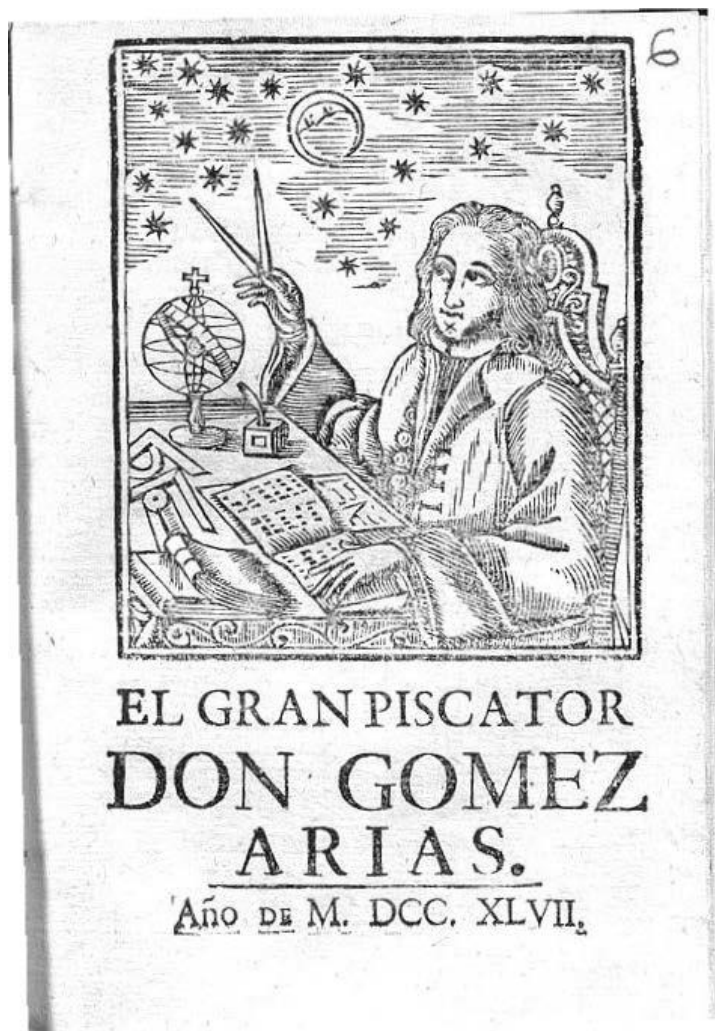
Procedencia: [Google Books](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Gómez Arias (n° 267)

El Gran Piscator Don Gomez Arias, El Piscator arrepentido, penitente y delatado por sí mismo para el año de 1747

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1747

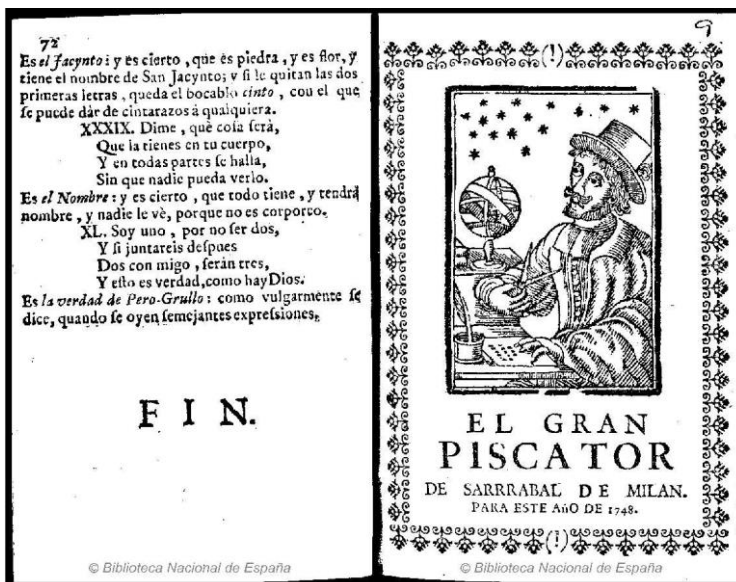
Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Dialnet](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Sarrabal de Milán (n° 268)

Almanak universal de el Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1748: adornarle exquisitas curiosidades, con las de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras para el recreo de los aficionados ... Sarrabal de Milan.

Impresor: Herederos de la Viuda de Juan Garcia Infanzon

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1748

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

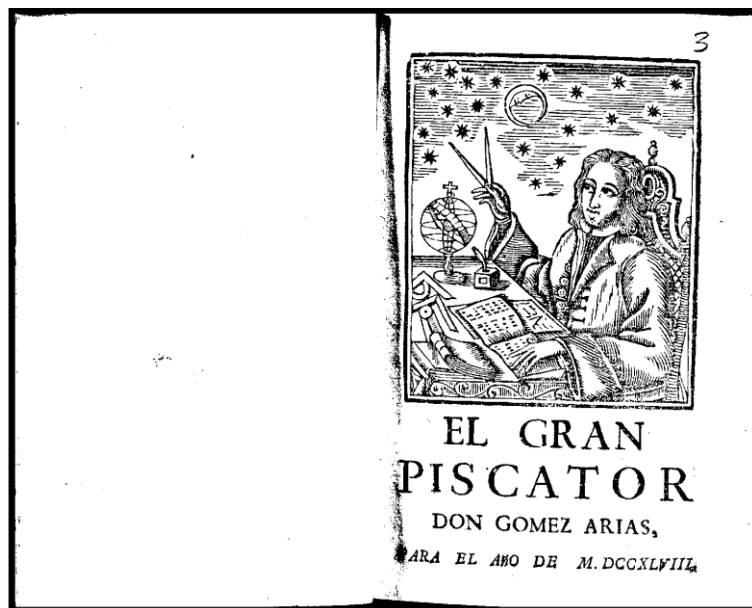
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Apariencia un tanto ecléctica, con barba, bigote y sombrero. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Gómez Arias (n° 269)

El gran Piscator Don Gómez Arias

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1748

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



V.E.

EL GRAN
PISCATOR
DE SALAMANCA.
PARA EL AÑO DE M.DCC.XLVIII.

U. 1873 Julio 29.

© Biblioteca Nacional de España

Diego de Torres Villarroel (nº 270)

Los desamparados de Madrid: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1748 ... /por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Convento de la Merced

Editor: Convento de la Merced

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1748

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

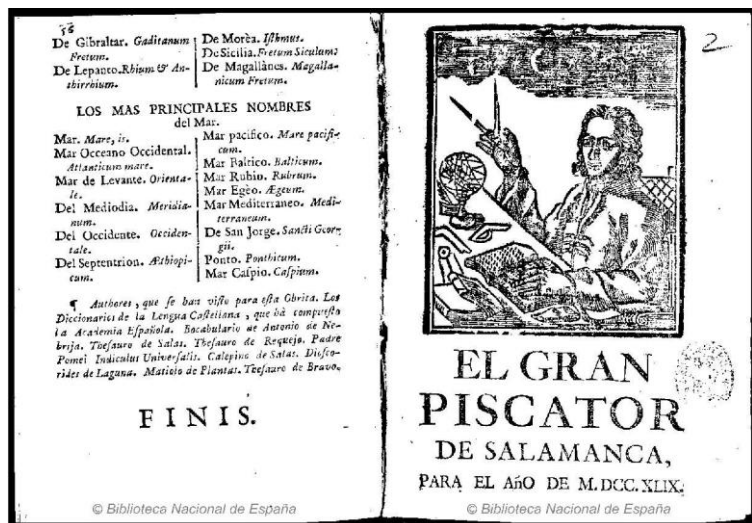
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 271)

La nueva ciudad de S. Fernando: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1749... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Convento de la Merced

Editor: Convento de la Merced

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1749

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Gómez Arias (n° 272)

El gran piscator Gómez Arias. El clarín armónico de las glorias, y milagros del mínimo máximo thaumaturgo S. Francisco de Paula

Impresor: José González

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1749

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Real Academia de la Historia](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



GRAN PISCATOR DE CASTILLA.

Con licencia. En Madrid : En la Imprenta de Joseph Gonzalez ; vive en la Calle del Arenal, Tiendas de San Martin, junto la Puentequilla de S. Ginès, en donde se vende este Prognostico.

Gómez Arias (nº 273)

El decreto de Minerva en el que se promulga que no puede ser médico el que no fuese astrólogo El gran piscator de Castilla

Impresor: José González

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1749

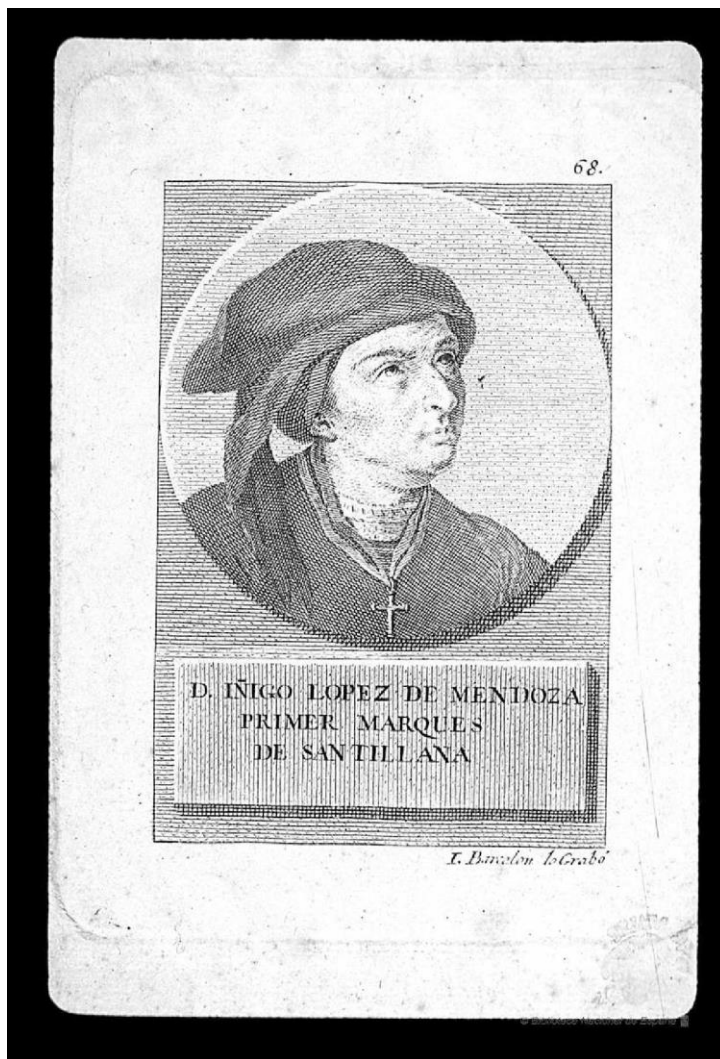
Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Real Academia de la Historia](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Íñigo López de Mendoza (n° 274)

S/T

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1749 y 1801

Posición del retrato en la estructura del libro: Prueba suelta, estampa

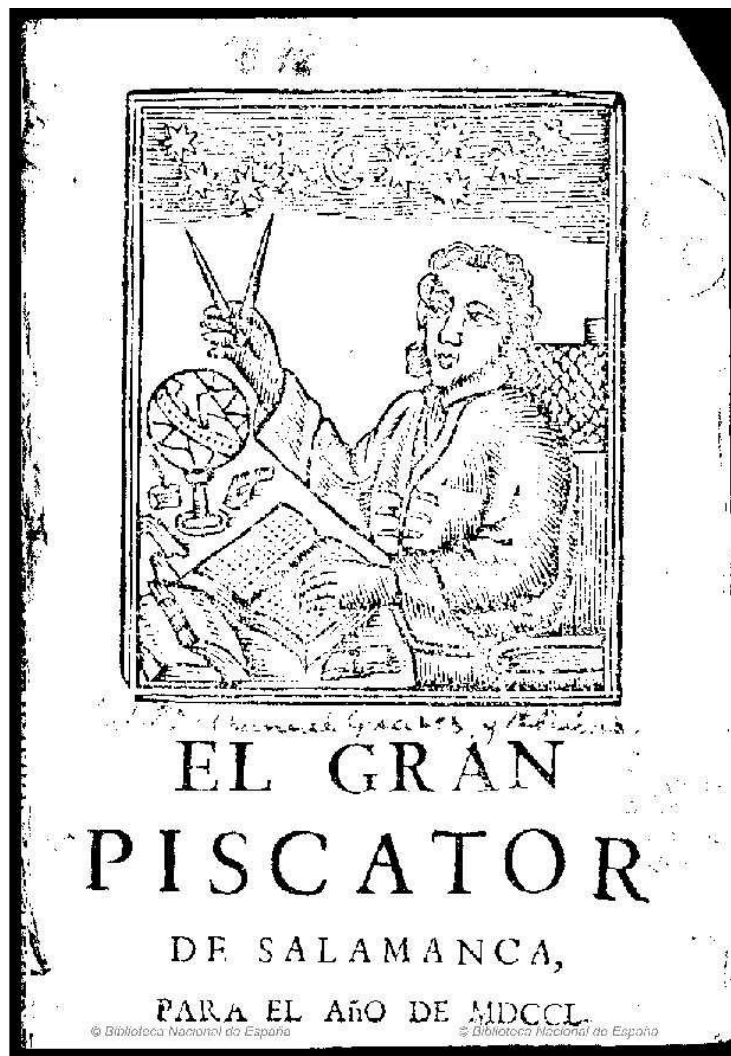
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto en posición tres cuartos, con ropajes sin ornamentos y sombrero cubriendo la cabeza

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Grabado de talla dulce, grabador Juan
Barcelón. Inscripción: “D. Iñigo López de Mendoza Primer
Marqués de Santillana”.



Diego de Torres Villarroel (n° 275)

Los bobos de Coria: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1750: añadido a la fin un resumen, de varias curiosas noticias, del origen, y principio de algunas cosas, y casos notables, acaecidos en varios reynos, y provincias del mundo, desde su creacion, y especialmente desde el nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo, hasta el año de 1749 ... escrito por el mismo don Diego de Torres

Impresor: Viuda de Juan Piferrer

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1749-1750

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

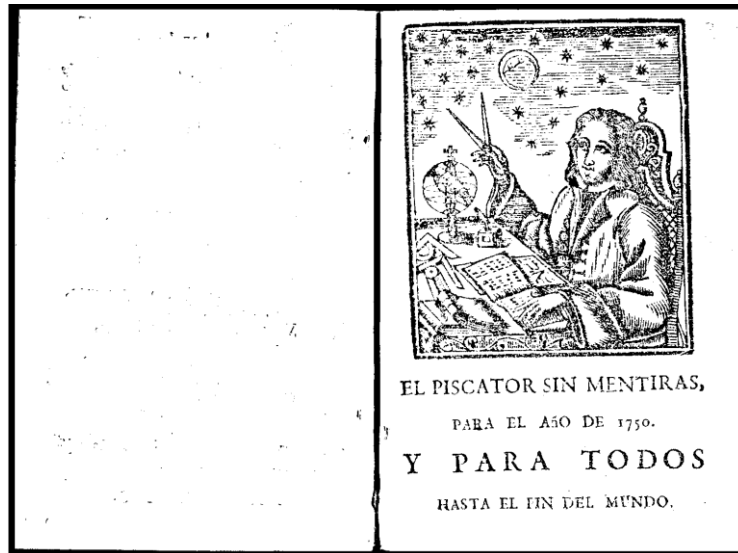
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el

interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Gómez Arias (nº 276)

El Piscator sin mentiras, para el año 1750, y para todos hasta el fin del mundo

Impresor: Miguel Viu

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1750

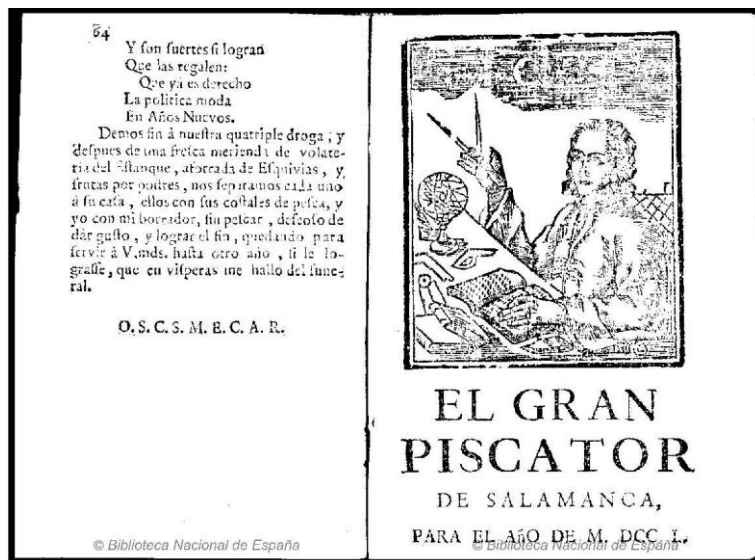
Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BOE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 277)

Los bobos de Coria: prognostico y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales y politicos de la Europa para este año de 1750 ...

/ por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel...

Impresor: Pedro Ortiz Gallardo

Editor: Juan de Moya

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1750

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Sor Juana Inés de la Cruz (n° 278)

Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz

Pintor: Fray Miguel de Cabrera

Lugar y año: México, 1750

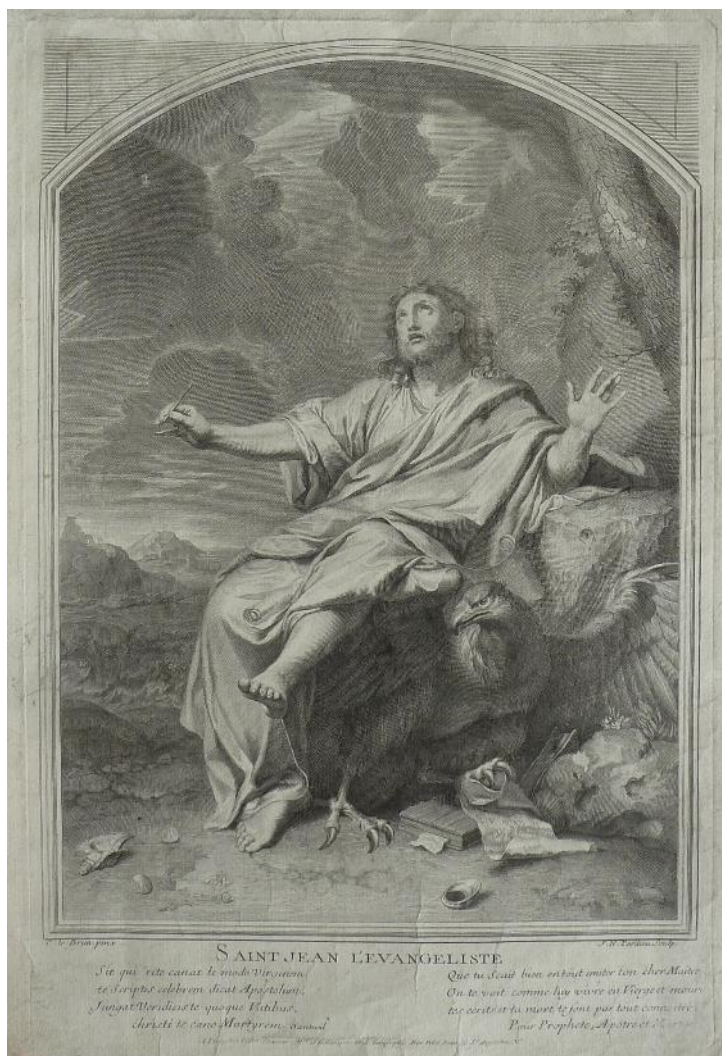
Procedencia: [Museo Nacional de Historia de México](#)

Representación del personaje: Retrato de cuerpo entero de la autora, sentada ante su escritorio, girada hacia el espectador en posición tres cuartos y con la mirada hacia el mismo. La mano derecha se apoya sobre un libro abierto y la otra sostiene un rosario. Está representada vistiendo el hábito de monja jerónima, orden en la que ingresó tras una breve experiencia entre las carmelitas. El fondo de la estancia en la que se la sitúa está ocupado por una biblioteca repleta de libros, cubierta en gran parte por un cortinaje rojo, y en ella aparece un pliego en el que puede leerse su célebre Soneto a la Esperanza. Su extensa biografía es descrita con minuciosidad en el lienzo que cubre la mesa frente al espectador.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: En la biblioteca diferenciamos principalmente libros religiosos, Biblias y obras de los doctores de la Iglesia, pero también de poesía, como de Góngora y Jacinto Polo, además de libros de medicina como el de “Chirurgia”, Anatomía, Farmacia, Hipócrates, Galeno..., de derecho civil y canónico, de mística española como el de S. Juan de la Cruz, Fr. Luis de Granada, Sor María de Jesús de Ágreda..., y de escritores de la Antigüedad, como es el caso de títulos de Seneca, Virgilio, Lucano, Quintiliano, Cicerón o Marcial.



San Juan (n° 279)

Impresor:

Librero

Editor:

Lugar y año: 1750

Posición del retrato en la estructura del libro:

Procedencia:

Representación del personaje: Retrato del evangelista sentado en espacio exterior, en posición tres cuartos, con pluma en la mano y un pliego caído a sus pies sobre un libro cerrado.

Marco: Enmarcación en forma de retablo.

Iconografía alegórica externa: Parece estar en postura de asombro ante la aparición de la Divinidad y esperar la inspiración que viene del cielo. El evangelista se muestra sobre el símbolo del águila.

Observaciones: Copia obra de Charles Le Brun, que se encuentra en la sacristía de la Chapelle Royale à Versailles.
Grabador Tardieu Jacques-Nicolas.



San Juan de la Cruz (n° 280)

Diario sagrado y Kalendario general para todo género de personas

Impresor: Gabriel Ramirez

Editor: Gabriel Ramirez

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1750

Posición del retrato en la estructura del libro: Tomo 4, p.110

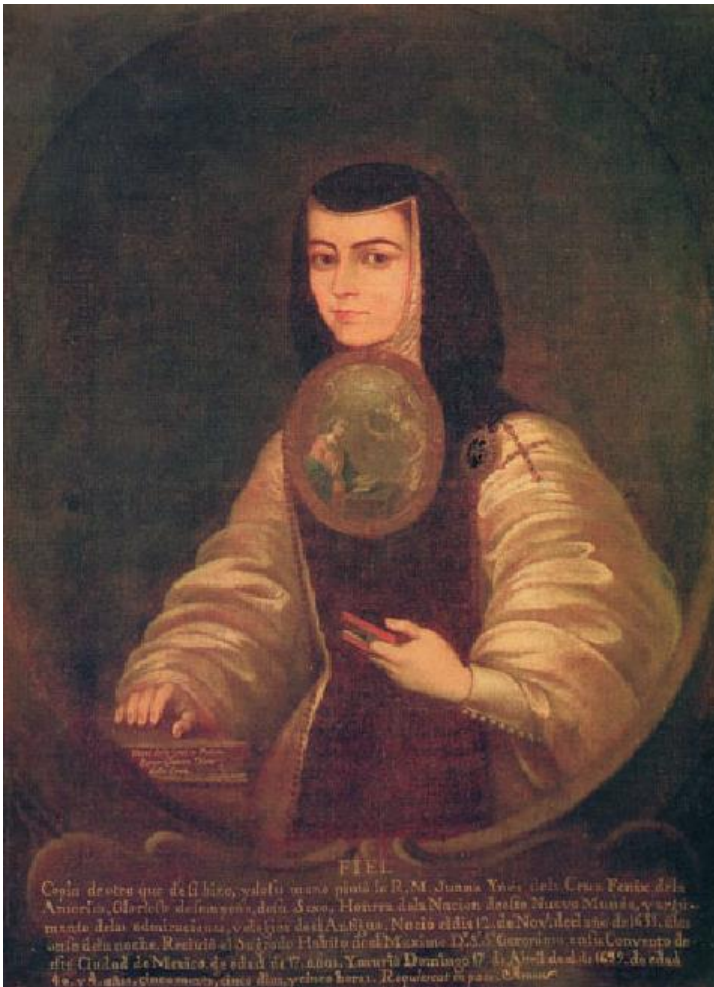
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Representación de cuerpo entero del autor, de frente y vestido con atuendos sencillos. Aparece en el exterior, porta pluma en una mano y libro abierto en la otra, fondo con iglesia y casa noble.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: estampa: Xilografía; imagen de 65 x 50 mm,
en h. de 135 x 75 mm, grabador Pablo Minguet e Yrol.



Sor Juana Inés de la Cruz (n° 281)

Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz

Pintor: Fray Miguel de Herrera (copia de Miranda)

Lugar y año: México, hacia 1750

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, girada hacia el espectador en posición tres cuartos y con la mirada hacia el mismo. En una mano sujeta las páginas de un libro, mientras que la otra se apoya sobre un libro cerrado que se encuentra en la mesa. Está representada vistiendo el hábito de monja jerónima, orden en la que ingresó tras una breve experiencia entre las carmelitas. Se enmarca en un medallón sin ninguna ornamentación más que un texto que aparece al pie de la imagen.

Marco: Inexistente

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Óleo sobre lienzo. Los escudos de monja fueron un género de arte devocional muy popular en los siglos XVII y XVIII en España y en los territorios conocidos en aquella época como Nueva España (hoy México), consistentes en pequeñas piezas pictóricas al óleo o bordados, dentro de las cuales se representaban escenas religiosas, que las monjas portaban en el pecho durante la toma de votos y con las que eran pintadas, a su vez, en celebraciones de carácter religioso o conventual. Era usado como accesorio dentro del vestuario de las religiosas que se colocaba al pecho sobre el escapulario o sobre la capa. En el de sor Juana se ve una Anunciación.



Santo Tomás de Aquino (nº 282)

Impresor: Juan Bernabé Palomino

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, hacia 1750

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

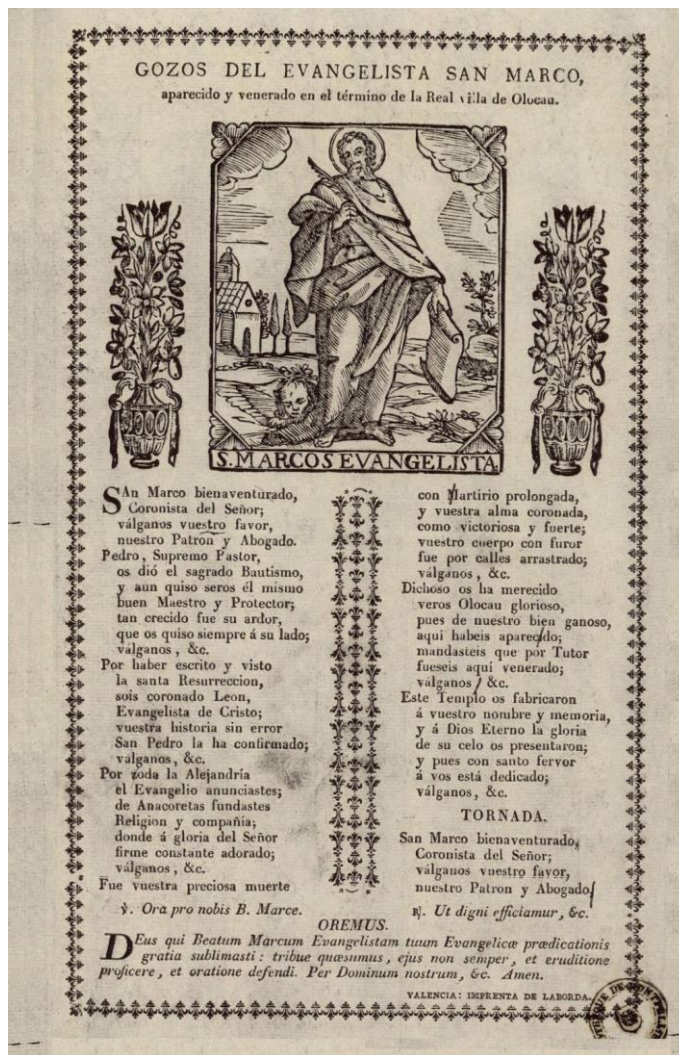
Procedencia: [Universidad de Navarra](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos, en edad madura, vestido con ropajes clericales; toda la escena es de exterior. Porta un libro abierto en una mano y una pluma en la otra.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Del libro parece salir una casa en forma de iglesia con campanario; el sol aparece en su pecho y tiene una aureola de santificación en la cabeza.

Observaciones: Grabador Andrea Jarquín



San Marco evangelista (n° 283)

Gozos del evangelista San Marco, aparecido y venerado en el término de la real Villa de Olocau.

Impresor: Laborda

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1750-1818

Posición la del retrato en la estructura del libro: Portada

Procedencia: [Gogistes Valencians](#)

Representación del personaje: Representación de cuerpo entero del autor, de frente y vestido con atuendos sencillos. Aparece en el exterior, porta pluma en una mano y pergamino en la otra.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: Inexistente



© Biblioteca Nacional de España

Diego de Torres Villarroel (n° 284)

Ventajas de la reposteria: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1752 y con las edades de los principes de toda la Europa, que ván á la fin ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Dr. D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Viuda de Juan Piferrer

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1751

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

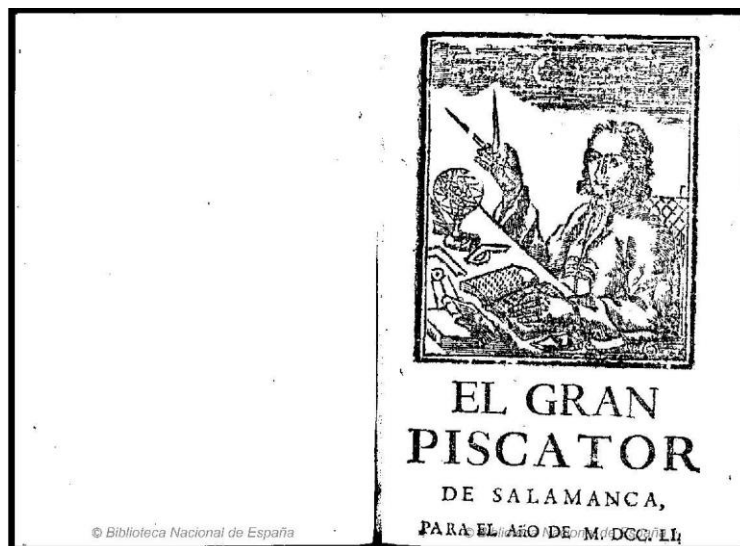
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 285)

Aventuras en la abadía de el Duque de Alba: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1751 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroél...

Impresor: Pedro Ortiz Gallardo

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1751

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

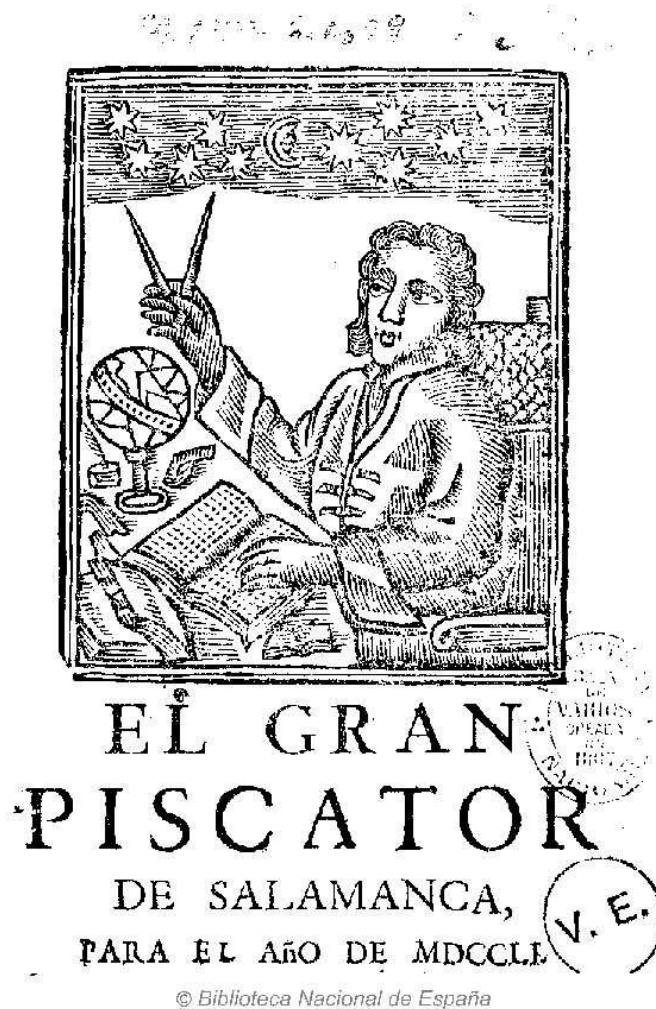
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 286)

Aventuras de la abadia de el Duque de Alba: prognostico y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1751 y con las edades de los principes de toda la Europa, que ván á la fin ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: viuda de Juan Piferrer

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1751

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid. Apéndice n. 4, 1916

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano

mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Sarrabal de Milán (n° 287)

El gran piscator Sarrabal de Milan, Almanak universal del Gran Piscator Sarrabal de Milan para el año de 1751: adornado de las octavas, novenas, y septenarios, que diariamente se celebran al año en las iglesias de esta corte, y de las sumptuosas processiones, que de ellas salen, y reliquias, que solemnemente se adoran, de las edades de los reyes, y principes soberanos de Europa, y otras exquisitas curiosidades

Impresor: José Patricio Moraleja

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1751

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

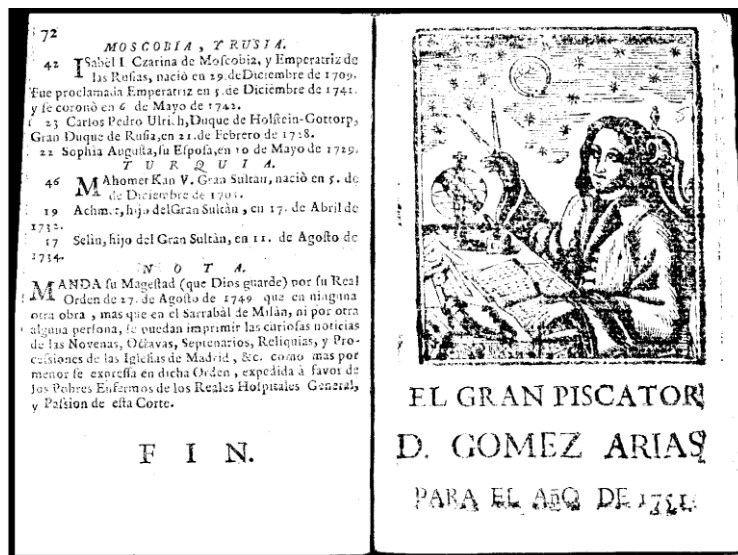
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Apariencia un tanto ecléctica, con

barba, bigote y sombrero. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Gómez Arias (n° 288)

El gran Piscator Don Gómez Arias

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1751

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [RAH](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL PEQUEÑO
PISCATOR
DE SALAMANCA,
PARA EL AÑO DE M. DCC. LI,

Ortiz Gallardo Villarroel (Isidoro Francisco) (n° 289)

El pequeño piscator de Salamanca

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1751.

Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada con grabado xilográfico, retrato del autor

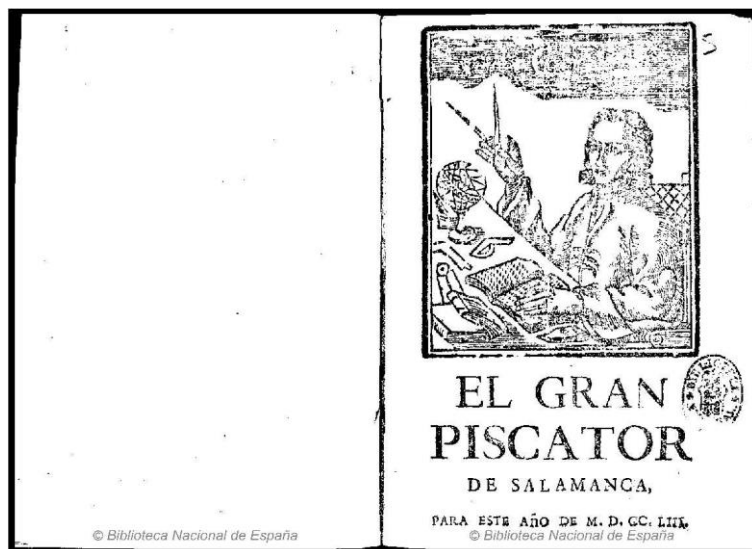
Procedencia: [Google Books](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.

Observaciones: Ilustración de menor valor artístico y efectuada en una técnica más torpe.



Diego de Torres Villarroel (nº 290)

Ventajas de la reposteria: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa para este año de 1752 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Pedro Ortiz Gomez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1752

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL PISCATOR
ABULENSE,
PARA EL AÑO DE M.DCC.LII.

Tomás Martín (nº 291)

El piscator Abulense

Impresor: Viuda de Juan Piferrer

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1752

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Gaceta, BOE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL PISCATOR
D E
GUADALUPE,
PARA EL AÑO DE M.D.CC.LII.

Geronymo Audixe de la Fuente (n° 292)

El piscator de Guadalupe, Respuestas physico-mathematicas curiosas a la carta de la tertulia, que sirve de útil introducción al Juicio de el Pronóstico diario de Quartos de Luna, para este año de MDCCLIII por su author Don Geronymo Audixe de la Fuente, Philo-mathematico en la Villa de Guadalupe... Salamanca

Impresor: Pedro Ortiz Gómez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1752

Posición la del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [RAH](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 293)

Obras de Salamanca

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1752

Posición la del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

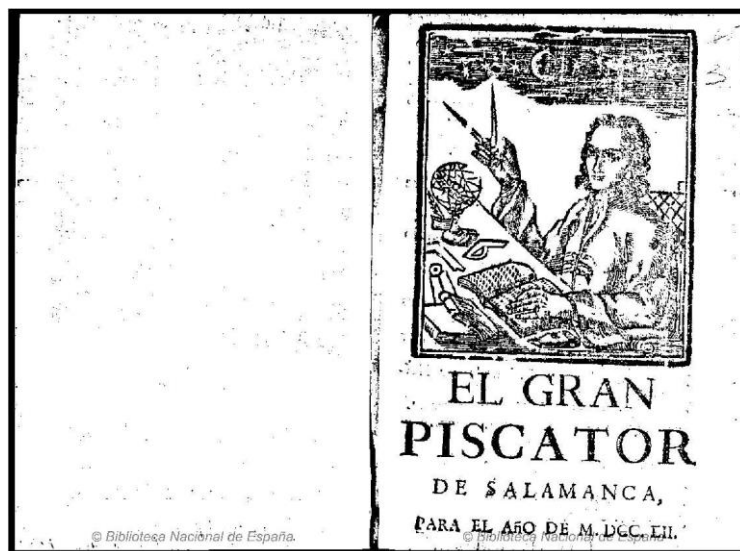
Representación del personaje: Retrato de busto del autor en edad madura, en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Viste ropajes elegantes.

Marco: Medallón

Iconografía alegórica externa: Pedestal

Observaciones: El retrato de la izquierda es del rey Fernando VI. Encontramos claras diferencias entre ambos retratos. El

rey aparece representado con una gran peluca y atuendos con adornos, telas con bordados y collares al cuello; en la mano sostiene un bastón como símbolo de autoridad, y a los pies del pedestal aparece un libro abierto que contiene la dedicatoria con la inscripción: Obras de D. Diego de Torres dedicada a su M. del Rey Ntro. Sr. D. Fernando VI. Mientras que el retrato de Villarroel es mucho más sencillo en todos los aspectos, es curioso como ambos comparten la enmarcación en forma de medallón sobre un pedestal arquitectónico, símbolo de equiparación de ambos personajes. El rey en este caso se encuentra en el mismo lugar que el autor.



Diego de Torres Villarroel (n° 294)

Los enfermos de la fuente de el toro: pronóstico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa en refranes castellanos, para este año de 1753 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. Don Diego de Torres Villarroél ...

Impresor: Pedro Ortiz Gomez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1753

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

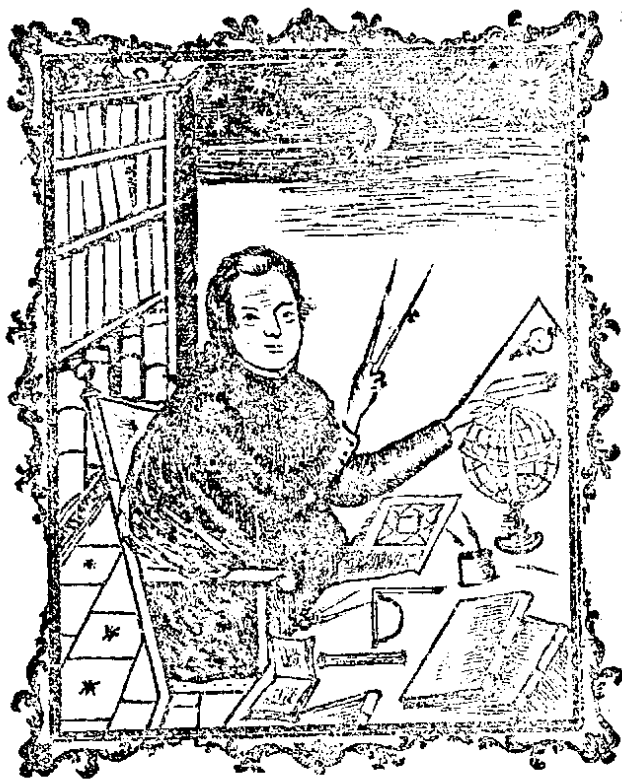
Procedencia: Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid. Apéndice n. 4, 1916

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL GRAN DISCIPULO
DE URANIA,
Y NUEVO ASTROLOGO DE HESPAÑA.
Para el año de 1753.

N/C (n° 295)

Un gran discípulo de Uraña y gran astrólogo de Hespaña

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1753

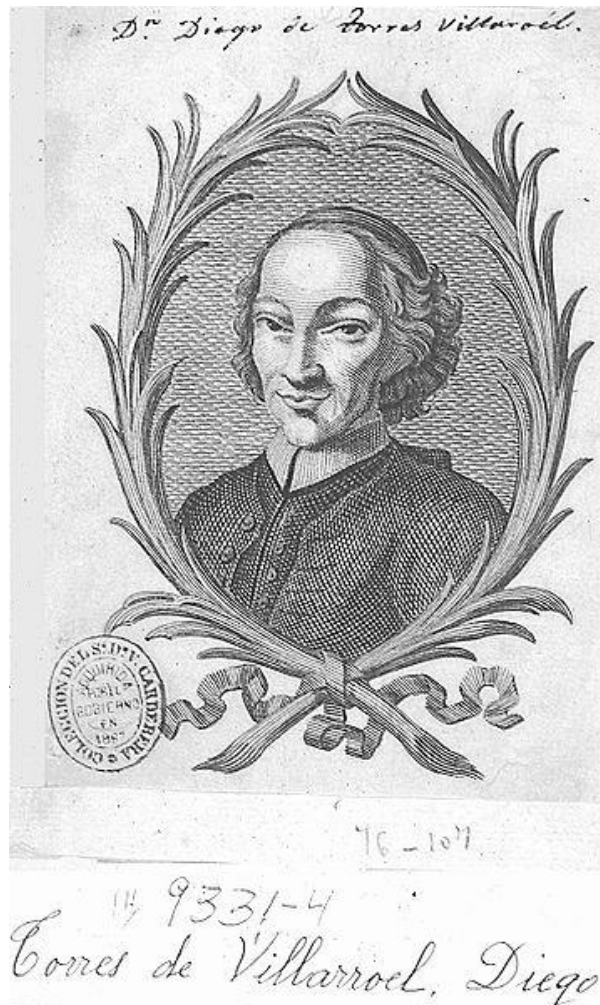
Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: desconocido

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno, la perspectiva se genera con las líneas de fuga que conforman las baldosas del suelo y la librería.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarreal (nº 296)

Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarreal

Impresor: Pedro Ortiz Gómez

Editor: Manuel M^a Pérez López

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1753

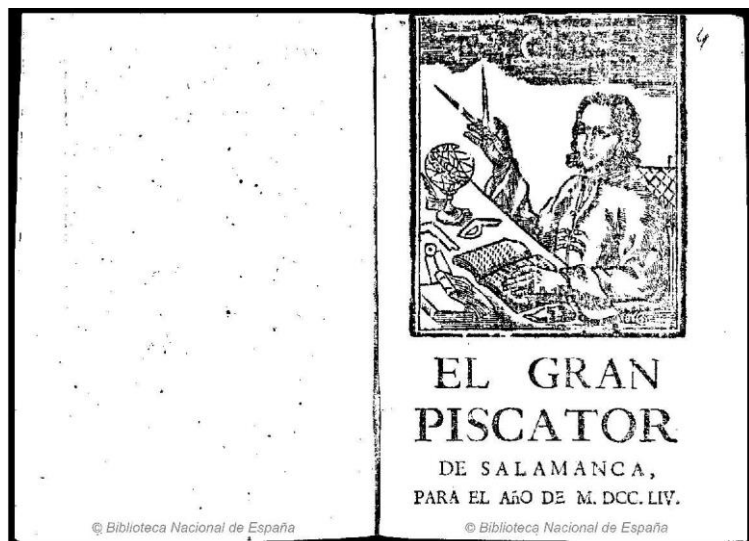
Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [ABC de Sevilla](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Viste ropajes elegantes y la imagen está enmarcada por un óvalo formado por dos palmas, simbolizando la consagración del autor.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente



Diego de Torres Villarroel (nº 297)

Los mendigos, y pordioseros: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1754 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarroel.

Impresor: Pedro Ortiz Gomez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1754

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL PEQUEÑO
PISCATOR
DE SALAMANCA,
PARA EL AÑO DE M. DCC. LII.

Ortiz Gallardo Villarroel (Isidoro Francisco) (n° 298)

El pequeño Piscator de Salamanca para el año 1754

Impresor: Pedro Ortiz Gómez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1754

Posición del retrato en la estructura del libro: Antepostada
con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BOE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator. Un halo de luz traza el contorno del Piscator.



EL PISCATOR DE LAS DAMAS

PARA ESTE PRESENTÉ AÑO.

José Julián de Castro (n° 299)

El piscator de las Damas o las comedias de Carabanchel. Pronostico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremes nuevo de los Indianos de hilo negro, para cosas particulares. Su author D. Joseph Julián de Castro

Impresor: José Francisco Martínez Abad

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1754

Posición la del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

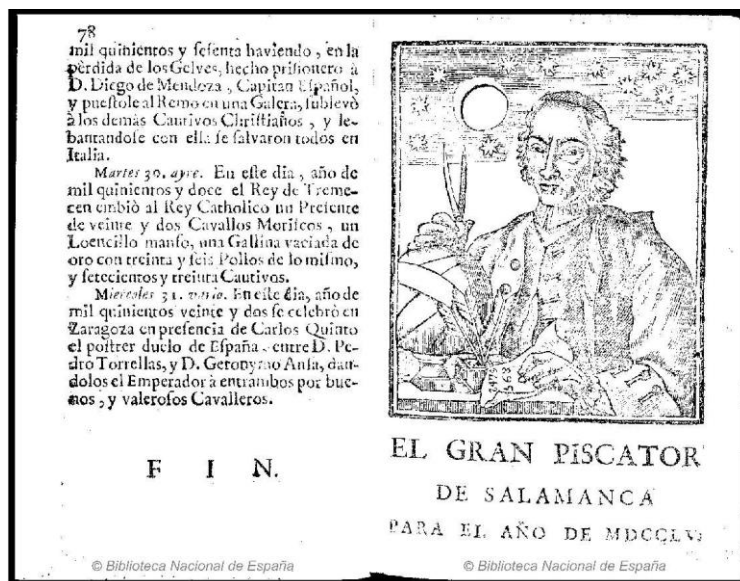
Representación del personaje: La ilustración muestra al piscator sentado en el centro de una mesa que contiene diferentes elementos de estudio: un libro abierto en el que

está escribiendo, una esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, catalejo, pluma y tintero...

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator. Se encuentra acompañado por las cuatro representaciones del *Quadrivium*, las cuales sostienen diferentes utensilios de trabajo según su arte: Aritmética, Música, Geometría y Astrología.

Observaciones: Imagen que ha sido reutilizada para otros pronósticos posteriores, como el *Lunario y pronósticos perpetuo, general y particular*, compuesto por Gerónimo Cortés en 1837.



Diego de Torres Villarreal (nº 300)

La casa del ensayo de las comedias: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1755 ... / por el Gran Piscator de Salamanca el Doct. D. Diego de Torres Villarreal ...

Impresor: imprenta Antonio Marín

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1755

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL PEQUEÑO PISCATOR

DE SALAMANCA

PARA EL AÑO DE M. DCC. LV.



© Biblioteca Nacional de España

Ortiz Gallardo Villarroel (Isidoro Francisco) (nº 301)

Sueño con visos de verdad: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, aulicos, y politicos de la Europa, para éste año de 1755 ... / por el Doct. D. Isidoro Ortiz Gallardo de Villarroel, ...

Impresor: Pedro Ortiz Gómez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1755

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

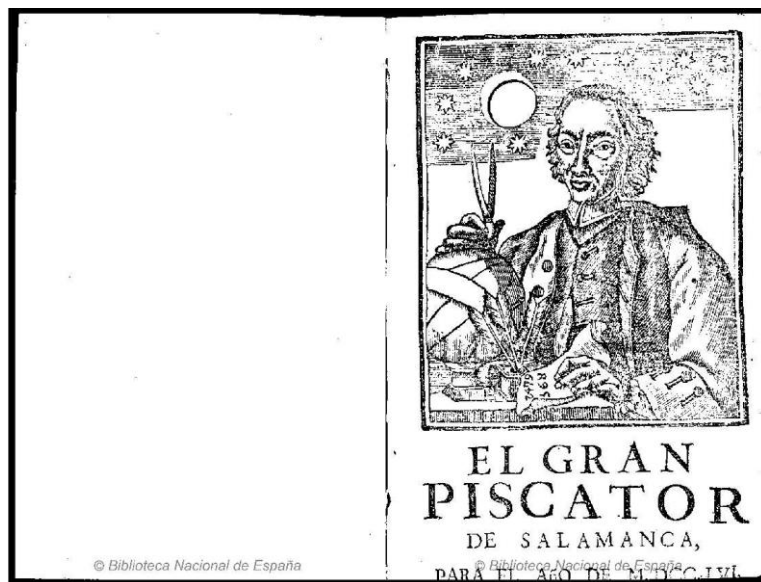
Procedencia: Historia de la literatura castellana

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (n° 302)

Los malos ingenios: pronostico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y politicos de toda la Europa, para este año de 1756 ... : sale en compañía de este pronostico un quaderno de nueve pliegos, intitulado, Diversiones, y utilidades de el publico en las pasmarotas de un lunario perpetuo medico, rustico, politico, puestas en musica alegre sus coplas/compuesta todo por el Gran Piscator de Salamanca, el Doctor D. Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Clemente Martinez

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1756

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada
con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca digital del patrimonio Iberoamericano](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL GRAN
PISCATOR
DE SALAMANCA,
PARA EL AÑO DE M.DCC.LVI

Diego de Torres Villarroel (nº 303)

La casa de los linages: pronóstico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y políticos de la Europa, para este año de 1757 / escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Dr. Don Diego de Torres Villarroel ... Impresor: viuda de Juan Piferrer

Impresor: Teresa Piferrer

Editor: Thomas Piferrer

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1756

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

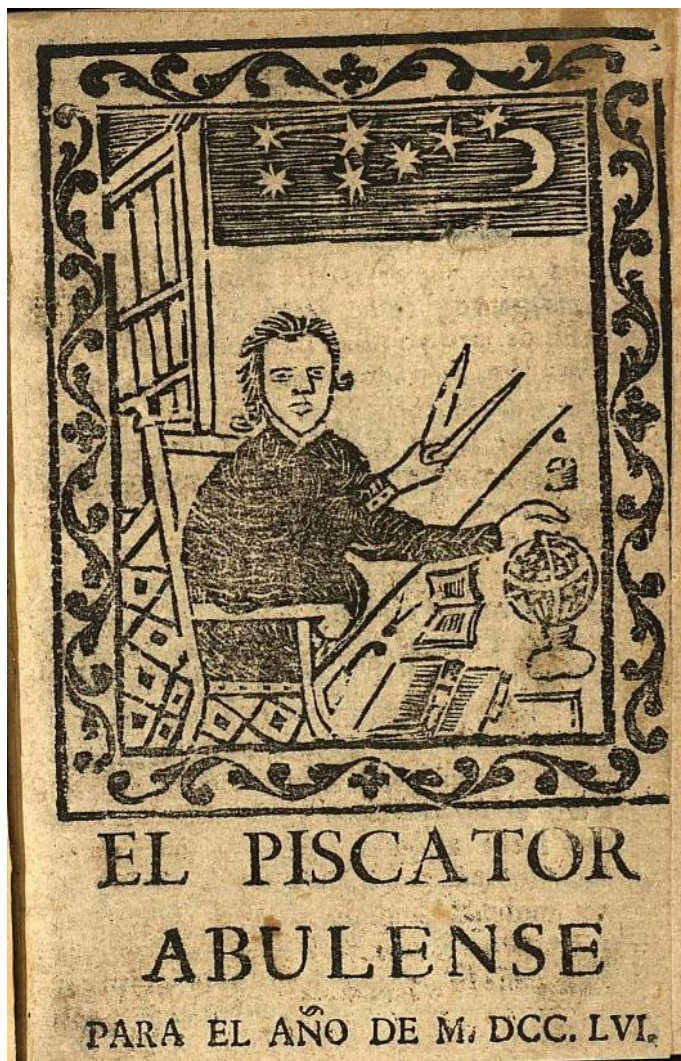
Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Tomás Martín (nº 304)

Pleyto criminoso entre Bartholo, y su amo: pronostico, y diario de quartos de Luna, con los sucessos elementales, aulicos, y politicos de la Europa, para este año de 1756

Impresor: Eugenio García de Honorato, Impresor de la Universidad

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1756

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

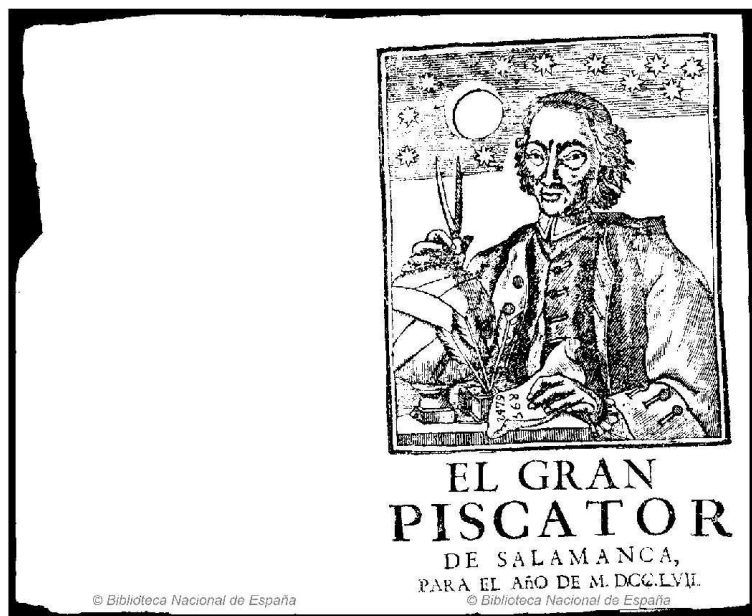
Procedencia: [Biblioteca digital memoria de Madrid](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 305)

La casa de los linages: pronóstico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1757 / escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Antonio Villagordo

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1757

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Muḥammad al-Balkhī (n° 306)

Introducción a la astronomía, que contiene los ocho libros divididos de Abu Ma'shar Abalachus (Introduction à l'astronomie, contenant les huit livres divisés d'Abu Ma'shar Abalachus)

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1757

Posición la del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: Libro físico

Representación del personaje: La ilustración muestra al piscator de cuerpo entero, de espaldas y de pie. Sus atuendos y barbas acercan la imagen al sabio popularmente conocido. Se presenta en el centro de un paisaje nocturno que muestra de fondo las murallas de una ciudad, con un compás en una

mano y en la otra un bastón que contiene una esfera armilar. A sus pies, tirados en el suelo, libros y cuadernos cerrados.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, libros cerrados... elementos representativos del Piscator. Parece estar midiendo con los utensilios propios de la astrología en plena intemperie.

Observaciones: La viñeta del título en madera de un astrónomo con una cara negra y leyendo las estrellas con un astrolabio y una brújula es una de las representaciones más conocidas de un astrónomo renacentista.

Muḥammad al-Balkhī (787-886), conocido como Abū Ma'shar, vivió en Bagdad en el siglo IX. Abu Ma'shar fue un erudito islámico originalmente especializado en los hadices (tradiciones proféticas de Mahoma) y contemporáneo del famoso filósofo al-Kindi, interesado en la astrología a la edad relativamente avanzada de 47 años. Se convirtió en el autor más importante en la Edad Media y fue un prolífico

astrólogo. Incorporó y amplió los estudios de eruditos mayores de origen islámico, persa, griego y mesopotámico. Sus obras fueron traducidas al latín en el siglo XII y, gracias a su amplia distribución en forma de manuscritos, tuvieron gran influencia en Occidente. Kitab al-Mudkhal al-Kabir (Gran Introducción) es su trabajo más importante y es citado con mucha frecuencia por los estudiosos occidentales. Contiene una teoría astrológica sobre la naturaleza de la influencia de la luna en las mareas. Esta edición es la traducción de 1140 en latín por Hermann de Carintia, impreso por primera vez por Erhard Ratdolt en Augsburgo, Alemania, en 1489.

Q. 1878 Julio 22. 5439-5



Del Sr. Manuel Gaires y el P. P. P.
EL GRAN
PISCATOR
DE SALAMANCA, V. E.
PARA EL AÑO DE MDCCLVIII.
© Biblioteca Nacional de España

Diego de Torres Villarroel (nº 307)

Los peones de la obra del Real palacio. pronóstico y diario de cuartos de luna con los sucesos elementares y políticos de la Europa para este año de 1758....,

Impresor: viuda de D. Diego de Haro

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Sevilla, 1758

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

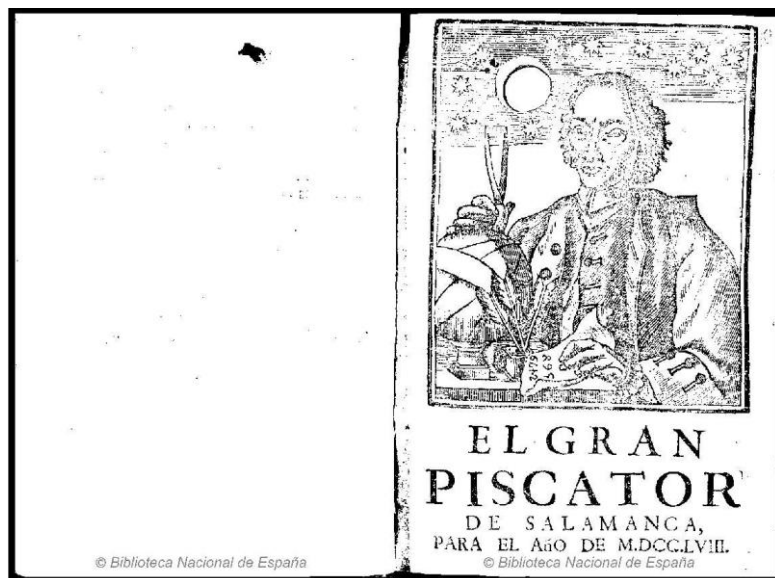
Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una

librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Diego de Torres Villarroel (nº 308)

Los peones de la obra de el Real Palacio: pronostico, y diario de quartos de luna, con los sucessos elementares, y politicos de la Europa, para este año de 1758: dedicado a ... doña Maria Manuela Motezuma ... Marquesa de Cerralbo ... / escrito por el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel ...

Impresor: Antonio Villargordo

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1758

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la

mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



L. P. m. f. r. M^h

Diego de Torres Villarroel (nº 309)

Los Copleros de viejo, y de Guardilla de Madrid: trienio astrologico para los años de 1760, 1761, y 1762...

Impresor: Andrés Ortega

Editor: Bartolomé Ulloa

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1759

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

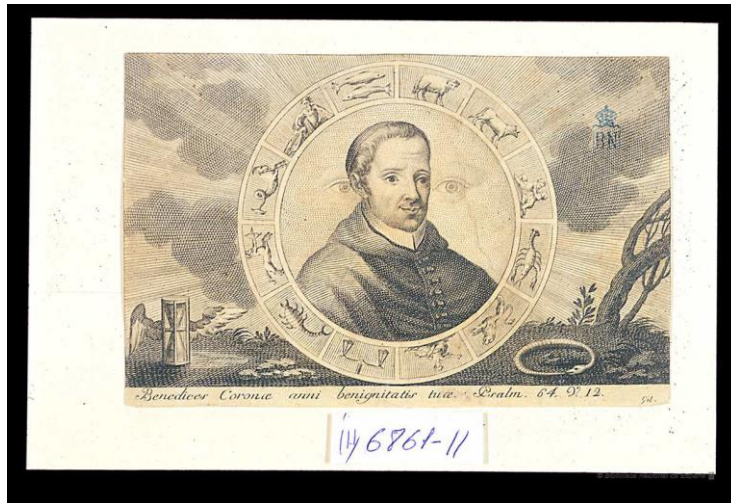
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Viste ropajes elegantes y la imagen está enmarcada por un óvalo formado por dos palmas, simbolizando la consagración del autor.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: tamaño 8°. La hoja de lámina es un grabado calcográfico, retrato del autor: "Is a Peña fect.Mh."



Juan de Palafox y Mendoza (nº 310)

Retrato de Juan de Palafox y Mendoza

Impresor: Bernardo Albiztur y Tornaria

Lugar y año: Madrid, 1760?

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Busto en posición tres cuartos, vestido con ropajes clericales

Marco: Enmarcación en medallón

Iconografía alegórica externa: Signos del zodiaco en el marco

Observaciones: estampa: Grab. calc.; 87 x 134 mm, reproducido en: don Juan de Palafox y Mendoza, por Genaro García. México, 1918, p. 30.



NUEVA FOLLA ASTROLOGICA.
PISCATOR
PARA EL AÑO DE 1761.

Diego de Torres Villarroel (n° 311)

Nueva folla astrológica de teatro que para curar las dolencias de España, representan en el de la Europa de los Planetas, y Signos, distribuída en quatro jornadas, que desempeñan las anuales estaciones, formando el piscator del año de 1761: adornado con los sucesos politicos, y militares en seguidillas peruleras, y un divertido diario consejero

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1761

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano

mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



**LA VERDAD
DISFRAZADA,
Y TAHUR
PRONOSTIQUERO.**

Antonio Romero Martínez Álvaro (nº 312)

La verdad disfrazada y tabur pronostiquero: pronostico, y diario de quartos de luna, ajustado al meridiano de esta corte, para el año de 1761 / su autor el Bach. D. Antonio Romero Martínez Alvaro ...

Impresor: José Manuel Martín

Editor: Antonio del Castillo, Juan de Arribas, José Terroba

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1761

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, de pie cercano a su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano y un catalejo con la otra. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio; al fondo, una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje montañoso, la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



EL GRAN
PISCATOR
DE BURGOS,
PARA EL AÑO DE M.DCCCLXIV.

El gran Piscator de Burgos (n° 313)

El gran Piscator de Burgos para el año 1764

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Barcelona, 1764

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [GoogleBooks](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor, en posición tres cuartos, sentado en su escritorio en el interior de su gabinete. Sostiene un compás con una mano mientras que la otra se apoya en un libro abierto. Sobre la mesa aparecen diferentes elementos de estudio, al fondo una librería y una ventana abierta que deja ver un paisaje nocturno.

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: Esfera armilar, compás, escuadra, cartabón, regla, libros abiertos, pluma y tintero, y por la ventana se distingue un paisaje nocturno con la luna y las estrellas. Todos son elementos representativos del Piscator.



Juan de la Cueva (n° 314)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos de Juan José Lopez de Sedano.

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 49

Procedencia: [BNE](#), IH/2389/1/2

Representación del personaje: Retrato de busto en posición tres cuartos del autor. El autor aparece centrado dominando la composición, enmarcado en orla con ornamentación sencilla. Se muestra al autor en edad adulta, con cabello corto y bigote y perilla, vestido con atuendos elegantes propios de un noble, como la golilla.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición aparecen varios instrumentos alegóricos, como el arpa y la trompa, simbolizando su condición de poeta y artista reconocido. Además, las máscaras nos muestran su faceta de autor de obras de teatro. Corona la imagen una guirnalda de hojas de laurel que enfatizan su reconocimiento.

Observaciones: Grabador Manuel Salvador Carmona, dibujante Luis Paret y Alcázar, 9 v., 12^a (14 cm).



Félix Lope de Vega (nº 315)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 3, Lopez de Sedano, Juan José

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 29

Procedencia: [Biblioteca de Andalucía](#), [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Representación de busto del autor, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida al espectador. La representación del retrato ocupa toda la composición y se encuentra centrado en ella. Destaca por su simpleza. Se representa a un Lope de edad más avanzada, con el cabello canoso y con atuendo clerical. El autor aparece

enmarcado en un medallón ornamentado pero sin perder la sobriedad.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Diferentes elementos alegóricos componen los pies del retrato: La trompa, el arpa, el caduceo, una flauta travesera, una máscara, un libro cerrado y una corona de flores, y en la parte superior una guirnalda decora la imagen. Simbolizan todos ellos la lírica, el teatro, y el éxito y la consagración del autor.

Observaciones: Grabador Manuel Salvador Carmona, dibujante Luis Paret y Alcázar, 9 v., 12^a (14 cm).



Francisco de Rioja (nº 316)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 3, Lopez de Sedano, Juan José

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 29

Procedencia: [Biblioteca de Andalucía](#), [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Representación de busto del autor, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida al espectador. La representación del retrato ocupa toda la composición y se encuentra centrado en ella. Destaca por su simpleza y sobriedad.

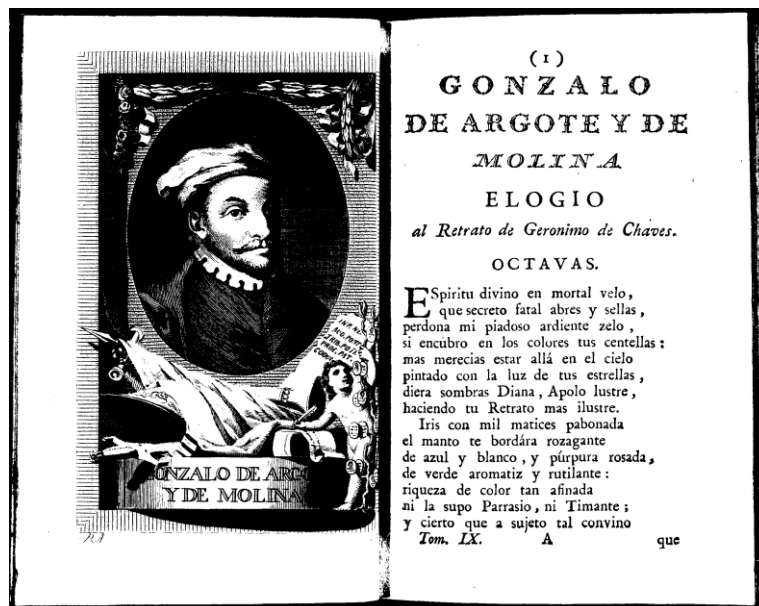
Marco: Enmarcación en óvalo

Retrato de busto, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Diferentes elementos alegóricos componen los pies del retrato: La trompa, el arpa, el caduceo, una flauta travesera, una máscara, un libro cerrado y una corona de flores, y en la parte superior una guirnalda decora la imagen. También un pequeño cupido con su arco en la mano. Simbolizando todo ello la lírica, el teatro, y el éxito y consagración del autor.

Observaciones: Grabador José Joaquín Fabregat, 9 v.; 12ª (14 cm).



Argote de Molina (nº 317)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 9, de Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Antonio de Sancha

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 25

Procedencia: [Biblioteca digital de Andalucía](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos, que se encuentra dominando la composición, enmarcado en orla ornamentada con dos coronas de laurel y hojas. Se muestra al autor en edad adulta, con ropa civil elegante pero discreta.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición, un angelote escribiendo con una pluma sobre un pliego de papel; una espada, un escudo y un estandarte como en los trofeos de victoria militar.

Observaciones: Grabador Manuel Salvador Carmona, dibujante Luis Paret y Alcázar, 9 v., 12^a (14 cm).



Bartolomé Leonardo de Argensola (n° 318)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 3, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 253

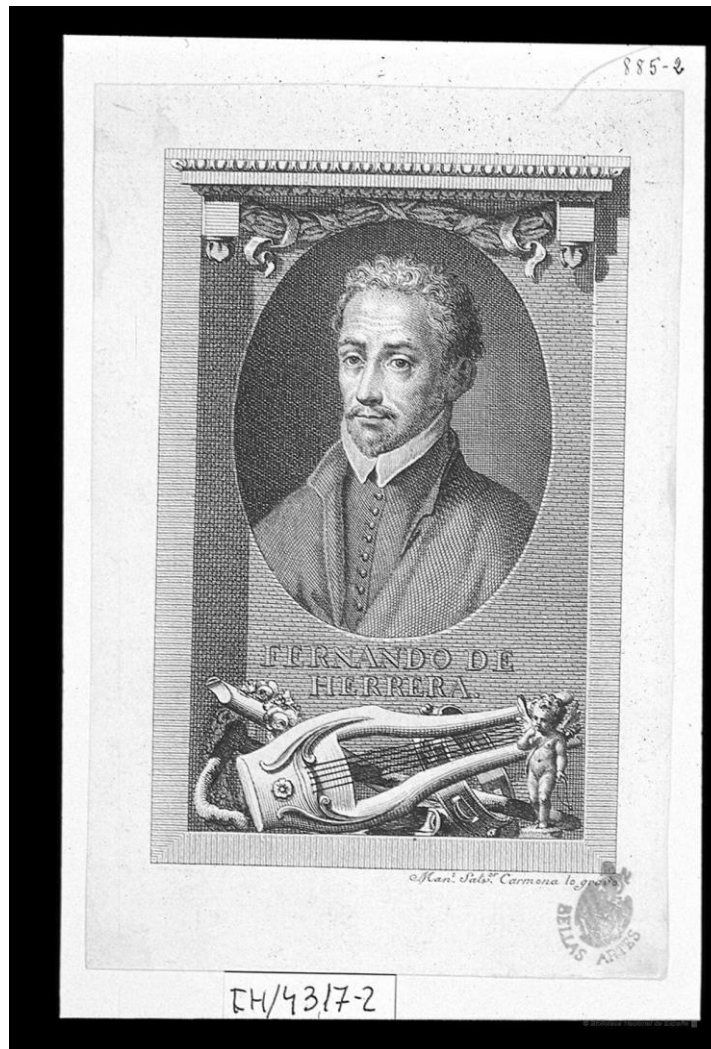
Procedencia: [Biblioteca de Andalucía](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador; viste ropajes elegantes sin adornos excesivos.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición un libro abierto y otro cerrado, un arpa y una trompa.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador
Carmona.



Fernando de Herrera (n° 319)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 4, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 16

Procedencia: [Biblioteca de Andalucía](#), [BNE](#),

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón. Vestido con ropajes sencillos y elegantes.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición, caduceo, un arpa y una trompa. Pequeña estatua de Cupido.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador
Carmona.



Garcilaso de la Vega (nº 320)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 2, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 37

Procedencia: [Biblioteca Valenciana Digital](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador, enmarcado en un óvalo en forma de medallón. Vestido con ropajes elegantes, porta sobre su pecho la cruz de Santiago.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: A los pies del retrato, diferentes elementos emblemáticos: arpa, lira, caduceo, espada, escudo y corona de laurel.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador Carmona.

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición, diferentes elementos alegóricos: un arpa y una trompa, una máscara y un yelmo. Aparece también una figura de bufón.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador Carmona.



Fray Luis de León (nº 322)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 5, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 55

Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)

Representación del personaje: Busto en tres cuartos, que se encuentra dominando la composición, enmarcado en forma de medallón. Se muestra al autor en edad adulta, con ropa elegante.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición, diferentes elementos alegóricos: un arpa y una trompa, una

máscara y un yelmo. Se puede distinguir una estampa, alegoría de la Fe.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador Carmona.



Conde de Rebolledo (nº 323)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 5, Juan José López de Sedano

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José López de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José López de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 254

Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)

Representación del personaje: Este retrato de Rebolledo forma parte de un grupo de retratos con el mismo lenguaje visual. El grabador que se encargó de hacer los retratos de los poetas que componen la publicación introdujo a cada uno de ellos dentro de un óvalo a modo de medallón, acercándose al lenguaje iconográfico clásico. Incorpora una guirnalda en la parte superior, metáfora de su consolidación como autor reconocido y exitoso, y además objetos alusivos al personaje.

Completa la composición con la representación de las figuras alegóricas del Parnaso y de la Tragedia, en este caso elementos que se asocian con la creación poética. Esta representación parece basarse en los retratos que aparecen en la obra de Rebolledo, ya que mantiene la misma unidad del rostro, ropajes y pose. Se trata de un retrato de busto del escritor en edad adulta, representado en tres cuartos con la mirada fija en el espectador. El conde se encuentra centrado y dominando la composición, mostrando su imagen como figura relevante y reconocida, además de su linaje nobiliario.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición diferentes elementos alegóricos: un arpa y una trompa, una máscara y un yelmo.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador Carmona.



Mart. Sals. Carmona lo gravo.

Alonso de Ercilla (n° 324)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 2, Lopez de Sedano, Juan José

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 213

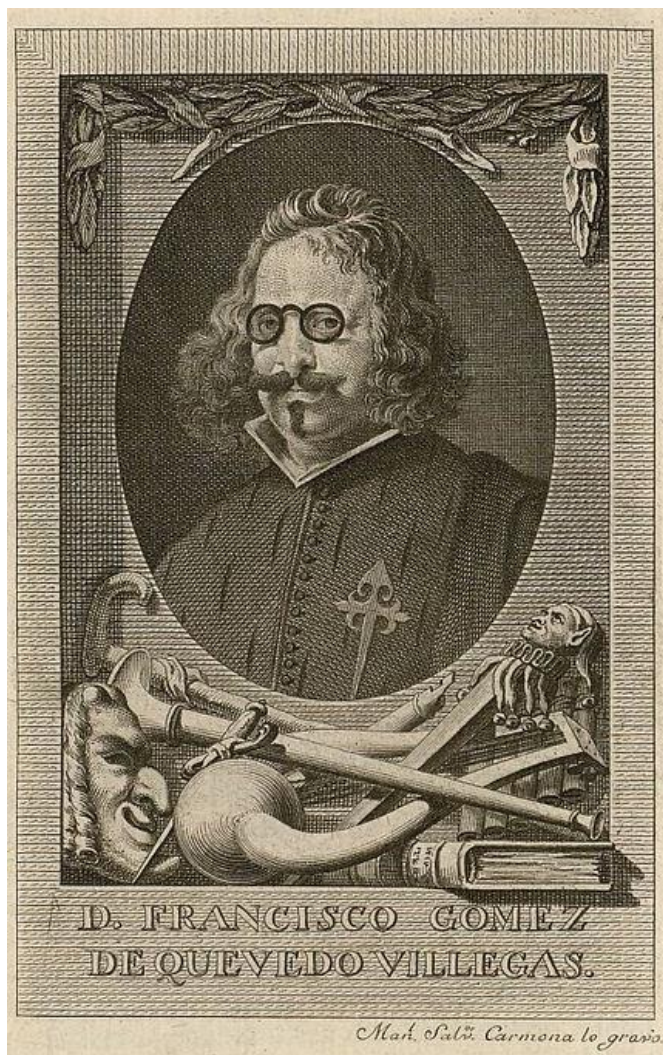
Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)

Representación del personaje: Retrato de busto de perfil. El autor aparece centrado, dominando la composición y enmarcado en orla con ornamentación sencilla. Se muestra al autor en edad adulta, con cabello corto y barba, vestido con atuendos elegantes propios de un caballero.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Al pie de la composición aparecen varios instrumentos alegóricos, como el arpa y la trompa, simbolizando su condición de poeta y artista reconocido.

Observaciones: 9 v.; 12ª (14 cm), grabador Manuel Salvador Carmona.



Francisco de Quevedo y Villegas (n° 325)

El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 1, Juan José López de Sedano

Impresor: Joaquín de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José López de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José López de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 240

Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#), [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

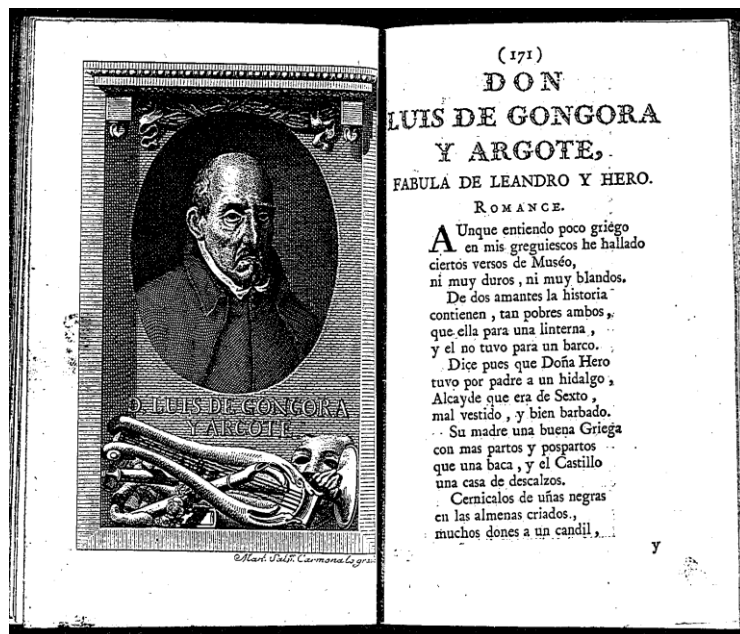
Representación del personaje: Retrato de busto del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Presenta a un maduro Quevedo en severa postura, vestido de negro, y resalta la cruz roja de la Orden de Santiago en el pecho, de la cual fue caballero, y cuello blanco estrecho con golilla. Se muestra despeinado, con el cabello largo y canoso y las lentes que lo caracterizan. Es un

retrato prototípico del autor que tiene como referente el retrato al óleo de Velázquez.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: A los pies de la imagen aparecen diferentes elementos alegóricos: la trompa, que simboliza la fama y el reconocimiento; el caduceo o vara de heraldo, que es símbolo de los viajes y la creatividad; el arpa y la máscara, que acompañan a la poesía y al teatro respectivamente. En la parte superior unas guirnaldas de laurel coronan al escritor. La imagen aparece a su vez enmarcada en un rectángulo con su nombre en la parte inferior. De nuevo aparece la figura del bufón.

Observaciones: 9 v.; 12^a (14 cm). Dibujo preparatorio para la orla por Luis Paret en la Biblioteca Nacional y grabado de Manuel Salvador Carmona. Según López de Sedano, el retrato está tomado de una copia antigua del original de Velázquez.



Luis de Góngora y Argote (nº 326)

Título de la obra (puede ser un cuadro): El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 7, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 171

Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)

Representación del personaje: Retrato de busto en posición de tres cuartos del autor, que se gira mirando al espectador. El autor aparece centrado en la composición, dentro de un ovalo a modo de medallón, acercándose así al lenguaje iconográfico grecolatino. Se representa a un hombre de edad avanzada vestido con sencillo hábito de clérigo, con semblante serio.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: A los pies de la composición, elementos alegóricos como el arpa, el clarín o la máscara, que simbolizan los temas tratados por el autor. En la parte superior del óvalo una guirnalda de laurel lo corona y canoniza su figura.

Observaciones: 9 v.; 12^a (14 cm) y grabado de Manuel Salvador Carmona.



Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (nº 327)

Título de la obra (puede ser un cuadro): El Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, Tomo 9, Juan José Lopez de Sedano

Impresor: Joaquin de Ibarra

Editor: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Librero: Antonio de Sancha y Juan José Lopez de Sedano

Lugar y año: Madrid, 1668-1778

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 123

Procedencia: [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)

Representación del personaje: Retrato de busto en posición de tres cuartos del autor, que se gira mirando al espectador. El autor aparece centrado en la composición, dentro de un ovalo a modo de medallón, acercándose así al lenguaje iconográfico grecolatino. Se representa a un hombre de edad

madura vestido con ropajes de noble y armadura de caballero, con sombrero con pluma y semblante serio.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: A los pies de la composición, elementos alegóricos como el arpa, el clarín o cupido, que simbolizan los temas tratados por el autor. En la parte superior del óvalo una guirnalda de laurel lo corona y canoniza su figura.

Observaciones: 9 v.; 12^a (14 cm) y grabado de Manuel Salvador Carmona.



Juan de Iriarte (n° 328)

Gramática latina, escrita con nuevo método y nuevas observaciones...

Impresor: Salvador Carmona, Manuel

Editor: Pedro Marin

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1771

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 2, estampa

Procedencia: [Biblioteca Nacional de España](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: La figura del autor está centrada en la composición y enmarcada en un óvalo sobre un pedestal simbolizando su consagración como autor. La utilización del nicho arquitectónico remite a los grandes bustos de la antigüedad.

Observaciones: Estampa grabada, talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado. Grabador Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía. Se utilizó como frontispicio en la obra de Juan Iriarte. El retrato lo grabó en tamaño reducido para otro frontispicio de Mariano Salvador Maella en *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte publicadas en obsequio de la literatura a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*, en Madrid, en la imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, 1774 (G02797 y G02798).



Sor Juana Inés de la Cruz (n° 329)

Sor Juana Inés de la Cruz

Pintor: Andrés de Islas

Lugar y año: Madrid, 1772

Procedencia: [Museo de las Américas Madrid](#)

Representación del personaje: Retrato casi ochenta años posterior a la muerte de la religiosa. Retrato sedente de Sor Juana ante su escritorio, girada hacia el espectador en posición tres cuartos y con la mirada hacia el mismo. En una mano tiene una pluma que acaba de mojar en el tintero que se encuentra en la mesa y con la otra sujeta las páginas de un libro. Está representada vistiendo el hábito de monja jerónima, orden en la que ingresó tras una breve experiencia entre las carmelitas. El fondo de la estancia en la que se la sitúa está ocupado por una biblioteca repleta de libros, cubierta en gran parte por un cortinaje rojo, y en ella aparece un pliego en el que puede leerse su célebre Soneto a la Esperanza.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Óleo sobre lienzo, 115 × 93 cm. Su extensa biografía es descrita con minuciosidad en el lienzo que cubre la mesa de frente al espectador.



EL GALLARDO
SALMANTINO,
AÑO DE MDCCLXXIII.

José Iglesias de la Casa (nº 330)

El Piscator Historial de Salamanca para el año de 1773: calculo astronomico y pronostico diario de quartos de luna segun el meridiano matritense : computo eclesiastico, y kalendario de los santos, y festividades : orto de los planetas a principio de cada mes, y demostracion en plano de un eclipse de luna visible : con un curioso diario historico en verso lyrico, de los sucessos mas notables que han acaecido en el mundo en todos los dias del año, adornado de varieda de noticias antiguas, y modernas, politicas, y sagradas

Impresor: Nicolas José Villagordo y Alcaraz

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Salamanca, 1773

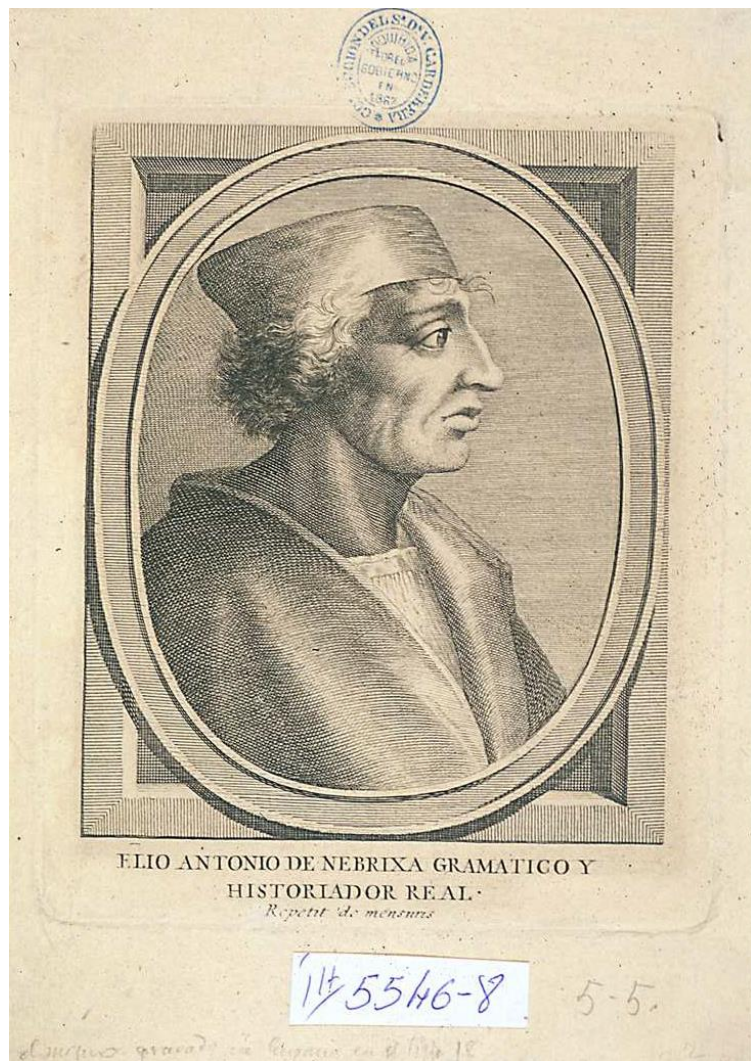
Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca Nacional de España](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, vistiendo ropajes elegantes sencillos, capa y peluca. Se encuentra en su gabinete. En una mano sostiene el compás con el que parece hacer mediciones sobre una esfera armilar. En el fondo se vislumbra un paisaje nocturno.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Esfera, compás, paisaje nocturno, elementos que acercan a la iconografía de las predicciones o almanaques.



Antonio de Nebrija (nº 331)

Introducciones latinas, por Antonio de Nebrija

Impresor: Antonio de Martinez de Cala y Jarava,

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1773

Posición del retrato en la estructura del libro: p. 249, estampa suelta

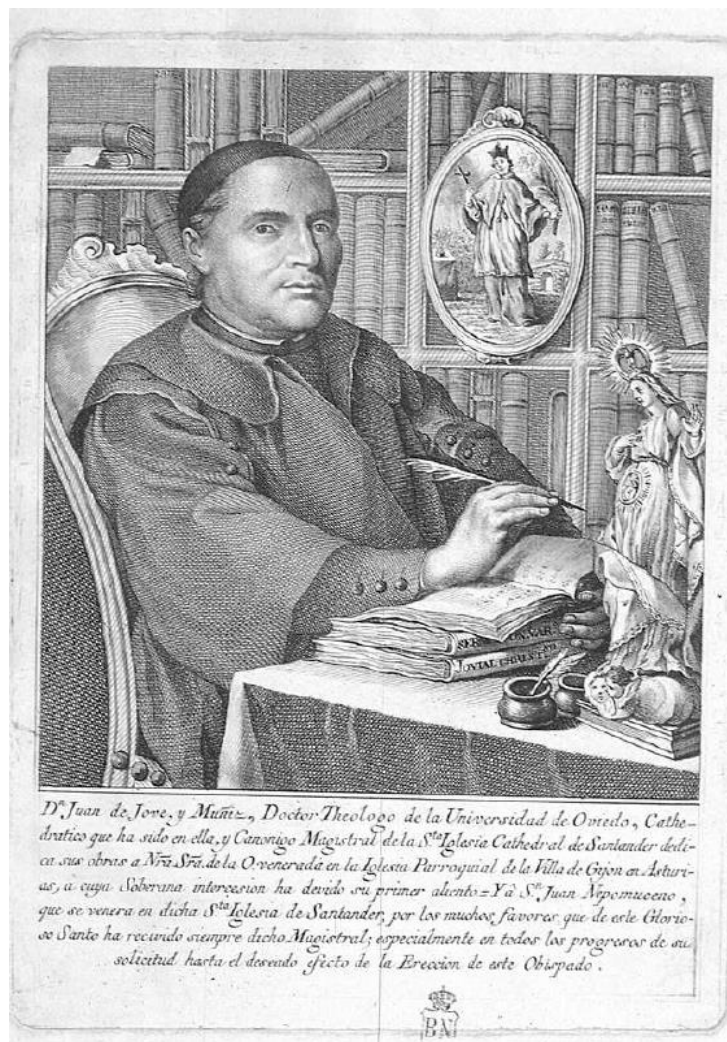
Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de busto del escritor en la vejez representado de perfil. Nebrija aparece centrado en la composición y está representado con ropaje sencillo y un gorro en la cabeza.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Es otra modalidad del retrato de autor en la que se intenta dar la sensación de que es un busto tallado en un nicho, copiando los bustos de personajes de la antigüedad, al igual que ocurre con el retrato de Juan de Iriarte (Ficha nº 328).

Observaciones: Existe una modernización en este grabado de Nebrija, aun usando el medallón y el retrato de busto en posición de perfil, pues el rostro es muy distinto a aquellos anteriormente analizados, quizá en un intento de individualización de los rasgos del autor.



Juan Jove y Muñiz (nº 332)

Retrato de Juan Jove y Muñiz

Impresor: José Beratón

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: 1773?

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor en edad madura, sentado en su escritorio, con pluma en una mano y libro abierto en la otra, vestido con atuendos clericales. Sobre la mesa hay diferentes elementos que hacen mención a su faceta de autor: pluma y tintero, libros cerrados y abiertos... En segundo plano una biblioteca amplia.

Marco: Enmarcación en rectangular

Iconografía alegórica externa: Imagen de la virgen y un santo

Observaciones: Grabador Joaquín Ballester. El modelo podría ser el Retrato de San Ildefonso de El Greco, 1603-1605, Hospital de la Caridad, Illescas (Toledo), retomando, con variaciones, aquel retrato de Lope de Vega de 1636 de la Fundación Lázaro Galdiano. La figura que se ve en el gran medallón ovalado que cuelga en la biblioteca es San Juan Nepomuceno. Le encontramos parecido a esta imagen:

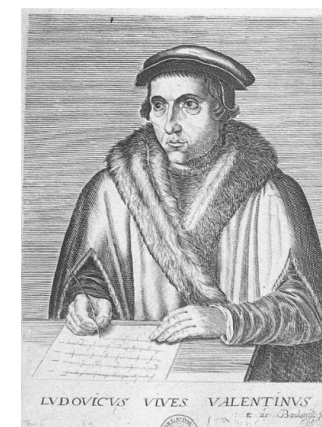


5. Anónimo, *San Juan Nepomuceno (como doctor)*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre tela, s. m., Museo Regional de Guadalajara. Foto: Pedro Cuevas, 1979. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Conaculta-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".



Los libros sobre los que se apoya para escribir y que se encuentran sobre la mesa son obras del autor; parece que sus títulos son *Jovial cristiano y erudito: no menos util, que gustosamente entretenido* (1753); el otro podría tratarse del libro de Sermones, pero no logramos leerlo bien.

El modelo de este grabado del autor pudiera ser el retrato a óleo que se hizo en vida del mismo y que se encuentra en el Museo del Prado, del que existe una copia fidedigna en el paso al grabado de Boulonois fecit de 1682:



Inscripción: "Dn. Juan de Jove y Muñiz, Doctor Theólogo de la Universidad de Oviedo, Cathe - / drático que ha sido en ella, y Canónigo Magistral de la Sta. Iglesia Cathedral de Santander dedi -ca sus obras a Ntra. Sra. de la O venerada en la iglesia Parroquial de la villa de Gijón en Asturi - / as a cuya soberana intercesión ha debido su primer aliento. Y a Sn. Juan Nepomuceno, / que se venera en dicha Sta. Iglesia de Santander: por los muchos favores que de este glorioso Santo ha recibido siempre dicho Magistral: especialmente en todos los progresos de su solicitud hasta el deseado efecto de la Erección de este Obispado"



José Iglesias de la Casa (nº 333)

El Piscator historial de Salamanca para el año 1774: calculo astronomico, y prognostico diario de quartos de Luna segun el Meridiano Matritense : computo eclesiastico, y kalendario de los santos, y Festividades : orto de los planetas a principio de cada mes con la II parte del diario-historico en verso lyrico, de los sucesos mas notables que han acaecido en el mundo en todos los dias del año ...

Impresor: Andrés Ortega

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1774

Posición del retrato en la estructura del libro: Anteportada con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo, en posición tres cuartos, vistiendo ropajes elegantes sencillos, con peluca y un pañuelo anudado al cuello.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Esfera, compás, paisaje de la noche, elementos que acercan a la iconografía de las predicciones o almanaques.



Juan de Iriarte (nº 334)

Obras sueltas de D. Juan de Yriarte publicadas en obsequio de la literatura a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito, T. I

Impresor: Francisco Manuel de Mena

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1774

Posición la del retrato en la estructura del libro: Frontispicio

Procedencia: [Museo del Prado](#)

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos, con la mirada dirigida hacia el espectador. La figura del autor está centrada en la composición y enmarcada en un óvalo a modo de Guirnalda.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Aparecen diferentes figuras alegóricas fuera de la enmarcación: la fama con la trompa, un angelote coronándolo con laurel y otro a los pies con un libro abierto, además del arpa, que simbolizan el reconocimiento de su figura.

Observaciones: Grabador Manuel Salvador Carmona, dibujante Mariano Salvador Maella. Se utilizó como frontispicio en la obra de Juan Iriarte, en Madrid, en la imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, 1774 (ejemplar en la BNE: 3/19373). El retrato ya lo había grabado Carmona en 1771 en un tamaño un poco mayor, para otro frontispicio: *Gramática latina, escrita con nuevo método y nuevas observaciones...*, en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marin, 1771. Este ejemplar está recortado por la línea de la mancha. La letra ha sido recortada y se ha adherido encima del plinto.



Juan Luis Vives (nº 335)

S/T

Impresor: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1774?

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta de la Colección Carderera

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor en posición de frente, representado en edad adulta escribiendo en su gabinete. Viste ropajes elegantes con capa de pieles y gorra. Se apoya en una mesa repleta de libros, con tintero y papel; sostiene la pluma con la mano. El cortinaje recogido deja apreciar una enorme biblioteca.

Marco: Enmarcación en óvalo

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Grabado José Joaquín Fabregat



 NATIONAL GALLERIES SCOTLAND
Giovanni-Lorenzo Berti, 1696 - 1766. Augustine friar and historian, , Unknown
Creative Commons - CC by NC

Giovanni-Lorenzo Berti (n° 336)

S/T

Impresor: Desconocido

Editor: Desconocido

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1774?

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta

Procedencia: [National Gallery](#)

Representación del personaje: Retrato de medio cuerpo del autor en posición tres cuartos con la mirada dirigida hacia el espectador. Es una representación del autor en plena vejez, vestido con atuendos clericales y sosteniendo un libro abierto. Un cortinaje deja ver la gran biblioteca de la sala en la que se encuentra.

Marco: Enmarcación rectangular

Iconografía alegórica externa: Inexistente

Observaciones: Grabador José Joaquín Fabregat

PRONOSTICO

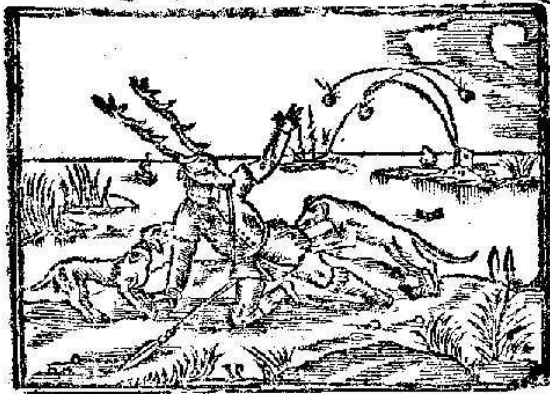
DIARIO PARA EL AÑO BISIESTO DEL
SEÑOR 1776.

En que hallarás las cuartas de la Luna, y signos
en que se halla diariamente. Advirtiéndote que
las Fiestas de guardar ván con esta ✕, las de oír
Missa pudiendo trabajar con esta †, las Vigilias,
Temporas con * los Feriados de la Real
Audicencia con F.

Compuesto

Por Julian del Prado.

20223-44



En la Oficina de Ignacio Sarrá, y Frau Imp. Rl.
por Antonio Miralles su Impresor.

© Biblioteca Nacional de España

Julian del Prado (nº 337)

*Pronostico diario para el año bisiesto del señor 1776, en que hallarás
las cuartas de la luna, y signos en que se halla diariamente ... /
compuesto por Julian del Prado*

Impresor: Ignacio Sarrá y Frau

Editor: Ignacio Sarrá y Frau

Librero: Desconocido

Lugar y año: Palma de Mallorca, 1776

Posición la del retrato en la estructura del libro: Anteportada
con grabado xilográfico, retrato del autor

Procedencia: [BNE](#)

Representación del personaje: La ilustración muestra al
piscador de cuerpo entero, espaldas y de pie. Sus atuendos y
barbas acercan la imagen a aquel sabio popularmente
conocido. Se presenta en el centro de un paisaje nocturno
que muestra de fondo las murallas de una ciudad, con un
compás en una mano y un bastón que contiene una esfera

armilar en la otra. A sus pies tirados en el suelo libros y cuadernos cerrados

Marco: Rectangular

Iconografía alegórica externa: En este caso se identifica una escena en la que se hace una reproducción de la fábula mitológica de Acteón y Diana, que ya relatara Ovidio en su *Metamorfosis*¹²⁵; en la imagen, el cazador, transformado en ciervo, está siendo devorado por sus perros a la orilla de un río en medio del bosque, al modo en que aparecía en la pintura mitológica del siglo XVII, ilustración moral de los peligros que puede conllevar mirar a la luna o pretender descubrir los secretos del cielo¹²⁶.

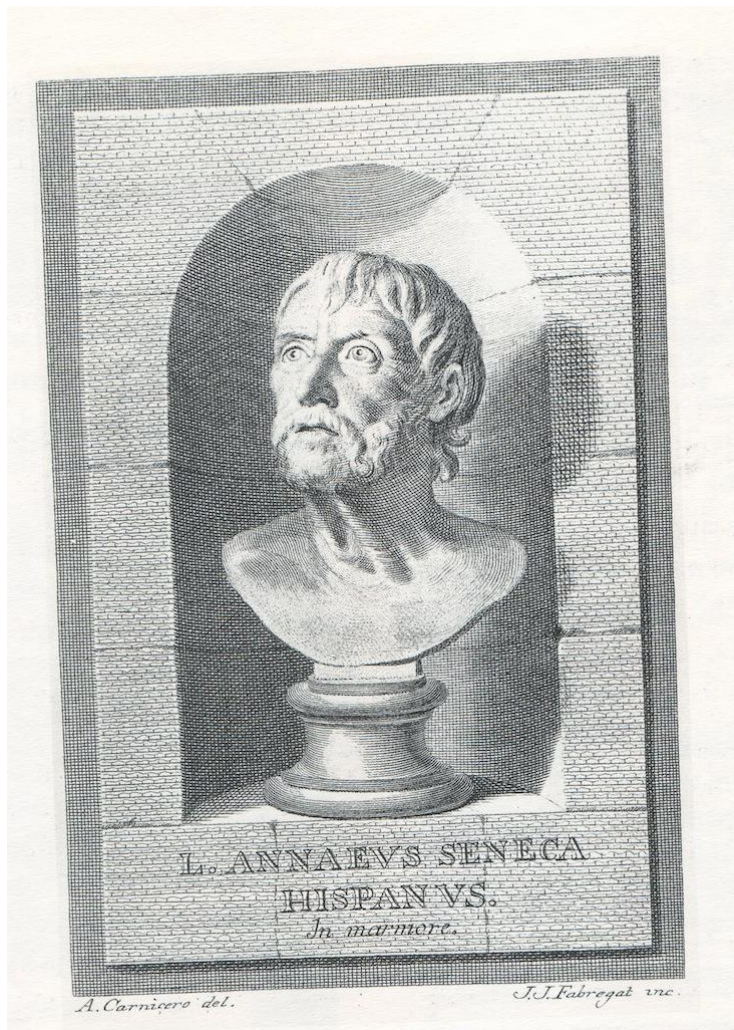
¹²⁵ La diosa Artemisa, la Diana romana, disfrutaba de un baño en el bosque junto a sus ninfas, cuando Acteón, un célebre cazador, llegó hasta el lugar en el que estaba la diosa, la descubrió desnuda y ante tanta belleza quedó completamente fascinado; el desvelamiento de lo oculto supuso una grave ofensa, por lo que la diosa lo castigó convirtiendo al cazador en un ciervo para que sus cincuenta perros lo devoraran. Los animales buscaron desesperados a su amo por todo el bosque, pero jamás lo

Observaciones: Ejemplo de alguna obra artística que trata el tema:



encontraron. Completamente desorientados, buscaron al centauro Quirón, quien, con el único fin de consolar a los pobres animales, construiría una estatua del difunto Acteón.

¹²⁶ Tal y como explico en el estudio *Iconografía autorial de los almanaques dieciochescos*.



Séneca (n° 338)

Tragedia practica i observaciones, que deben preceder a la tragedia española intitvlada: las troianas, por Don Ivsepe Antonio Gonzalez de Salas

Impresor: Antonio de Sancha

Editor: Antonio de Sancha

Librero: Desconocido

Lugar y año: Madrid, 1778

Posición del retrato en la estructura del libro: Estampa suelta incluida en los preliminares de la obra

Procedencia: [BNE](#), INVENT/80448

Representación del personaje: Retrato de busto, en posición tres cuartos del autor en plena vejez

Marco: Enmarcación arquitectónica con pequeño pedestal escultórico

III. 3. Conclusiones

En definitiva, y retomando lo expuesto en la introducción explicativa de los criterios del repertorio, por las características del estudio que planteamos, definimos que se trataría en todo momento de un catálogo representativo, ya que renuncia a una casi imposible exhaustividad en alguna de sus facetas, pero que, por las características que le otorgamos en lo referente a su estudio y por la cantidad de imágenes recogidas, nos serviría de medio fundamental para documentar y argumentar las cuestiones que planteamos en torno a la definición y autodefinición del autor mediante su imagen visual. El diseño de la ficha tipo que propusimos originariamente ha sido de gran valor, pues ha desempeñado un papel fundamental como medio de recogida de información de los autores y sus obras y para su

sistematización. La fracción de trabajo que dedicamos a recoger la información más objetiva referente a cada imagen ha sido muy útil para el establecimiento de las categorías de las mismas, y el trabajo de recopilación de información referente a la lectura estructural y artística de cada una de ellas nos ha permitido situarlas en niveles diferenciados. En consecuencia, hemos establecido un esquema tipológico que se basa en la definición de subcategorías según el tipo de representación ante la que nos encontramos. De esta forma proponemos clasificarlas de la siguiente forma esquemática:

I. Aquellas imágenes que mantienen el concepto tradicional del ofrecimiento de la obra, manteniendo una estrecha cercanía con la imagen representativa de las obras de un período previo a la afirmación autorial, en las que el escritor se arrodillaba para ofrecer su obra en posición de vasallaje a la que se considera verdadera fuente de autoridad, divina o humana, inspirador o mecenas¹²⁷. Encontramos un

¹²⁷ Véase el artículo de Buiguès sobre las representaciones miniaturistas (2019, 10-32).

claro ejemplo de esta tipología en la ficha nº 211 de Fray José de Jesús María, en un esquema mimético del que muestran obras medievales como el significativo *Doctrinal de caballeros* y su muy repetido grabado.



Fig.125. Fray José de Jesús María, *Historia de la Virgen María*, Amberes, 1662.



Fig.126. Afonso de Cartagena, *Doctrinal de Caballeros*, 1487.

II. Hallamos otra tipología en aquellas representaciones en las que el autor aparece cercano a su escritorio. Este tipo de imágenes son las más numerosas, ya que abarcan desde representaciones autoriales en forma de grabado en los estilos más convencionales hasta aquellas del género de los pronósticos, además de los retratos pictóricos. La aparición del escritorio conlleva un asentamiento importante de la figura del escritor, ya que aporta credibilidad a su figura al otorgarle rasgos cercanos al momento creativo o de trabajo. En este punto encontramos al autor de pie cerca de su mesa de trabajo o sentado ante ella, siempre con útiles o elementos apoyados en el escritorio que remiten en su lectura a la entidad autorial. Veamos el ejemplo de las diferentes representaciones de Santa Teresa de Jesús (Fig. 127) o de Santo Tomás (Fig. 128) o de Juan de Palafox y Mendoza (Fig.129):



Fig.127. Santa Teresa de Jesús, *Las obras de la s. madre teresa de jesus. Fundadora de la reformación de las descalzas y descalzos de N. Señora del Carmen. Edición segunda. Primera Parte que contiene su vida*, Amberes, 1649.



Fig.128. *Santo Tomás de Aquino*, Bartolomé Esteban Murillo, Sevilla, 1650.

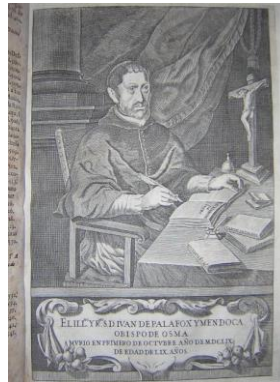


Fig.129. Juan de Palafox y Mendoza, *Excelencias de San Pedro, príncipe de los apóstoles, vicario universal de Jesucristo, nuestro bien...* (Tomo segundo), Madrid, 1659.

III. En relación con la anterior puede considerarse la categoría de las representaciones de autor en las que aparece incluido en una escena con más personajes, por tratarse de un desarrollo o proyección de un modelo escenográfico, en el que la imagen estricta del personaje queda complementada por su acción o circunstancias más allá del hecho mismo de la escritura. Un claro ejemplo podría ser el del *Parnaso* de Quevedo, con el doble retrato del escritor en el que su consagración viene dada por las nueve musas de Apolo. También podemos encontrar una escena reconocible en la imagen del *Piscator de las Damas*, por poner un ejemplo de la proyección del modelo en un género en las antípodas (por contenido, estilo y modelo editorial) del que representa la recopilación de la poesía quevedesca.



Fig.130. Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas...* Madrid, 1648.



EL PISCATOR DE LAS DAMAS

PARA ESTE PRESENTÈ AÑO.

Fig.131. José Julián de Castro, *El piscator de las Damas o las comedias de Carabanchel. Pronostico el mas cierto de quanto ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas, o quisicosas, y del famoso entremes nuevo de los Indianos de hilo negro, para cosas particulares,* Madrid, 1754.

IV. La última y definitiva categoría la forman los retratos *stricto sensu*, esto es, aquellos en que la representación

del escritor se iguala con la de otros personajes de relieve¹²⁸, se define por sus rasgos estrictamente individuales y, al margen de lo que suponen de consagración, no inciden como eje retórico en la caracterización de la práctica de la escritura. Todo ello confluye en la formalización de la representación de busto como el modo definitivo de figuración autorial, en estrecha relación con la posibilidad de constituir series, como se mostrará en “La colección de retratos”. Los matices morfológicos más destacados (y alguna implicación connotativa) se refieren a la enmarcación, diferenciando entre aquellas que utilizan el medallón y las que no usan enmarcación o utilizan un marco rectangular como si de un cuadro se tratara. En cuanto a las que contienen enmarcación en forma de medallón, hallamos una diferenciación entre aquellas que utilizan un medallón sencillo y las que lo llevan complejo, acompañado en numerosas ocasiones por un retablo arquitectónico o elementos alegóricos que aportan un

¹²⁸ A partir de los modelos clásicos, recuperados sobre todo con la estatuaria grecolatina, pasa a ser una forma consagrada para la figuración

de personajes regios o aristocráticos, desde donde se extiende a la representación de “hombres ilustres”.

significado concreto en la lectura de la imagen. Como ejemplificación de aquellos óvalos sencillos que sirven de contenedor de retratos de autor podemos mencionar algunos retratos de Rebolledo como aquel de los *Ocios del Conde de Rebolledo, Señor de Irián*, en torno al año 1650 (Fig. 132), o aquel de Antonio Enríquez Gómez de 1656 (Fig. 133). Encontramos un claro ejemplo de medallón complejo con retablo arquitectónico y aparición de diferentes elementos alegóricos en el retrato de Solórzano de 1652 (Fig. 134).



Fig.132. Conde de Rebolledo, *Ocios del Conde de Rebolledo, Señor de Irián*, Amberes hacia 1650.



Fig.133. Antonio Enríquez Gómez, *Sansón nazareno*, poema heroico, Ruan, 1656.

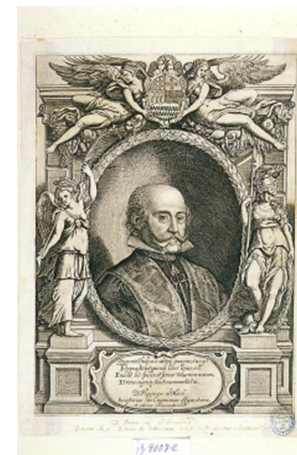


Fig.134. Juan de Solórzano, *Emblemata*, Madrid, 1652.

En cuanto a aquellos retratos que carecen de marco o utilizan una enmarcación en forma rectangular o cuadrangular como si de un cuadro se tratara, podemos hallar un ejemplo en la figura 135.

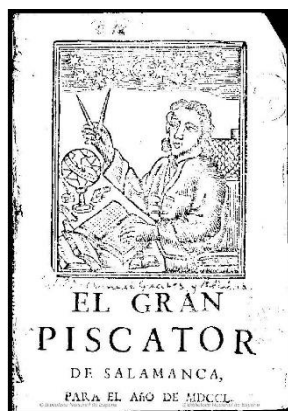


Fig.135. Diego de Torres Villarroel, Los bobos de Coria [Texto impreso]: prognostico, y diario de quartos de luna, con los sucesos elementales, y politicos de la Europa, para este año de 1750 : añadido a la fin un resumen, de varias curiosas noticias, del origen, y principio de algunas cosas, y casos notables, acaecidos en varios reynos, y provincias del mundo, desde su creacion, y especialmente desde el nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo, hasta el año de 1749 ... Barcelona, 1749.

Por oposición, puede resultar significativo que la elección del óvalo como enmarcación, por lo que supone de acercamiento al modelo de la medalla o el medallón, como representaciones individuales y celebrativas (al modo de los emperadores romanos), se opone al mantenimiento del marco rectangular para las representaciones de carácter

escenográfico. Estas se encontraban más próximas a los modelos estrictamente pictóricos. El retrato en marco ovalado en cambio, aun manteniendo lazos con las representaciones pictóricas similares, parece acomodarse mejor con el paso de los años al imaginario del libro impreso con materia culta, en tanto que la opción por los modelos de composición escenográfica se mantienen en géneros editoriales más propios de la difusión popular, como hemos tenido ocasión de mostrar en el acercamiento a las imágenes de los almanaques dieciochescos hasta el momento en que los mismos también asumen los modos de la representación autorial culta.

Esta última consideración, relativa a un género híbrido o situado en un espacio intersticial del sistema editorial y que combina distintos modos de representación de la imagen del autor, nos lleva a una última consideración, complementaria a la formalización de una tipología de base iconográfica.

La figuración del autor en su camino hacia lo que puede considerarse un retrato en su sentido más pleno no sigue una trayectoria lineal o una cronología de avances. En su dinámica inciden factores muy distintos, derivados esencialmente de la heterogeneidad de los cauces y soportes de la representación, de un lado, y de la jerarquía en los registros de los géneros en que aparecen estas representaciones, de otro. Valga citar, de manera muy esquemática, para el primer caso, la confluencia en el proceso de conformación iconográfica de géneros y modalidades muy dispares, con sus propias leyes internas, como es el caso de las formas pictóricas, del fresco al óleo, del espacio público al privado; el de los grabados exentos, destinados a un tipo de consumo específico; y el de los paratextos impresos, con su específica relación con el cuerpo de la obra a la que acompañan.

En este espacio hay que considerar también la diferencia de valores y consideración en torno a los géneros, literarios o no, en que toma cuerpo el discurso escrito y su

materialización impresa. En un extremo se sitúan los volúmenes más elaborados y extensos, no siempre en relación directa, aunque con bastante relación con las materias más elevadas y prestigiosas, que fomentan un específico tratamiento material e iconográfico del retrato; y en el extremo opuesto se encuentran los formatos editoriales más humildes, en su contenido y en su realización material, que no dejan de incluir retratos, pero lo hacen con unas posibilidades de realización y con unos códigos muy predeterminados, que suelen derivar en formas más primarias o retardatarias de representar al autor de la obra.

Es por ello que no puede hablarse estrictamente de un proceso de evolución. Tampoco es posible descartar la existencia de unas tendencias, como las que hemos intentado caracterizar en nuestros estudios de caso, como una primera aproximación a lo que deberá ser un estudio más amplio y sistemático para completar la cartografía material, espacial y cronológica de una modalidad plástica en la que confluyen por igual las leyes generales de las artes visuales en su

despliegue histórico y las incidencias en el proceso de establecimiento de una moderna noción del autor.

IV. ESTUDIO COMPARATIVO

La inclusión en el libro de la efigie del autor se propaga a partir del humanismo, tal y como hemos comentado con anterioridad en el artículo para la revista electrónica *The Theory Now* (2019, 51-71). Aunque el precedente que asienta la representación de medallón de Nebrija es considerado el primer retrato de un escritor¹²⁹, no es hasta la construcción del repertorio de retratos que propone Pacheco para su Libro cuando se asientan las bases de una retratística autorial con elementos comunes en su elaboración, promoviéndose un prototipo muy determinado. Esta aceptación del retrato como concepto reivindicativo fue asentándose y repitiéndose en las representaciones de los escritores en los preliminares de las obras, hasta alcanzar todos los géneros, tratándose en general de retratos realizados mediante la técnica del grabado que quedan vinculados directamente con las nuevas tecnologías, en este caso con la proliferación de la imprenta.

¹²⁹ Realizado en torno a 1500 por Antonio del Rincón.

Para poder realizar una comparativa entre el período anterior al propuesto en esta tesis, el del repertorio de retratos que hemos planteado y los posteriores a la cronología determinada, hemos tomado la figura de Lope de Vega como elemento de estudio de confrontación.

Lope es uno de los máximos exponentes del prototipo de la profesionalización y el mercado, tal y como expone García-Reidy (2013, 17-19), e ilustra verdaderamente al poeta que tuvo plena conciencia de la necesidad de que el autor se acercara al mercado con el firme propósito de la defensa de la causa de la escritura en busca continua de reconocimiento. En sus retratos podemos observar cómo hay un modelo que se repite a partir de ese retrato a óleo atribuido a Eugenio Caxés, que claramente tomó como ejemplo a sus retratos en forma de grabado anteriores y que ha creado un imaginario en la estética de Lope que lo hace único y lo personaliza incluso en la actualidad. Esta imagen

da cuenta de un proceso de fijación iconográfica en el desplazamiento desde el óleo al grabado y desde el grabado al óleo.



Fig. 136. *Retrato de Lope de Vega*, atribuido a Eugenio Caxés, óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm., 1634.

Haciendo especial hincapié en la repetición de modelos y formas de las representaciones lopescas, nos encontramos con el retrato realizado por Pacheco para su Libro. Quizá esta imagen más temprana sea la que aglutine

mayores diferencias en el lenguaje plástico del retrato propiamente dicho, ya que las facciones son quizá más diferentes que las de aquellos que le siguen. Sea como fuere, se trata de un retrato que comparte pautas con los demás: el busto del autor ocupa toda la composición y se encuentra centrado en ella, en posición tres cuartos y con la mirada dirigida hacia el espectador. Los ropajes que viste Lope en esta imagen son elegantes, destacando la exuberancia del cuello de su vestimenta. Se muestra a un Lope joven y se le sitúa a la altura de los nobles, tanto por su vestimenta como por su pose, quizá por encontrarse aún en plena búsqueda de reconocimiento. Podemos destacar en esta representación, en forma de dibujo, el uso del marco rectangular ornamentado, tan propio de la enmarcación de una obra pictórica, quizá originado por el oficio originario de pintor de Pacheco. Por lo que aquí volvemos a toparnos con un

ejemplo de cómo ambas disciplinas, la pictórica y la gráfica, beben unas de otras, e incluso se solapan y fusionan¹³⁰.



Fig.137. Félix Lope de Vega y Carpio, *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones* de Pacheco, 1564, 1644

La imagen destaca por su simpleza de formas y contenido. El autor aparece solo en la representación, sin ningún atributo o elemento que lo acerque a su trabajo, y, tal

¹³⁰ Véase el artículo que proponemos sobre el retrato autorial (2019: 51-78).

y como ocurriera con el retrato de Caxés, Lope es retratado como cualquier otro personaje meritorio de ser serlo.



Fig.138. Félix Lope de Vega y Carpio *El Laurel de Apolo*, Juan de Courbes, 1630.

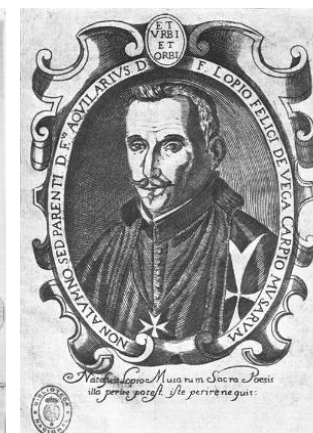


Fig.139. Félix Lope de Vega y Carpio, *El peregrino en su patria*, 1733.

Tomamos el retrato de Lope de 1733 que aparece en *El peregrino en su patria* como referente en el análisis de la representación del autor en el período que hemos

determinado como núcleo de esta tesis. Observamos cómo se separa de aquella imagen que propone Pacheco de un autor joven y con ganas de posicionarse a nivel social como un personaje altivo volviéndose hacia aquel grabado de Juan de Courbes de 1630, generando casi una réplica, aunque más torpemente ejecutada. Repite el modelo de la representación sencilla, sin más elementos que compongan la imagen que el rostro del autor, en posición tres cuartos y de busto, el característico ropaje clerical con la cruz de Malta sobre el fondo negro, a modo de distinción aristocrática. El autor se retrata en edad madura o quizá más avanzada, el cabello canoso deja constancia de ello, y la serenidad de su rostro parece demostrar la tranquilidad de sentirse reconocido y de haber llegado a un lugar de plenitud personal. Estos elementos también aparecen en el retrato a óleo de Caxés¹³¹.

¹³¹ En este punto debemos detenernos ante la evidencia de que un autor pueda permitirse un retrato a óleo y lo que revela que este modelo se plantee como interesante para la temática de cualquier pintor que hasta



Fig.140. Félix Lope de Vega y Carpio, *Retratos de Españoles Ilustres*, Madrid. 1791.

Al acercarnos a la imagen de Lope que propone el libro de *Retratos de Españoles Ilustres*, continuando con la comparativa que proponemos, observamos un cambio significativo: el Fénix aparece situado en una escena y

ese momento solo centraba su atención en figuras reconocibles, en un estamento cercano a la nobleza.

acompañado de diferentes elementos que lo acercan a la escritura. Este grabado de Fernando Selma a partir del dibujo de Rafael Ximeno muestra una representación de medio cuerpo del autor, de nuevo en posición tres cuartos y con la mirada dirigida hacia el espectador, en la que Lope se encuentra centrado en la escena, como es habitual en la representación autorial. Se muestra a un autor de mediana edad con atuendo clerical. Aparece en actitud activa por primera vez, en su gabinete, escribiendo sobre una mesa adornada con motivos vegetales y con una máscara alegoría del teatro y la comedia. En el estudio hay una escultura del dios Apolo que sostiene una lira, alegoría en este caso de la poesía, y a la espalda del autor, unas cortinas recogidas completan la escena. A los pies de la imagen una inscripción se desarrolla dentro de una cartela, con el nombre completo del retratado y su condición de escritor junto a su fecha de nacimiento y defunción. La caracterización del rostro y el valor de los hábitos sacerdotales y caballerescos se reproducen en esta imagen canonizadora, en un intento de asentar la

existencia de un Parnaso español. La concepción dieciochesca añade a la composición plástica las imágenes clásicas y, sobre todo, el gesto de la escritura, que Lope no había incorporado a los grabados con que acompañaba sus libros impresos en ninguno de los casos.

Es de notar cómo las diferentes representaciones del autor mantienen unas características generales comunes a nivel retratístico, mientras que su atuendo destaca como elemento discordante, ya que varía según su edad en la utilización de coraza, hábito y cruz caballerescas, etc. Todos estos cambios aluden a su vida social en un estatus y carrera en ascenso. Sus rostros cambiantes en torno a una "imagen" mantenida, que sigue a aquel retrato a óleo, marcan el paso del tiempo del personaje real, aunque es significativo en el caso del Fénix la insistencia en el retrato con pequeñas variantes, como ocurre con el color del cabello, que evoluciona de oscuro a cada vez más canoso (Portús, 1999 y Sánchez, 2011). Además, hay variaciones en los elementos adicionales de su representación, como ocurre en la

enmarcación de sus imágenes, que van desde el uso del marco rectangular que propone Pacheco hasta generalizar el uso del medallón, e incluso la peculiaridad compositiva que se da en el caso de *La Jerusalén conquistada* (1609), donde se utilizan elementos arquitectónicos junto a dos columnas que cumplen la función de enmarcar el retrato¹³². Este retrato se corresponde a la condición épica de la obra y se acerca a una mirada más clasicista.

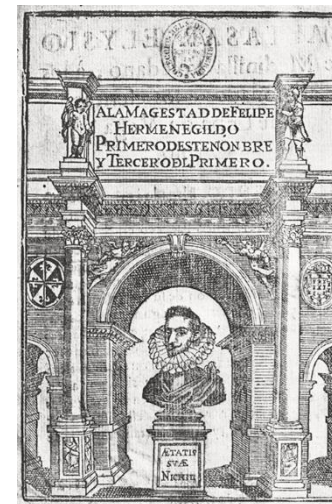


Fig.141. Félix Lope de Vega y Carpio, *La Jerusalén conquistada*, 1609.

¹³² La composición destaca por el uso de alegorías arquitectónicas, el panteón que contiene elementos decorativos reforzando la imagen del

autor junto a los angelotes de los capiteles de las columnas, los escudos y las ninfas que lo coronan con laurel.

V. COLECCIÓN DE RETRATOS

V. 1. Justificación

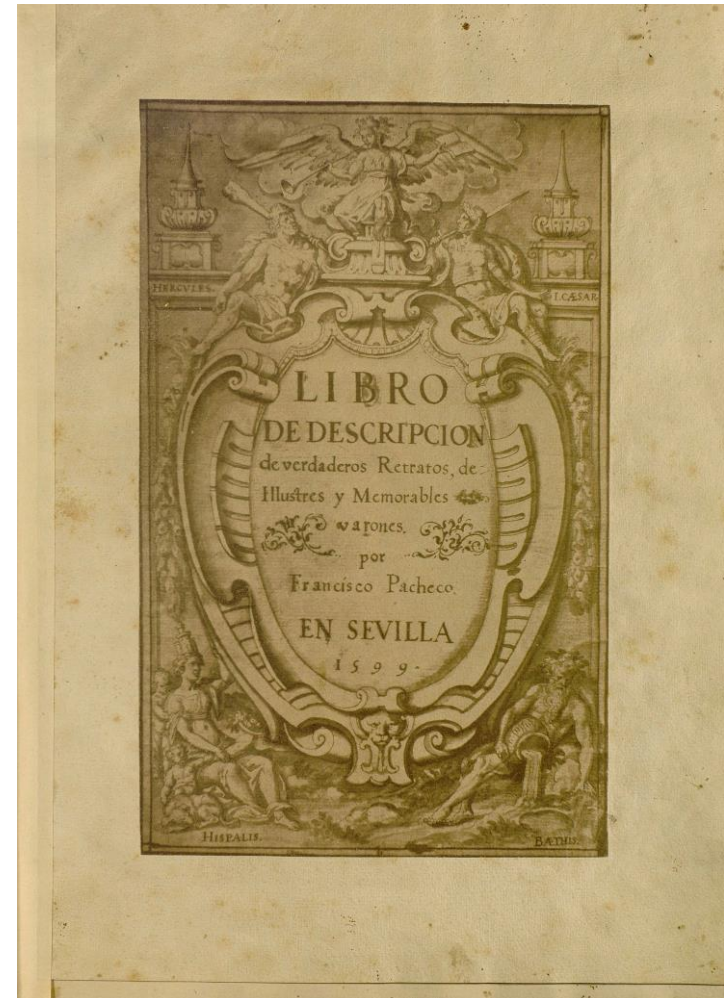
Desde los inicios del planteamiento de esta investigación vimos fundamental poder generar un diálogo entre los retratos de autor previos al período temporal que seleccionamos, aquellos principales que hemos recopilado, y los posteriores, pero en una temporalidad cercana. Es por eso que hemos tomado como punto de partida el *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (1599-1644), autor de referencia en este campo ya que fue el primero en reunir a los grandes personajes de su tiempo realizando un retrato de cada uno de ellos junto a la aportación de sus datos biográficos. Del mismo modo, hemos acotado este diálogo en la lectura de la imagen en los *Retratos de Españoles Ilustres: con un epítome de sus vidas* de 1791, referente representacional que recoge a todos los escritores sobresalientes del Siglo de Oro. Incluimos un tercer grupo de retratos correspondiente al capítulo V. 4, que hemos llamado con el título de “Otros retratos”. Este es un

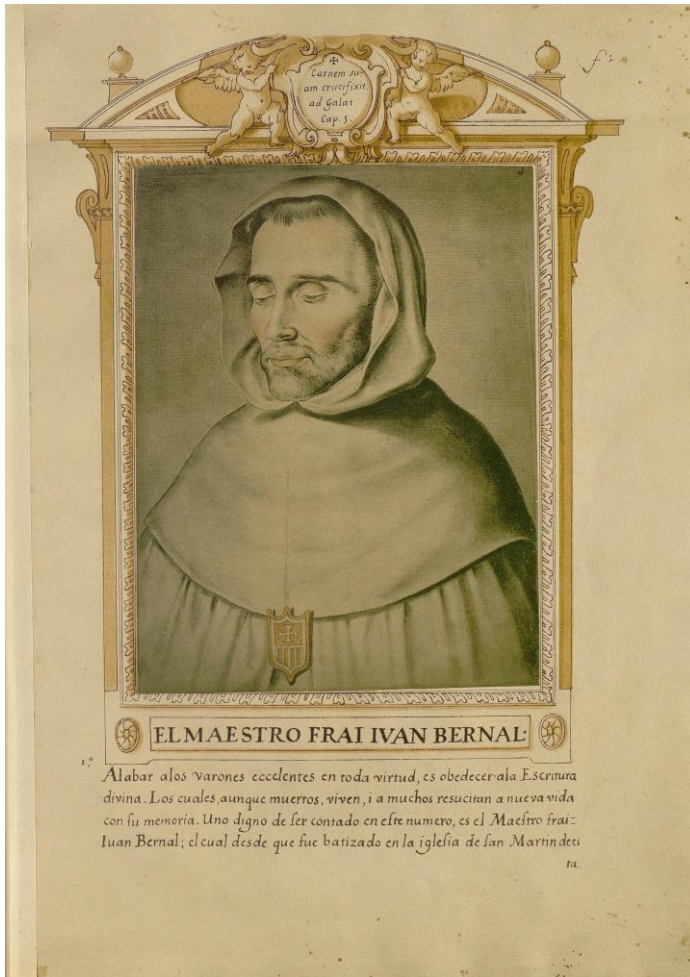
conjunto de representaciones que consideramos relevante y que comprende las imágenes de diferentes autores precedentes a la fecha que nos corresponde, ya que abarcan desde el año 1640 hasta 1648 (período en el que comienza nuestro “Repertorio”), conviviendo en algunos años con aquellos retratos de Pacheco, y que se completa con el período de años que abarca desde el final de nuestro “Repertorio” (1778) hasta el inicio de los *Retratos de Españoles Ilustres*.

Para la recopilación material hemos empleado el mismo *modus operandi* que para la realización del repertorio de los retratos protagonistas; hemos trabajado con el programa FileMaker utilizándolo con el mismo criterio, siguiendo la ficha tipo propuesta en un inicio. De igual manera, esta ficha se organiza a partir del retrato de la representación del autor como campo principal y con los mismos campos contiguos desarrollados. Pero existe una notable diferencia en el tratamiento que le hemos dado a los dos repertorios (el de Pacheco y el de *Retratos de Españoles Ilustres*): en ambos casos

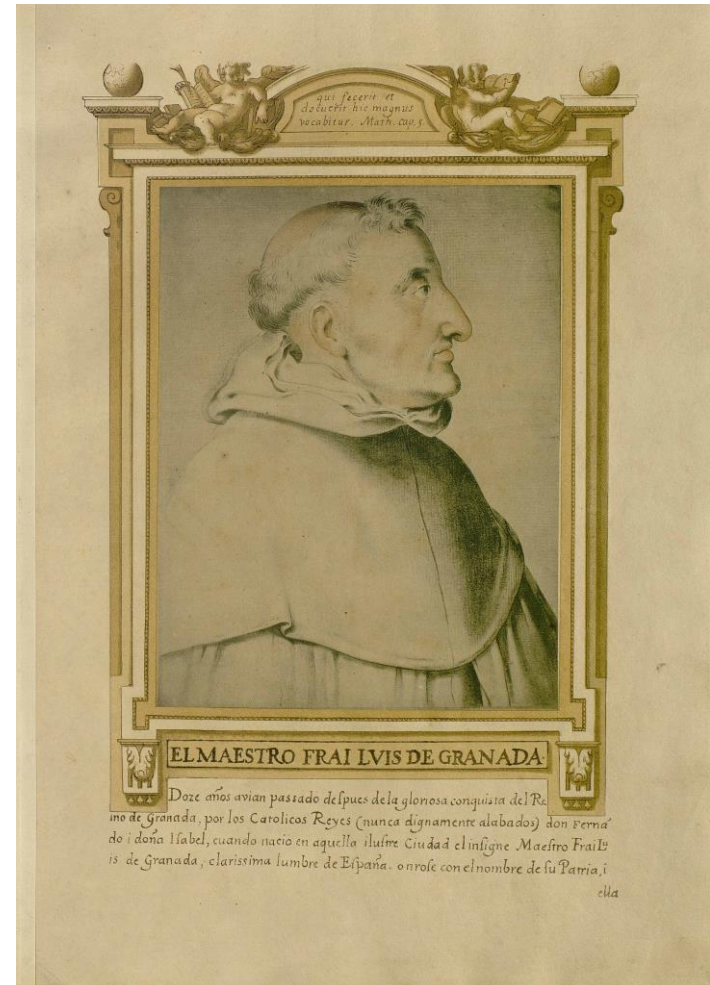
hemos reducido los datos para su presentación en la tesis, pues consideramos que no deben compartir el mismo protagonismo que las representaciones autoriales del conjunto principal. Por lo tanto, presentamos las imágenes de los retratos de Pacheco, de los *retratos de Españoles Ilustres* y de esos “Otros retratos” de forma continuada, con mínimos datos descriptivos, únicamente el nombre del autor y la página donde se encuentra dicho retrato en el grueso de la obra, en el caso de Pacheco y de los Retratos de Españoles Ilustres; en el del siguiente grupo incluimos la fuente de referencia al tratarse de imágenes aisladas, y, en todos los casos, presentamos a dos autores por página. En el inicio de los grandes repertorios del subcapítulo 2 y 3, incluimos la portada de las obras con los datos de edición seguido de los retratos.

V. 2. Preliminares: *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones* de Francisco de Pacheco

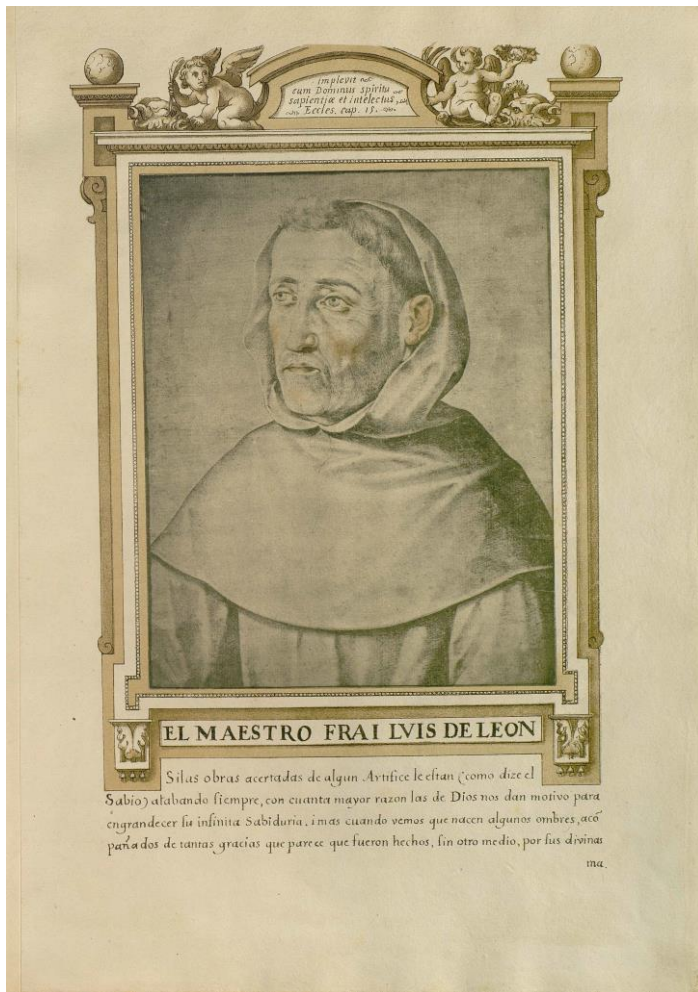




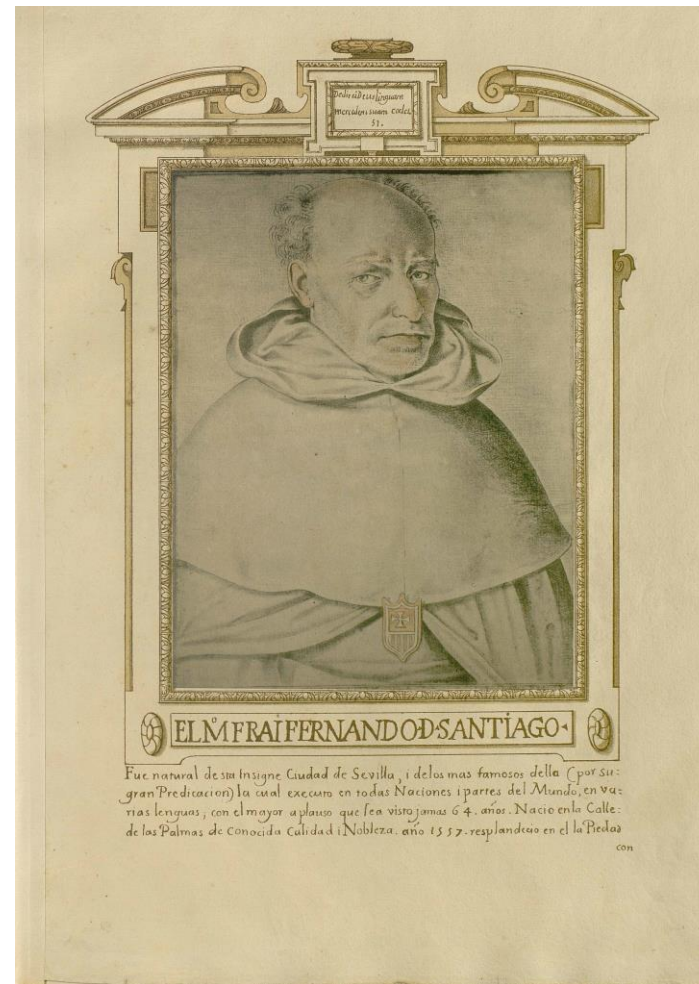
MAESTRO FRAI IVAN BERNAL, P. 4



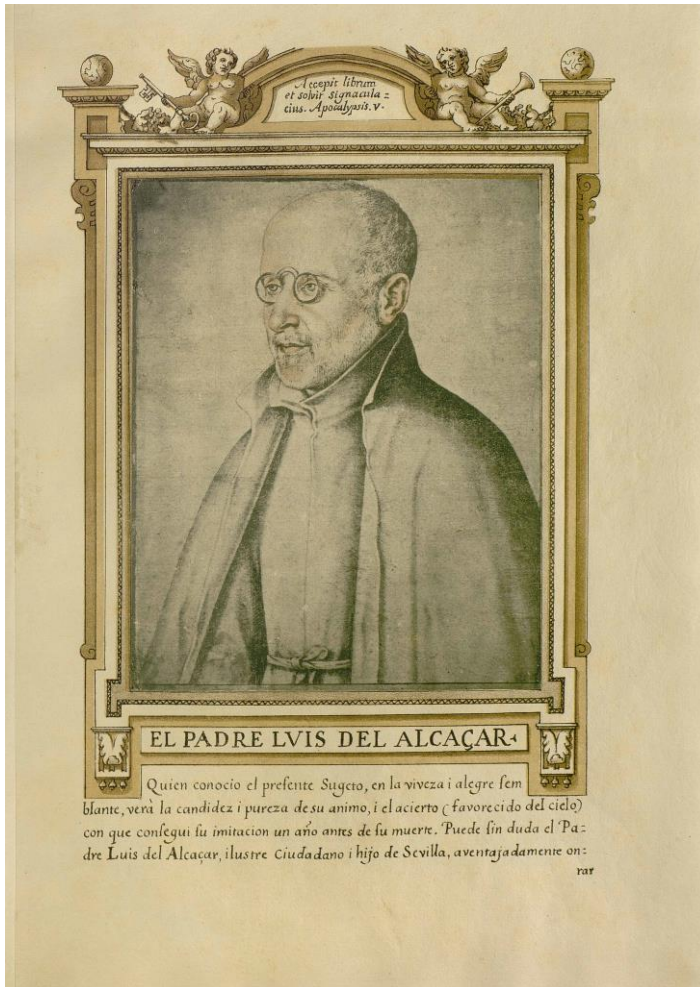
MAESTRO FRAI LUIS DE GRANADA, P. 8



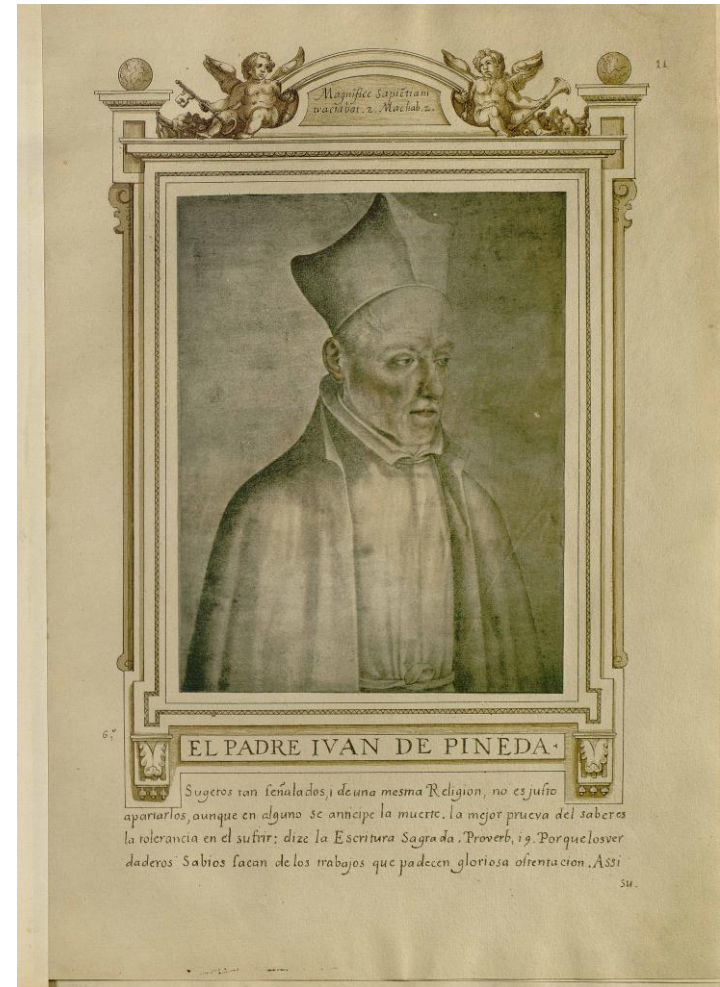
MAESTRO FRAI LUIS DE LEON, P. 13



MAESTRO FRAI FERNANDO DE SANTIAGO, P. 16



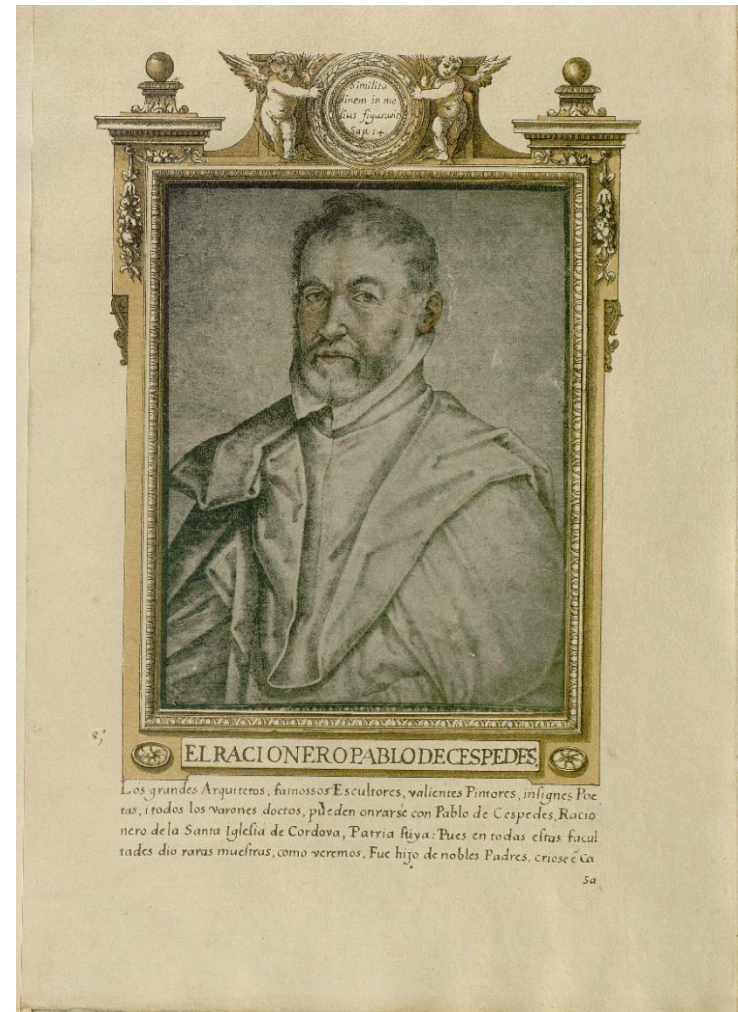
PADRE LUIS DE ALCAÇAR, P. 20



PADRE IVAN DE PINEDA, P. 24



PADRE FRAI LUIS DE LA CRUZ, P. 28



RACIONERO PABLO DE CESPEDES, P. 32



EL SECRETARIO BALTASAR DE ESCOBAR

SECRETARIO BALTASAR DE ESCOBAR, P. 36



EL FRAI PEDRO DE VALDERRAMA

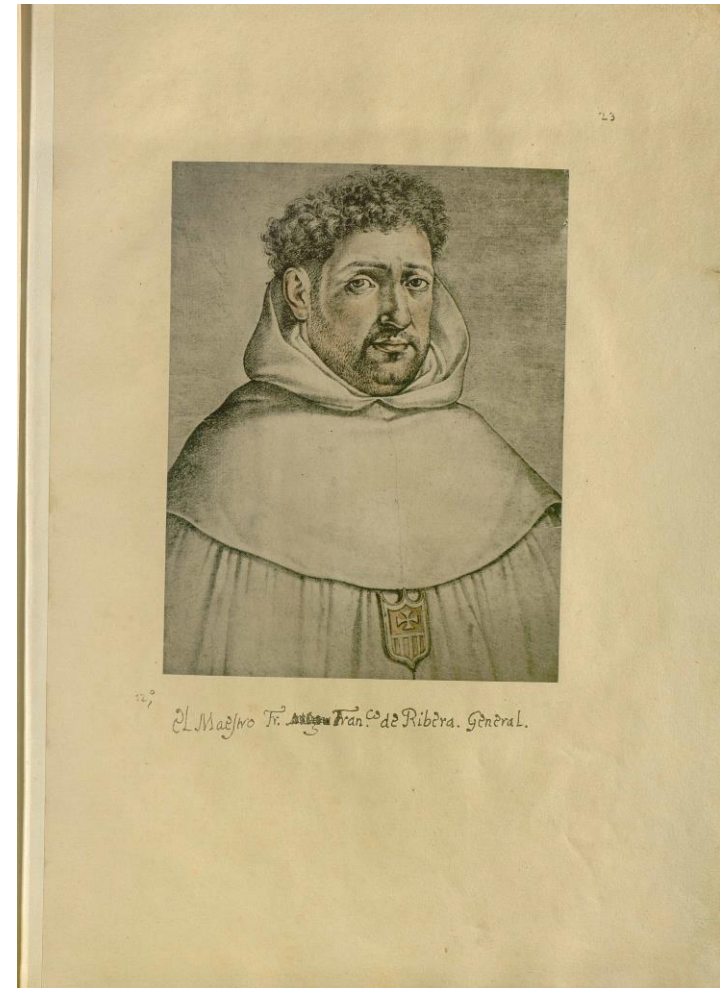
Puso Dios en el Paraiso de su iglesia, entre otros, un arbol de vida espiritual, de la
insigne Religion del gran Patriarca Agustin, que tantos tan provechosos frutos a:
dado al mundo: del qual salio en nuestros tiempos una tan excelente rama: que la me:
moria de los mas ancianos no se acuerda aver visto otra mas provechosa. Este es el:

Pa

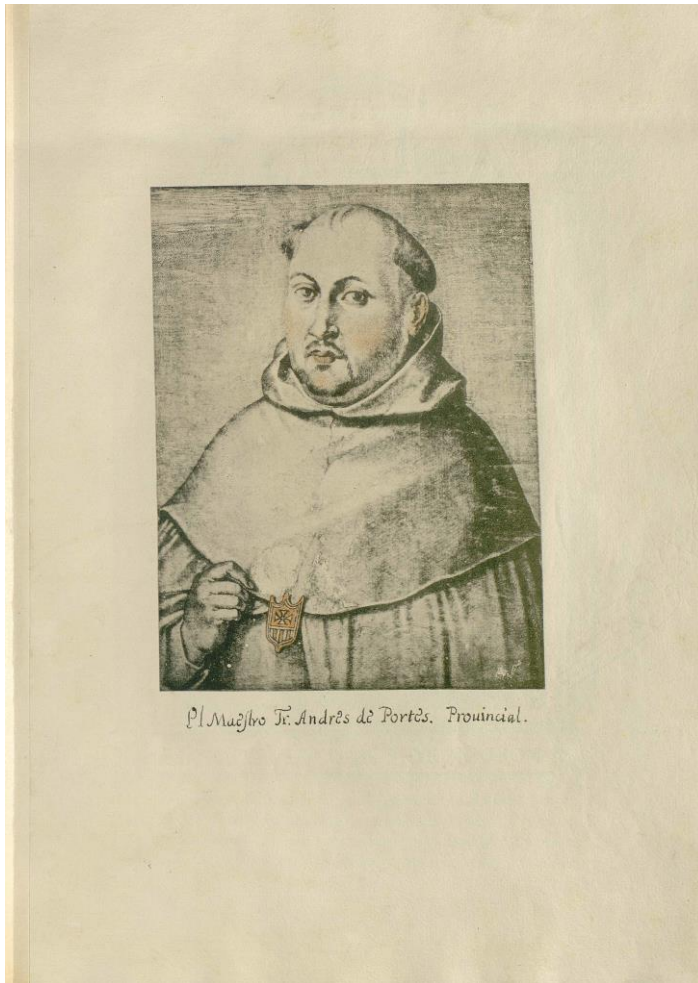
MAESTRO FRAI PEDRO DE VALDERRAMA, P. 38



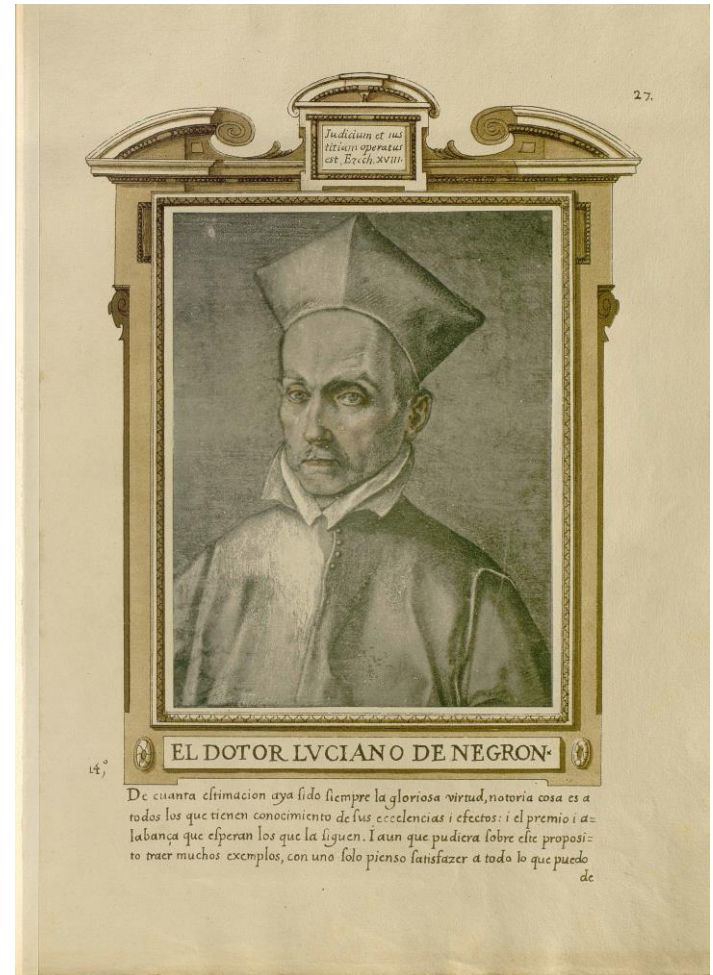
PADRE FRAY LUIS DE REBOLLEDO, P. 42



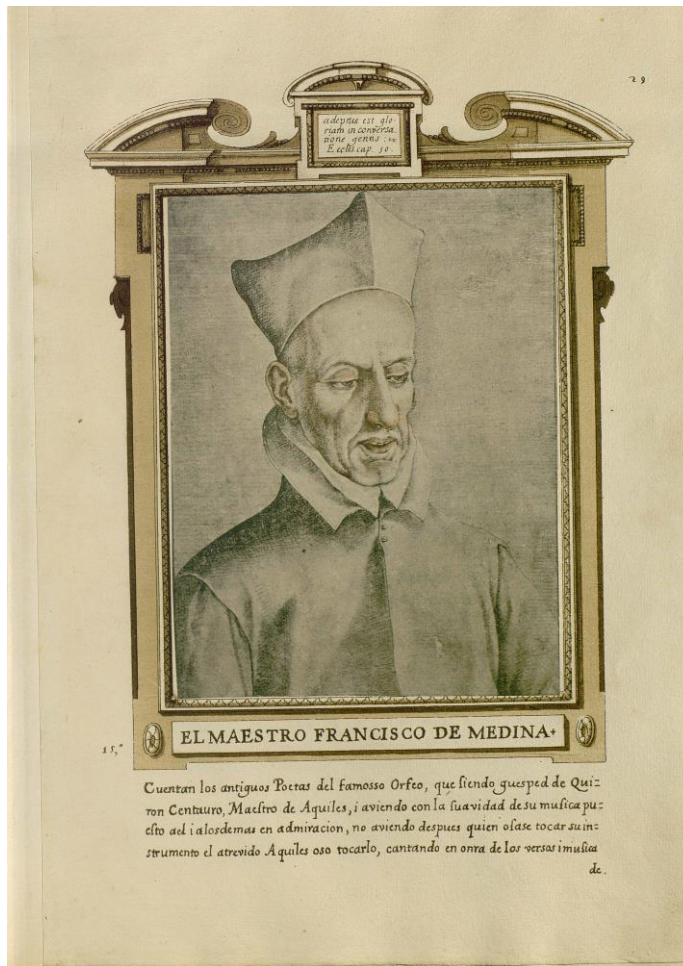
MAESTRO FRAI FRANCISCO DE RIBERA, P. 47



MAESTRO FRAI ANDRES DE PORTES, P. 48



DOCTOR LUCIANO DE NEGRON, P. 50



MAESTRO FRANCISCO DE MEDINA, P. 54



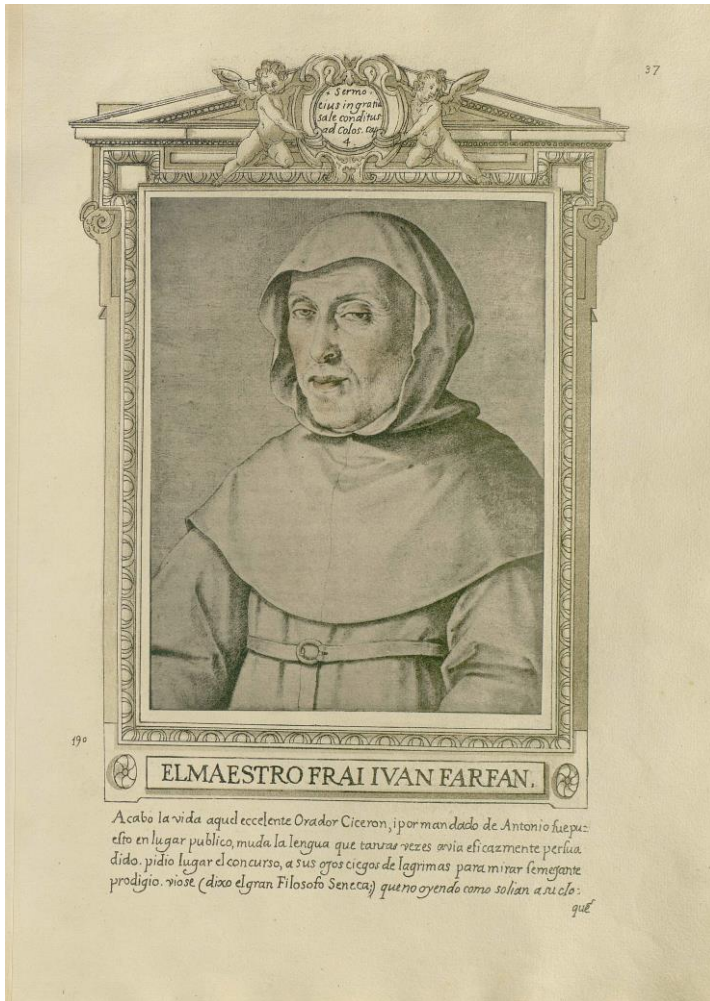
JURADO IVAN DE OVIEDO, P. 58



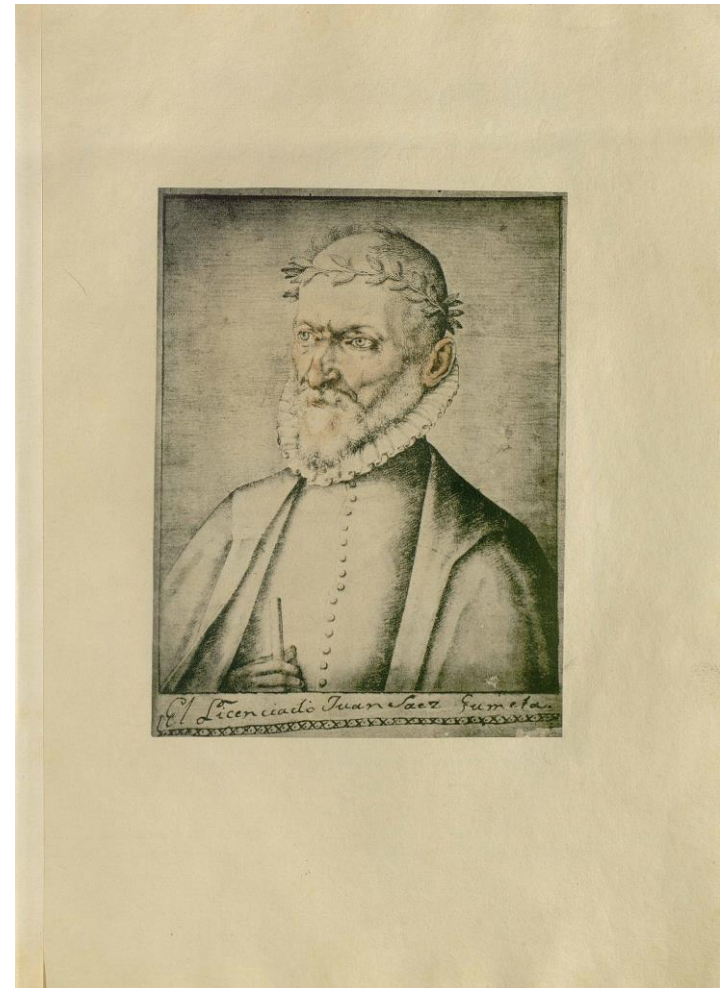
DOCTOR BARTOLOME HIDALGO, P. 62



MAESTRO FRAI DIEGO DE AVILA, P. 66



MAESTRO FRAI IVAN FARFAN, P. 70



LICENCIADO JUAN SAEZ ÇUMETA, P. 74



FERNANDO DE HERRERA EL DIVINO, P. 76



LICENCIADO CRISTOVAL MOXQUERA, P. 80



MAESTRO FRAI AGUSTIN NUÑEZ DELGADILLO,
 P. 84



MANUEL SARMIENTO DE MENDOÇA, P. 88



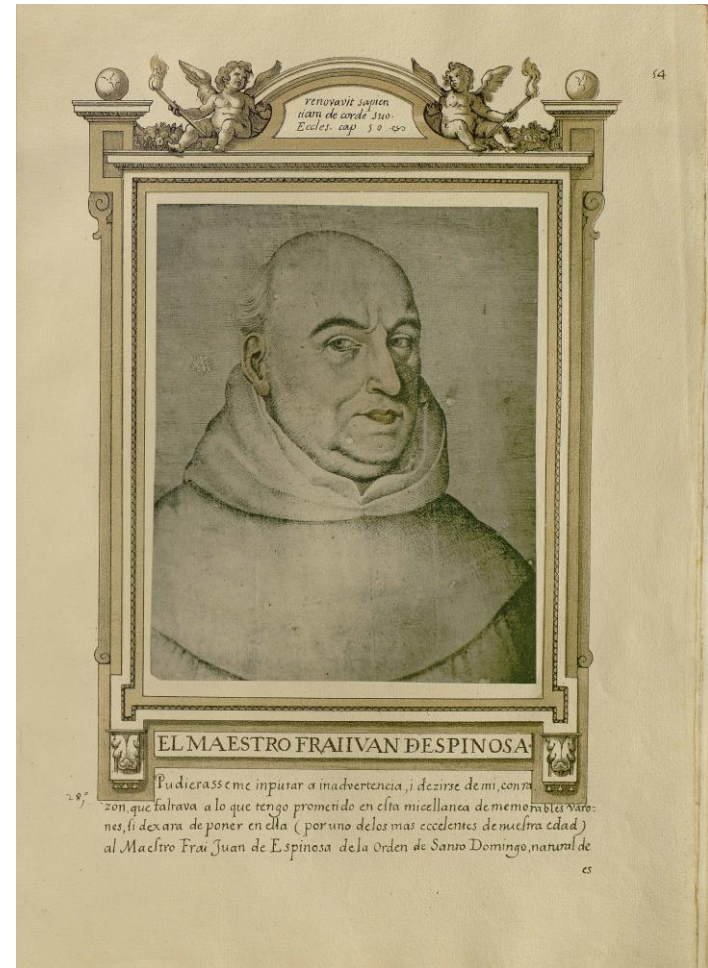
MAESTRO FRAI MIGUEL DE SANTIAGO, P. 91



MAESTRO FRAI FERNANDO SUAREZ, P. 92



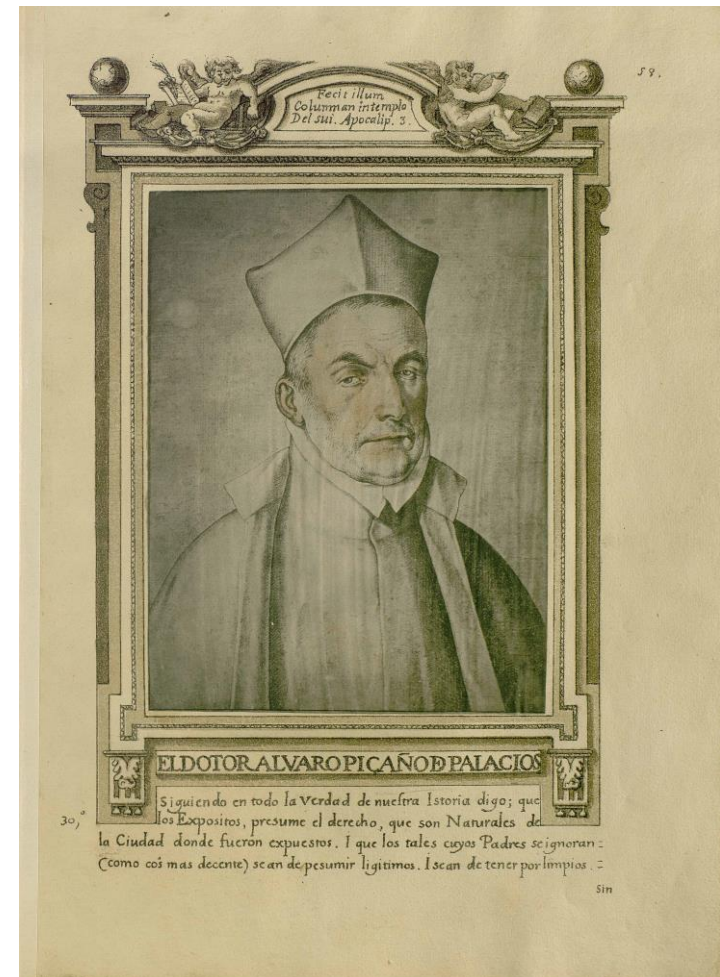
PADRE FRAI IVAN DE LA CRUZ, P. 96



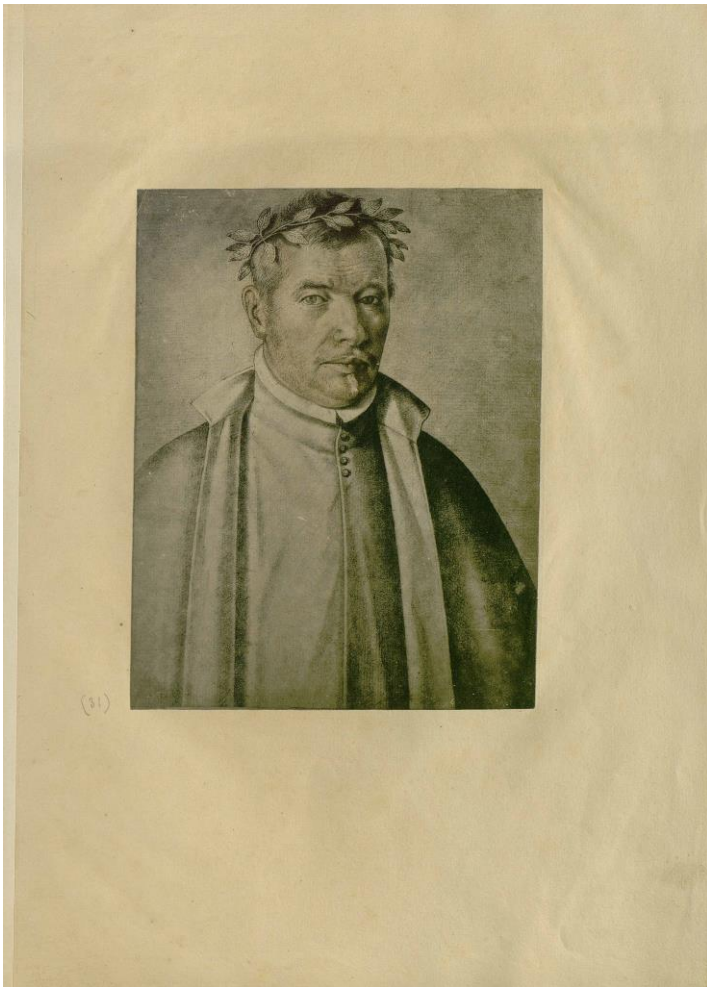
MAESTRO FRAI IVAN DE ESPINOSA, P. 100



DOCTOR GONZALO SANCHEZ LUZERO, P. 104



DOCTOR ALVARO PICAÑO DE PALACIOS, P. 108



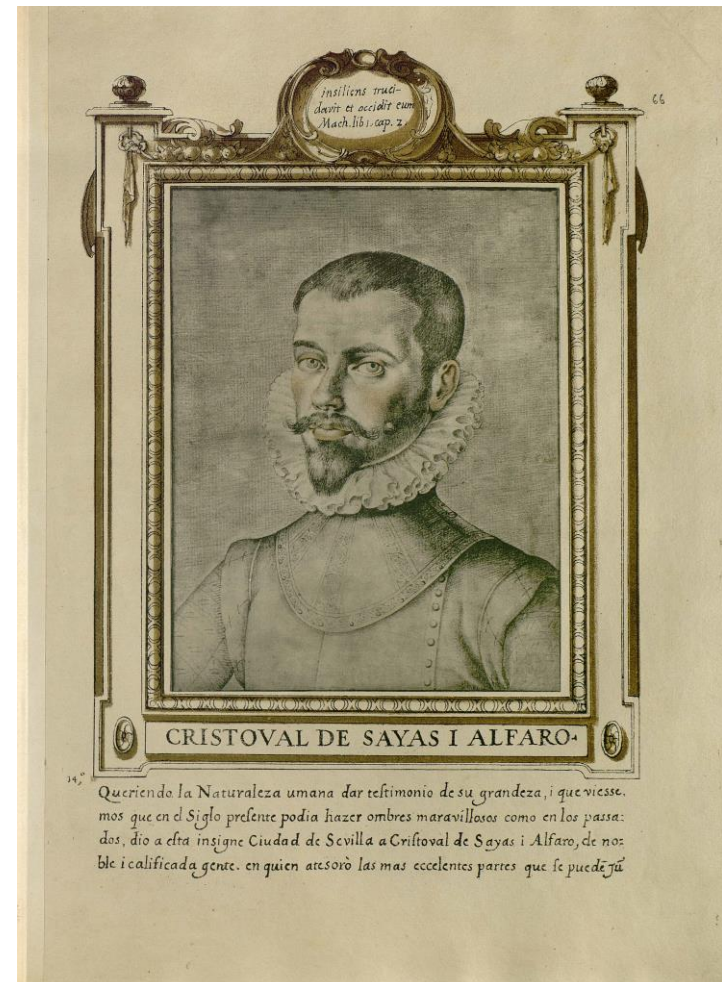
عز، P. 112



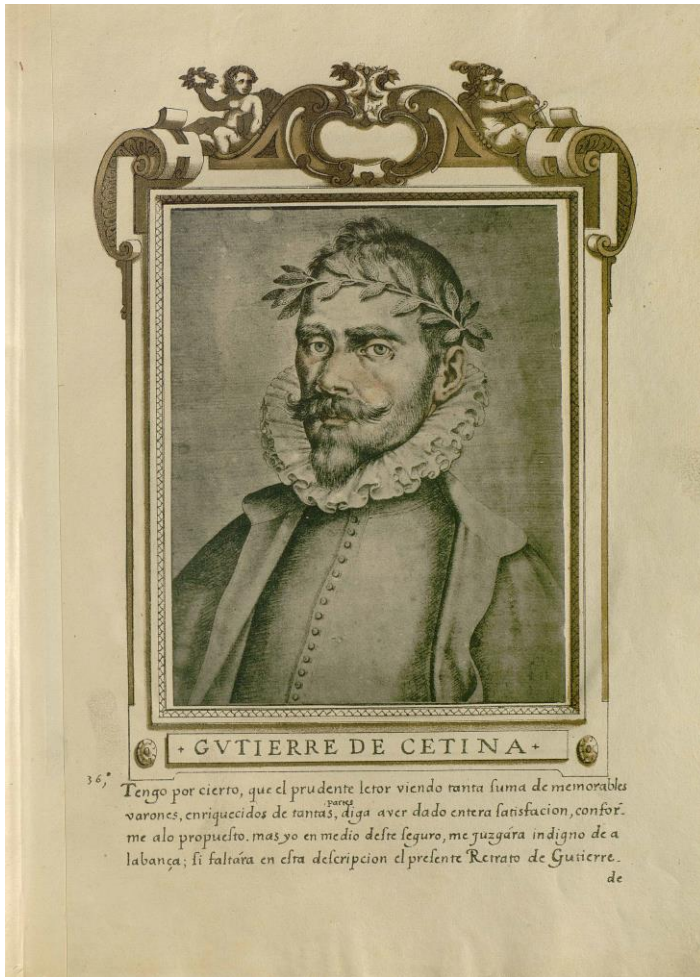
MARTINEZ MONTAÑES, P. 114



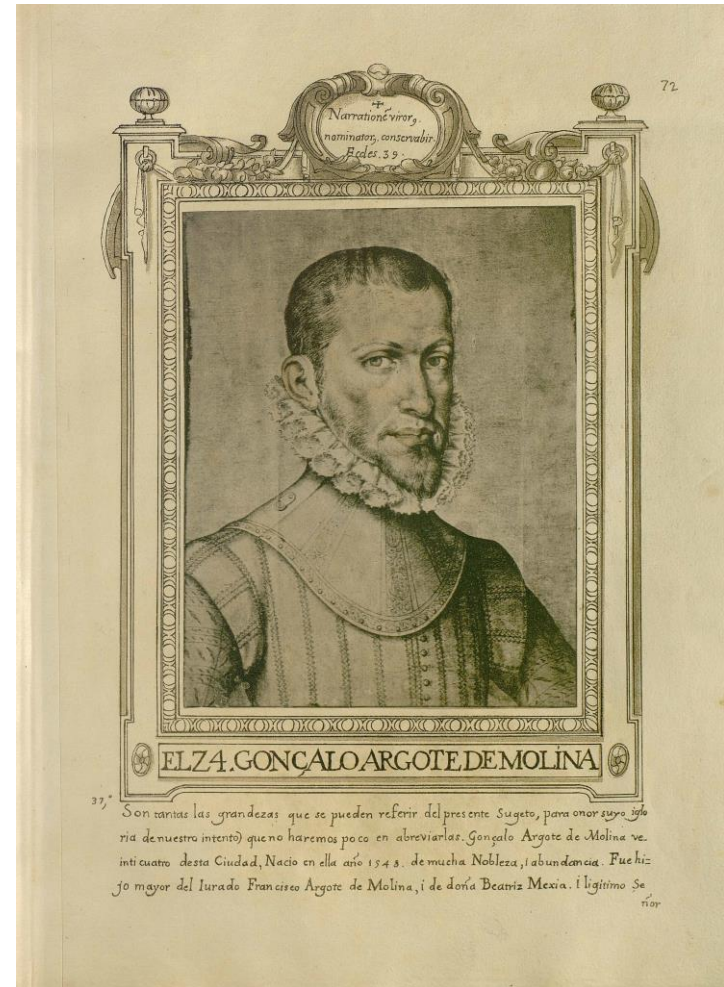
DON LUIS PONCE DE LEON, P. 116



CRISTOVAL DE SAYAS I ALFARO, P. 120



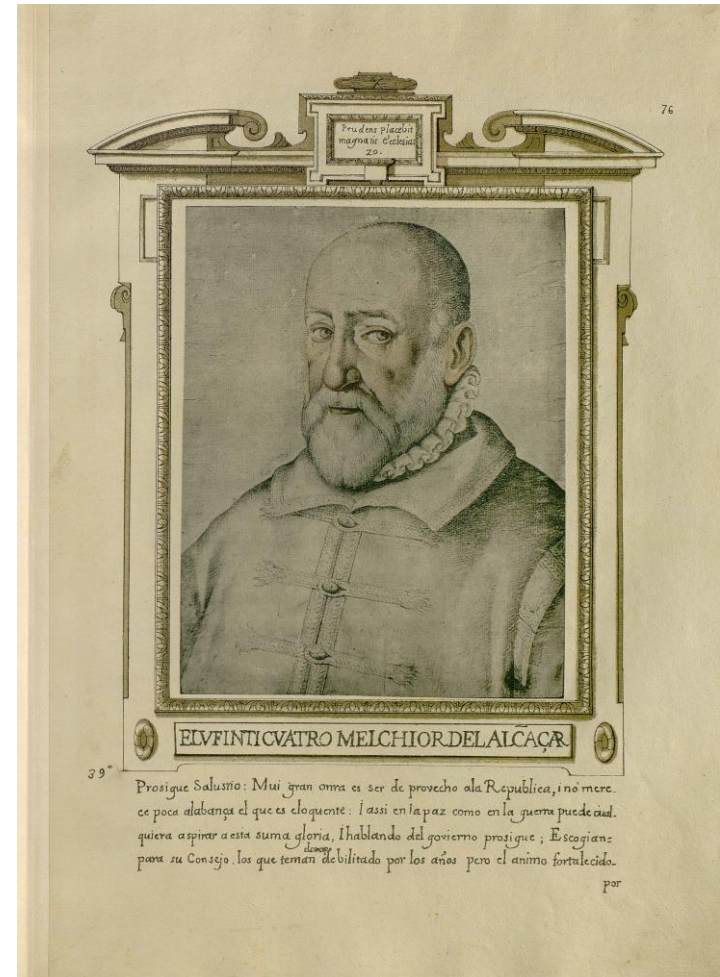
GUTIERRE DE CETINA, P. 128



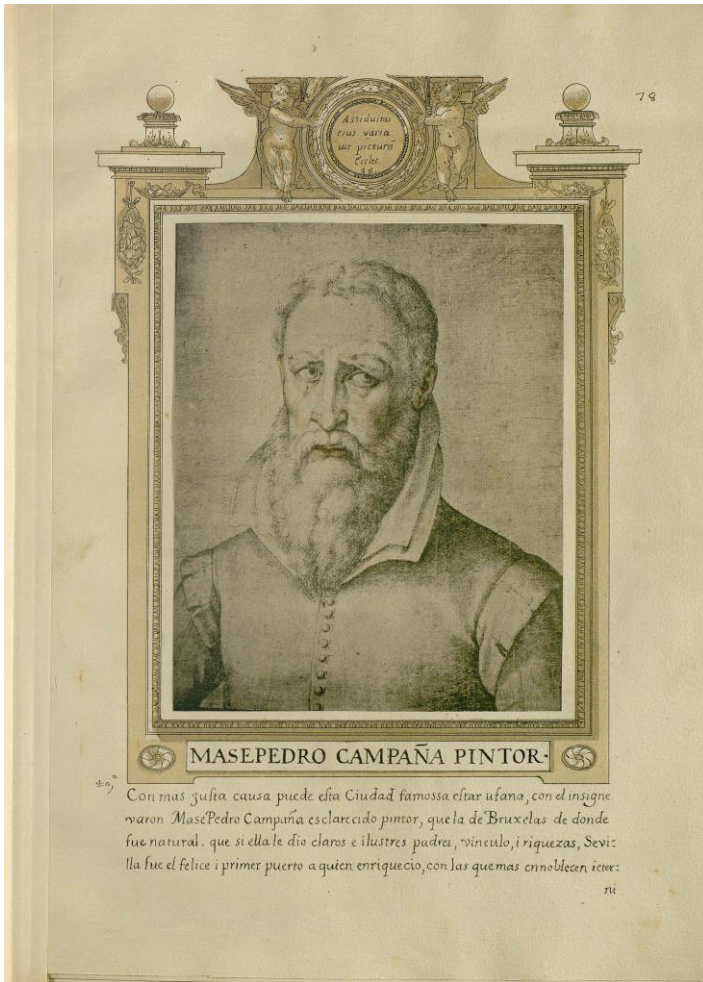
GONZALO ARGOTE DE MOLINA, P. 132



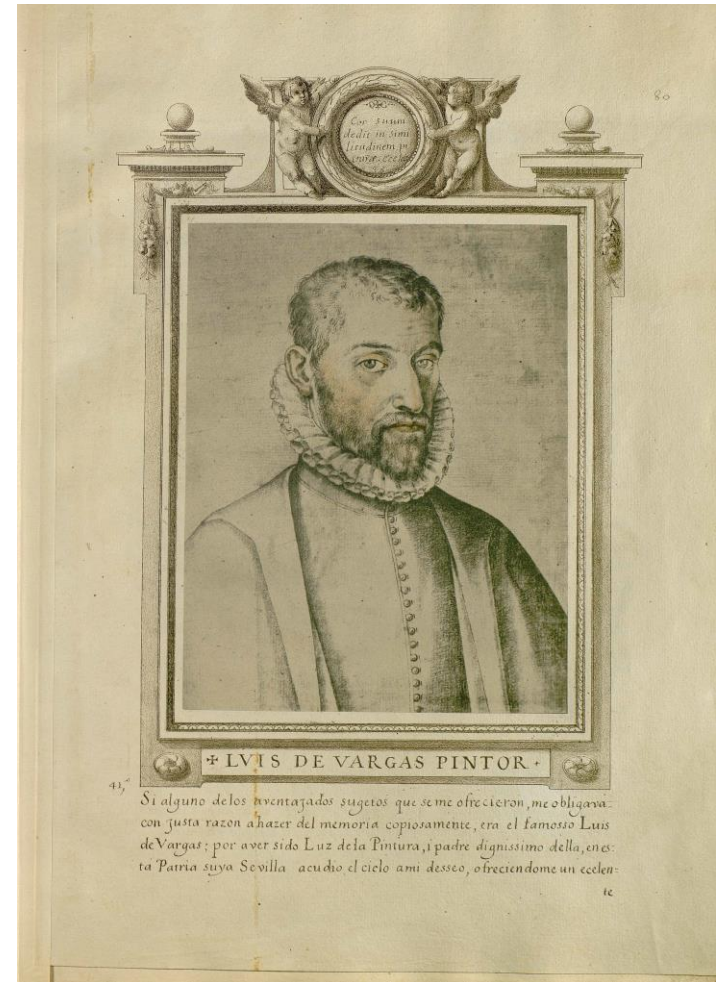
LICENCIADO CARLO DE NEGRON, P. 136



UFINTICVATRO MELCHOR DE ALÇAÇAR, P. 140



MAESTRO PEDRO CAMPAÑA PINTOR, P. 144



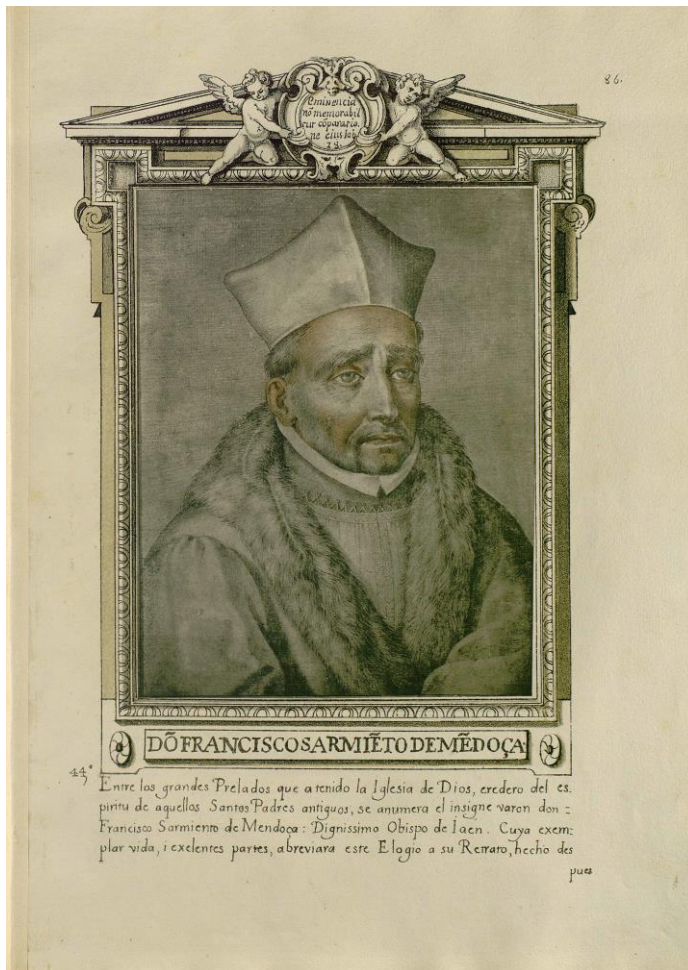
LUIS DE VARGAS PINTOR, P. 148



REY DON FELIPE SEGUNDO, P. 154



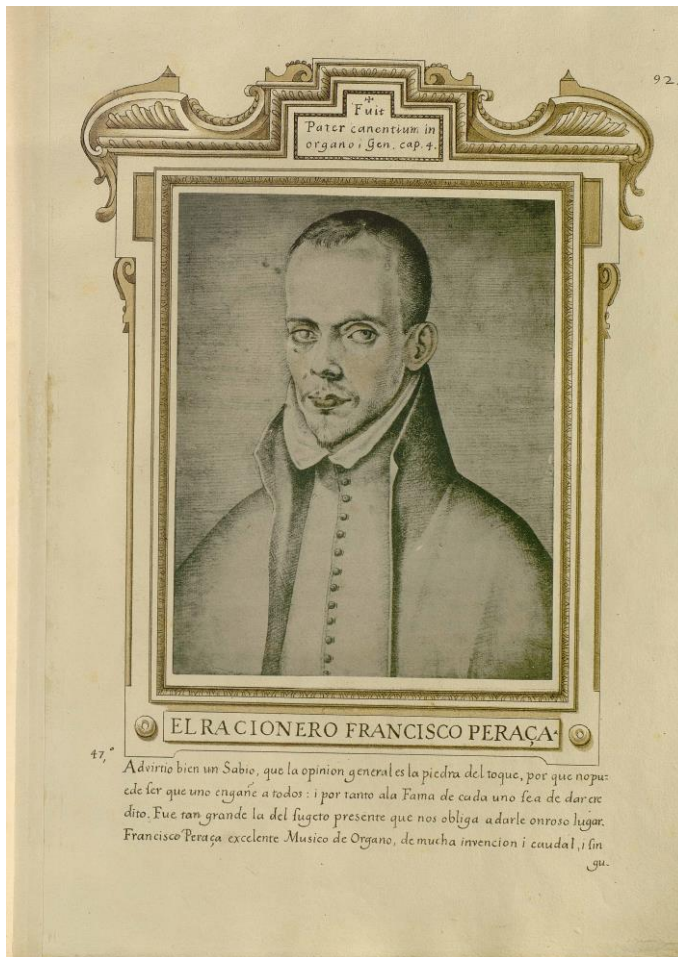
DOCTO CAVALLERO PEDRO MEXIA, P. 158



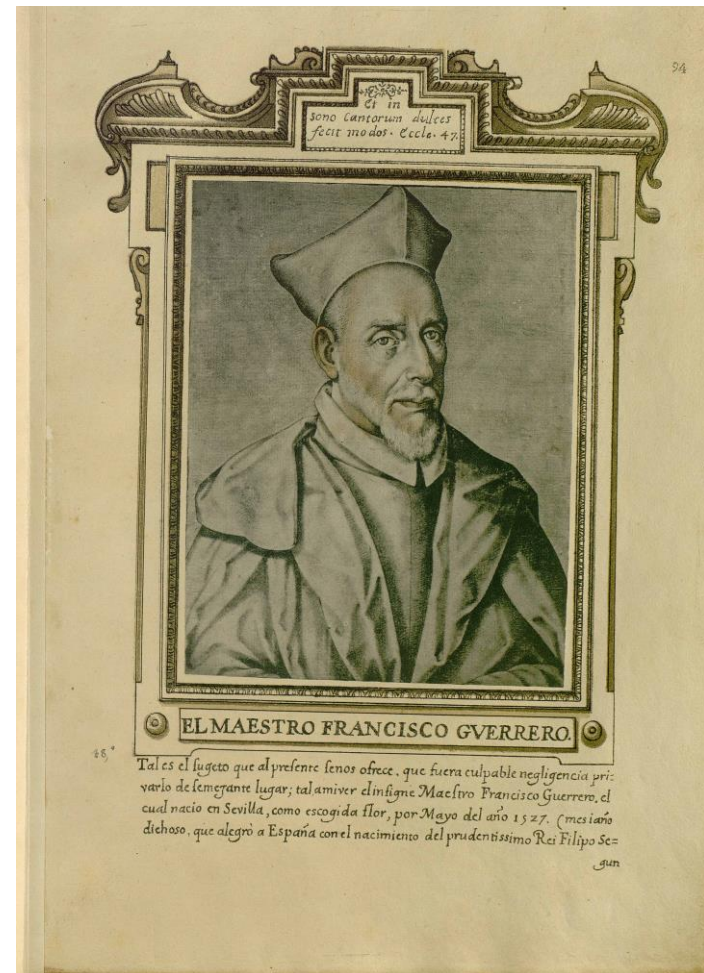
FRANCISCO SARMIENTO DEMEDOÇA, P. 152



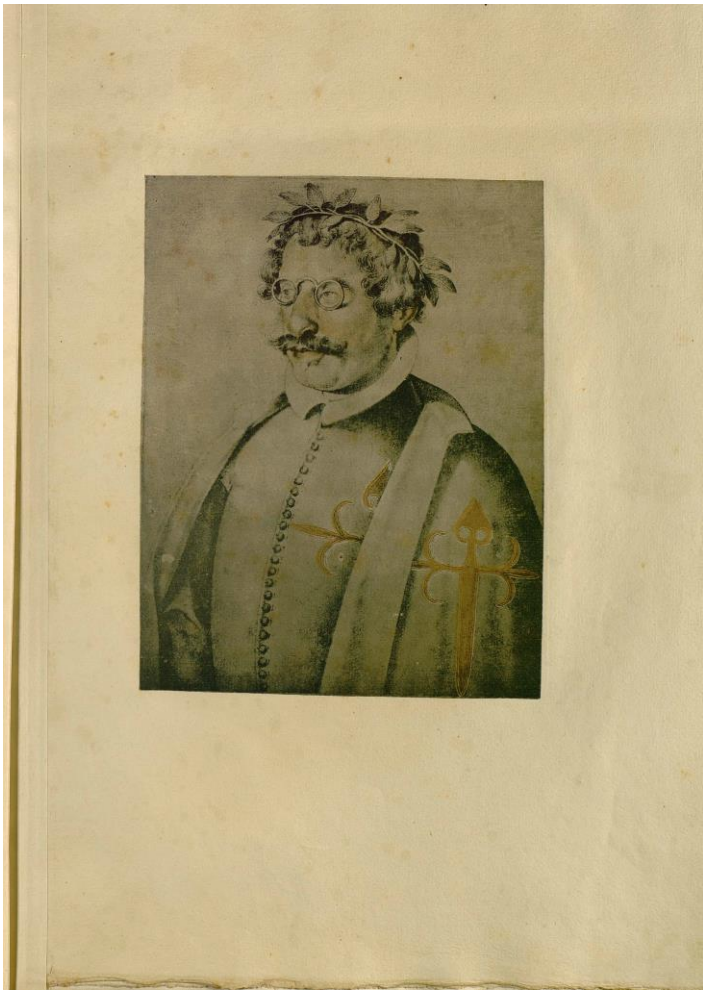
DR. BENITO ARIAS MONTANO, P. 166



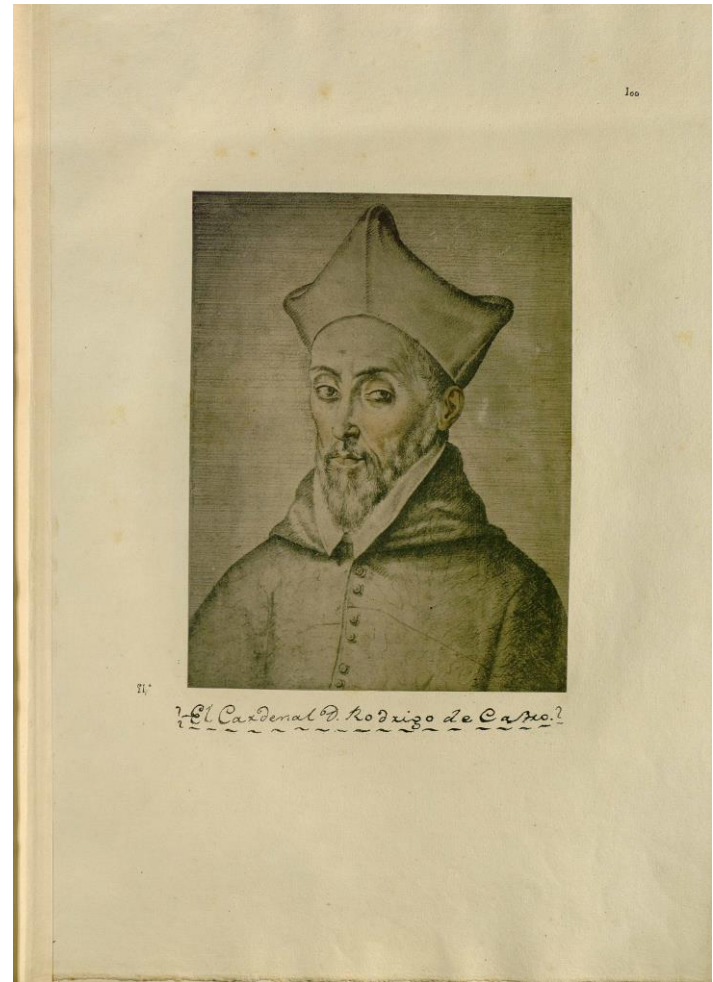
RACIONERO FRANCISCO PERAÇA, P. 170



MAESTRO FRANCISCO GUERRERO, P. 174

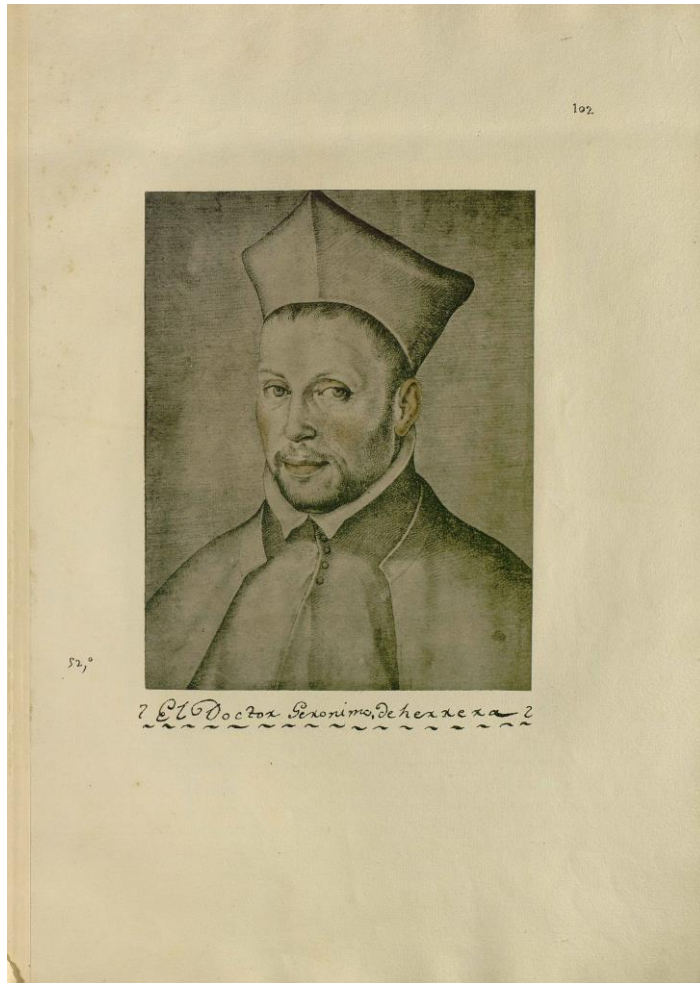


FRANCISCO DE QUEVEDO, P. 178

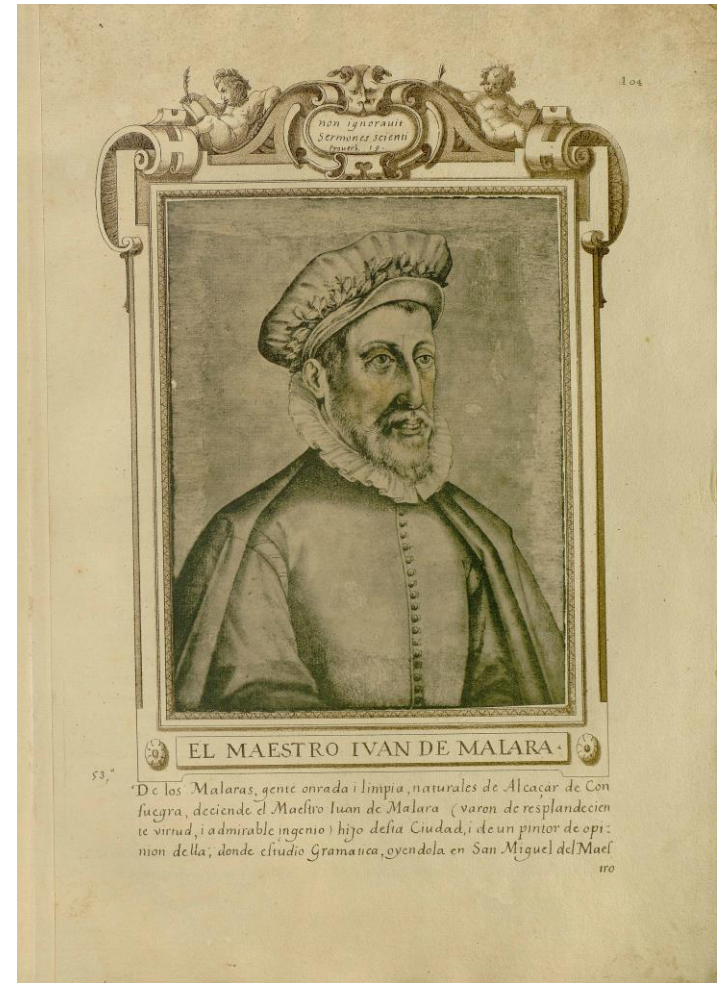


El Cardenal Rodrigo de Casio.

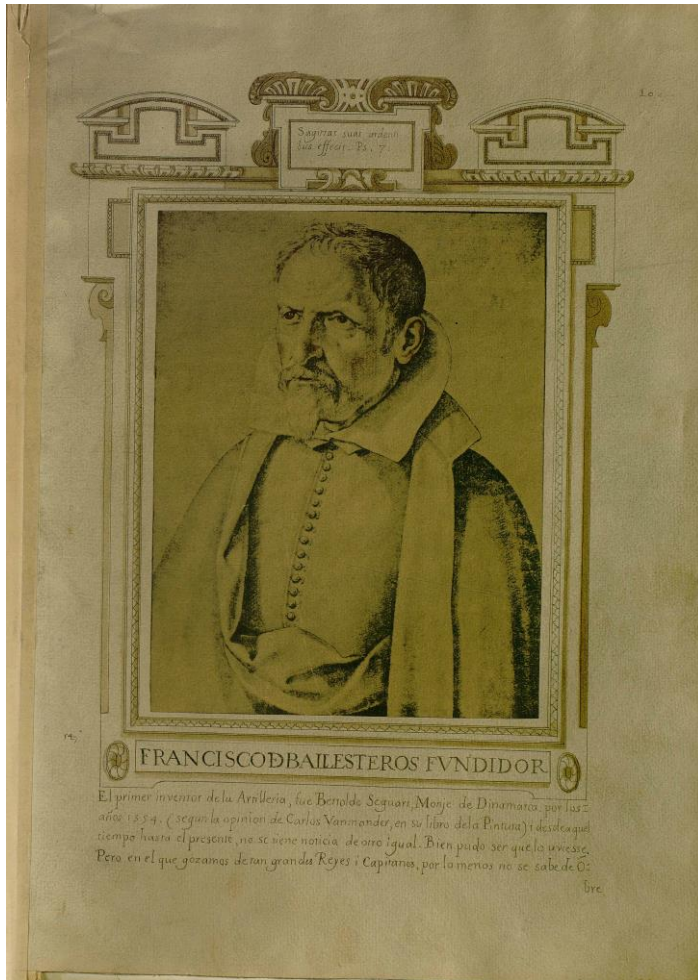
CARDENAL RODRIGO DE CASIO, P. 180



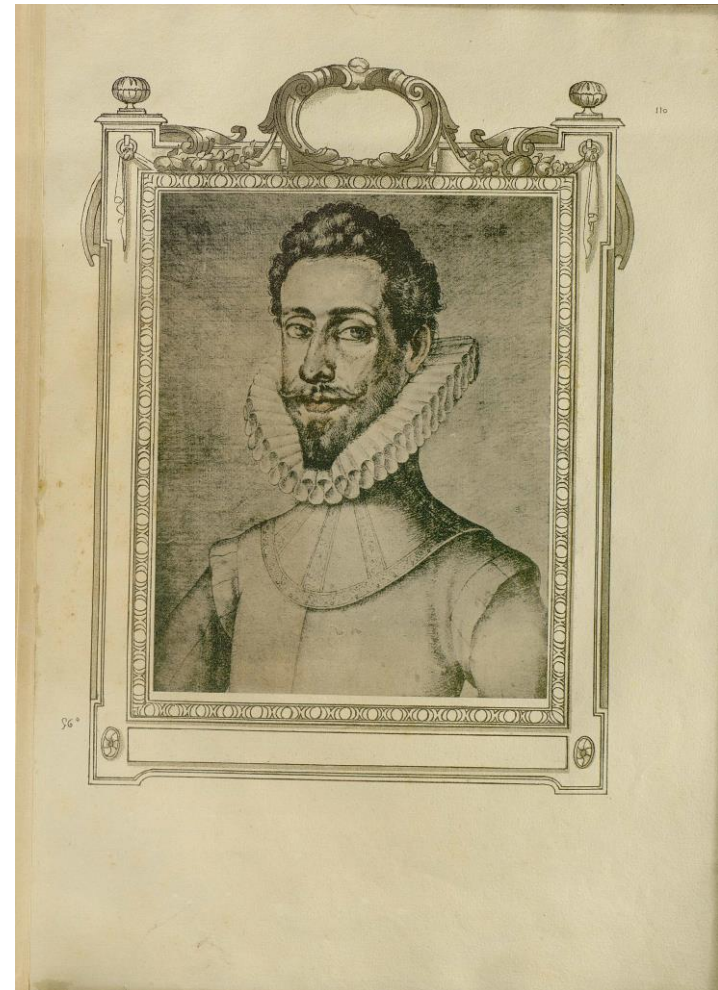
DOCTOR GERONIMO DE HERRERA, P. 182



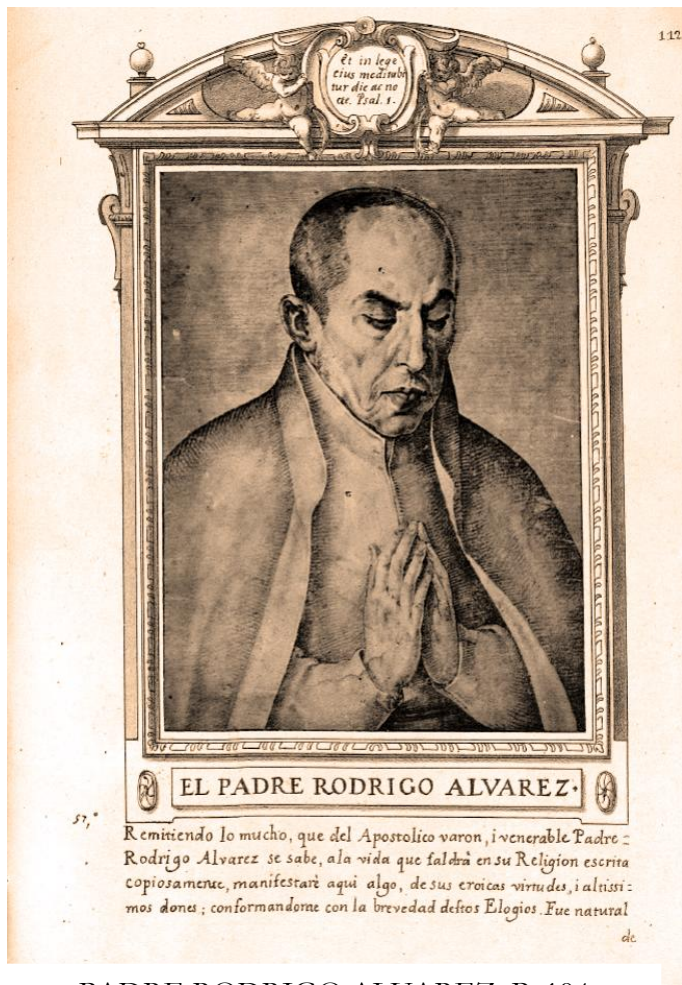
MAESTRO IVAN DE MALARA, P. 184



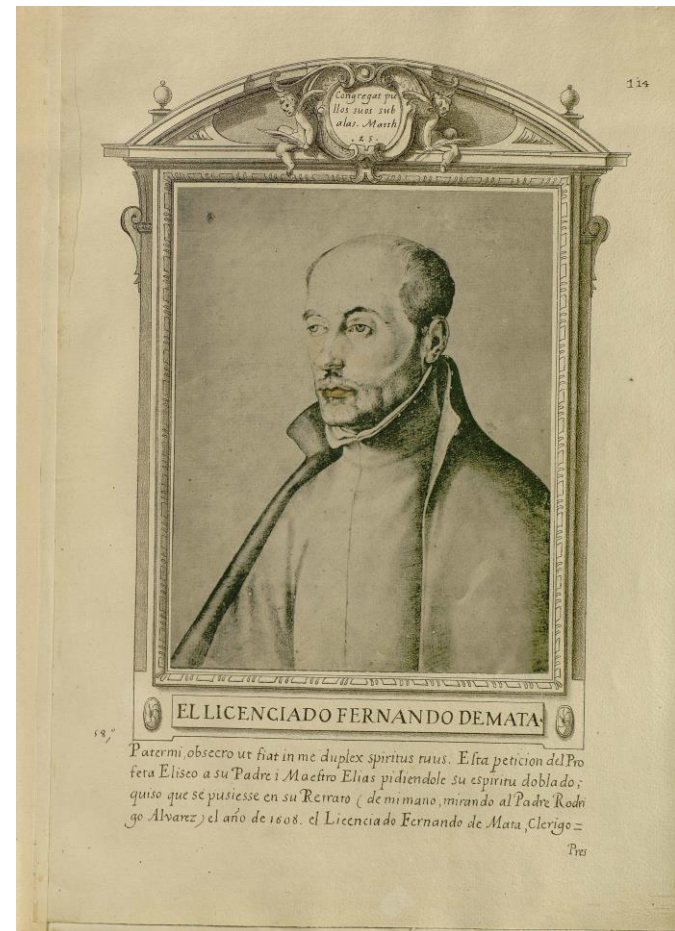
FRANCISCO DE BALLESTEROS FUNDIDOR, P. 188



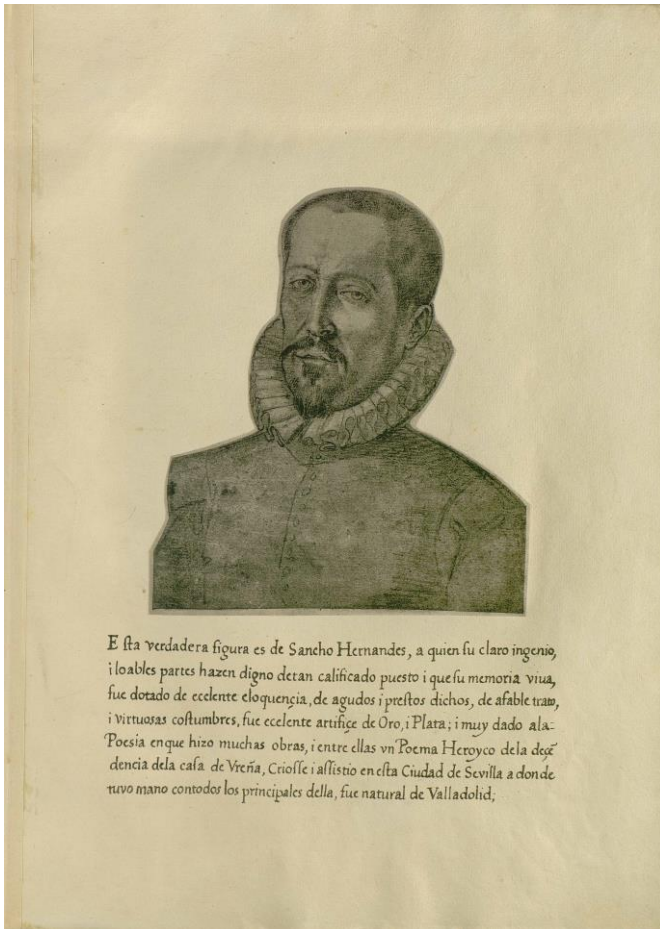
LOPE DE VEGA, P. 192



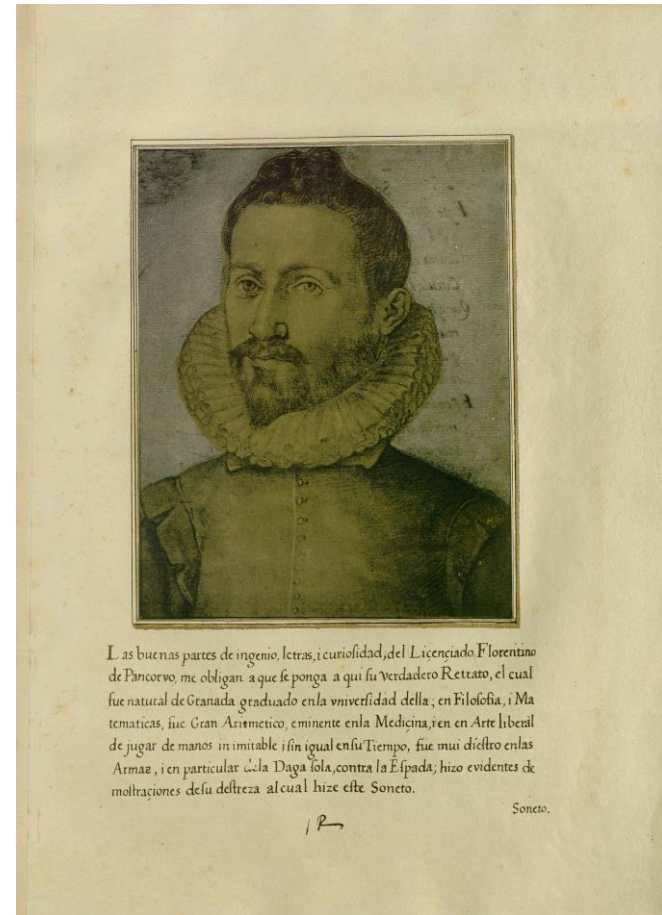
PADRE RODRIGO ALVAREZ, P. 194



LICENCIADO FERNANDO DE MATA, P. 198

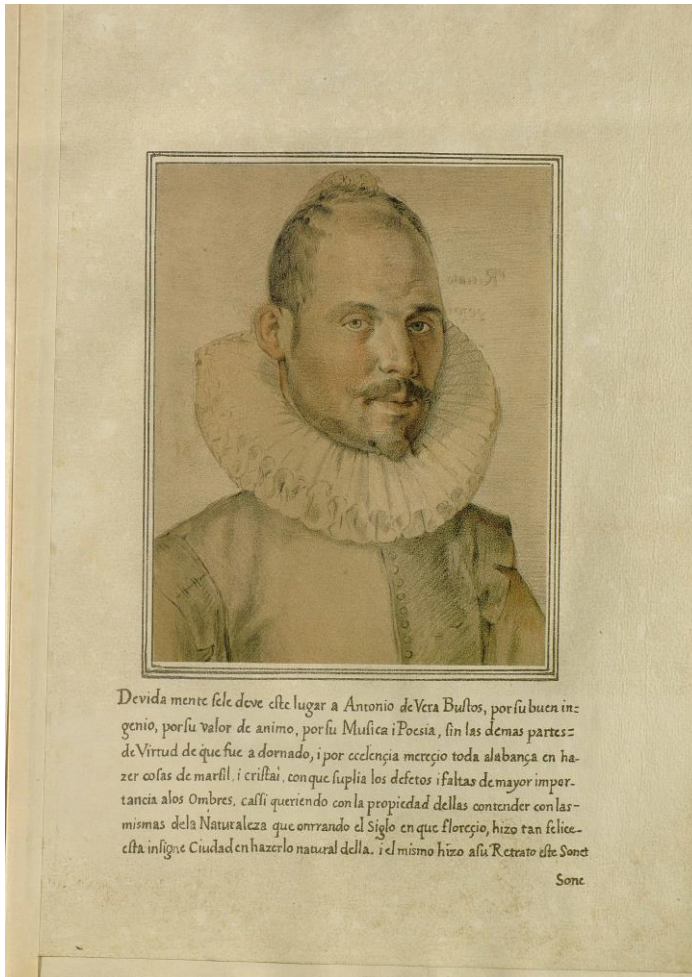


SANCHO HERNANDEZ, P. 202

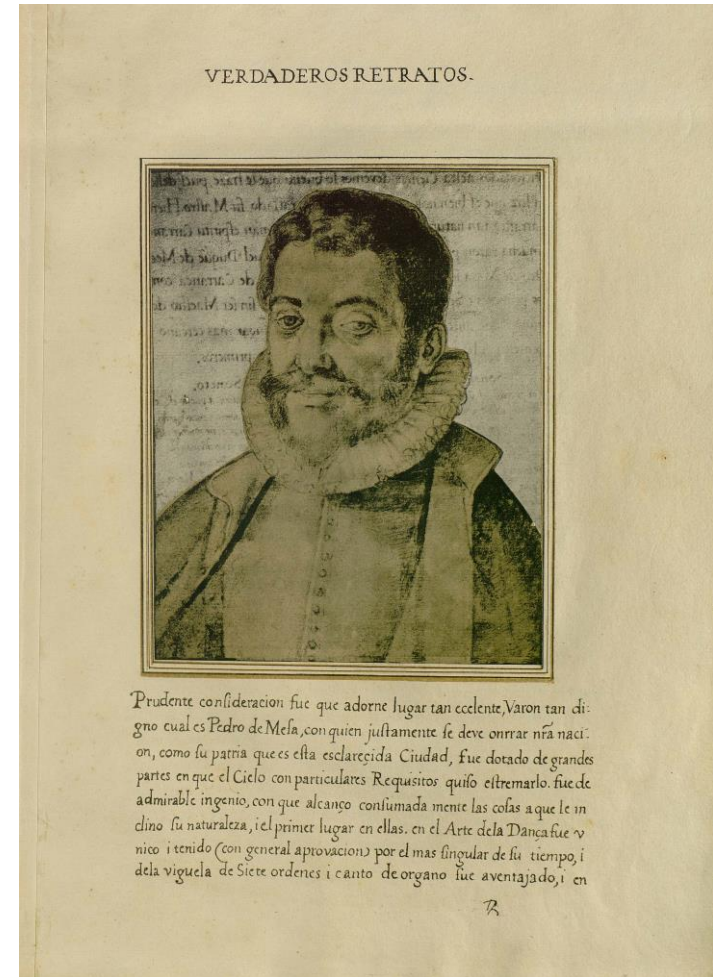


LICENCIADO FLORENTINO DE PANCORVO, P.

204



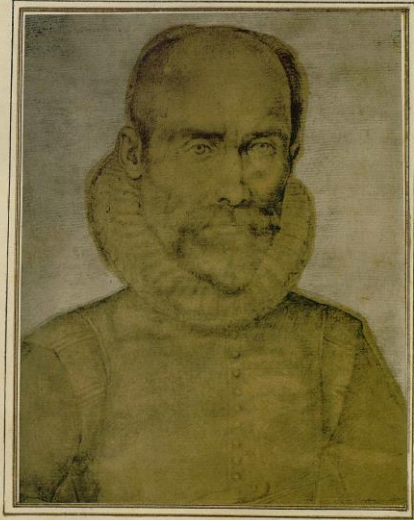
ANTONIO DE VERA BULTOS, P. 206



PEDRO DE MELA, P. 208

VERDADEROS RETRATOS.

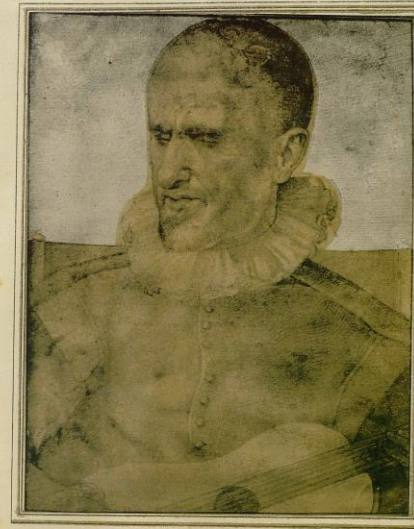
originales *L. Pacheco Maestro L. B. Digno Velazquez*
y *Pacha* escultor *L. A. Pintura* &c.



Quien viere leido tantos insignes varones profesores de la verdadera Destreza, cuantos van puestos en esta Descripcion, antes de llegar al presente; no dudo que entienda que acabo el numero en ellos; como en ellos acabo todo lo que en esta arte ay que alcanzar, mas hallando entre los dignos de memoria, i igual a todos los precedentes a Juan Marquez de Aroche natural desta Ciudad, lo puse aqui. Cuya verdadera Destreza de espada i daga no reconoce ventaja a todos los de Su tiempo, i tan

R. Pe. de

JUAN MARQUEZ DE AROCHE, P. 210



Por la memoria que dignamente se le deve a Pedro de Madrid tuvo lugar entre tan excelentes varones, pues en la musica de Vigueta que profesó fue tan singular que mereció que se le diese el primero entre todos los de su tiempo; i en el pasado no se desdenara Apolo de darle el suyo en la cumbre de Parnasio, qual en este se le concede, i esta insigne ciudad de Sevilla se onrra con tal hijo, en quien la Naturaleza hizo dos extremos no sin gran misterio el uno en dotarlo de tan singular ingenio, i el otro en hazerlo ciego i tu

PEDRO DE MADRID, P. 212

V. 3. Posteriores: *Retratos de Españoles Ilustres*

RETRATOS
DE
LOS ESPAÑOLES ILUSTRES
CON UN EPÍTOME
DE SUS VIDAS.

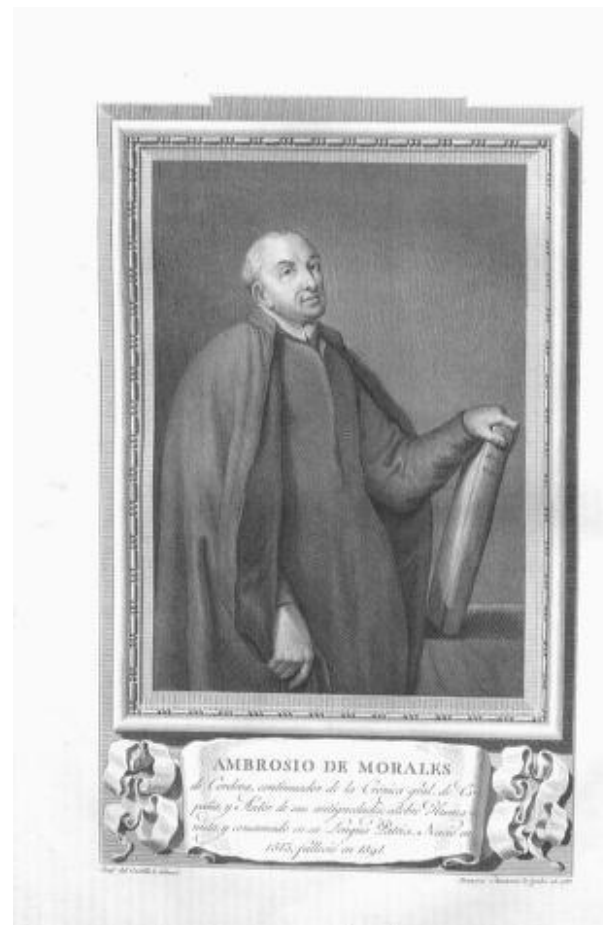


DE ORDEN SUPERIOR.
EN LA IMPRENTA REAL DE MADRID.
SIENDO SU REGENTE D. LÁZARO GAYGUER.
1791.





ANTONIO DE LEIVA, P. 7



AMBROSIO DE MORALES, P. 10



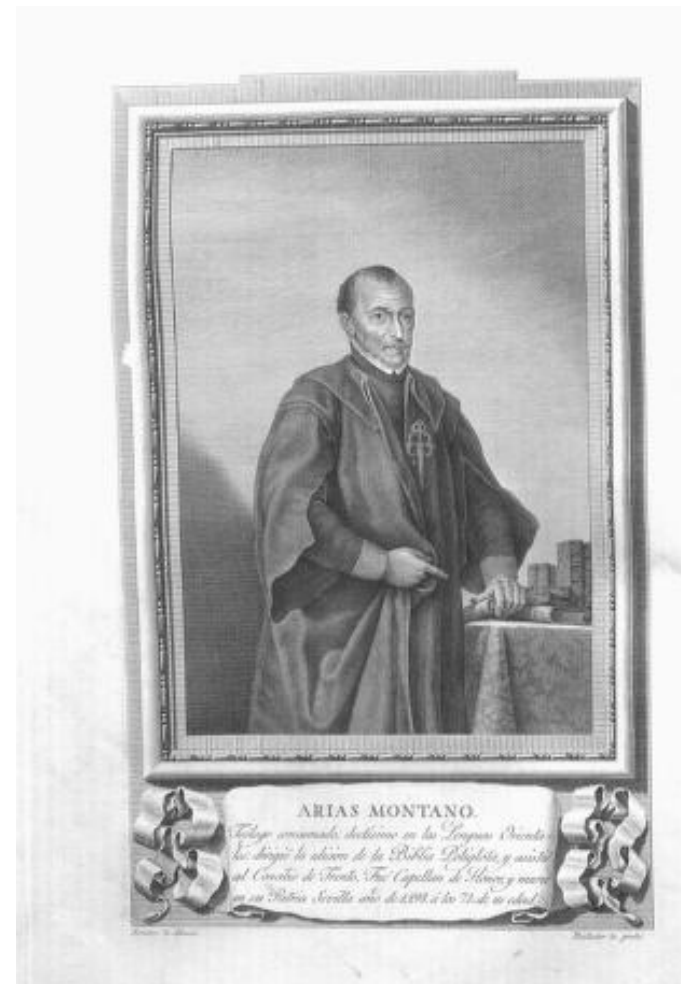
P. JUAN DE MARIANA, P. 13



D. NICOLÁS ANTONIO, P. 16



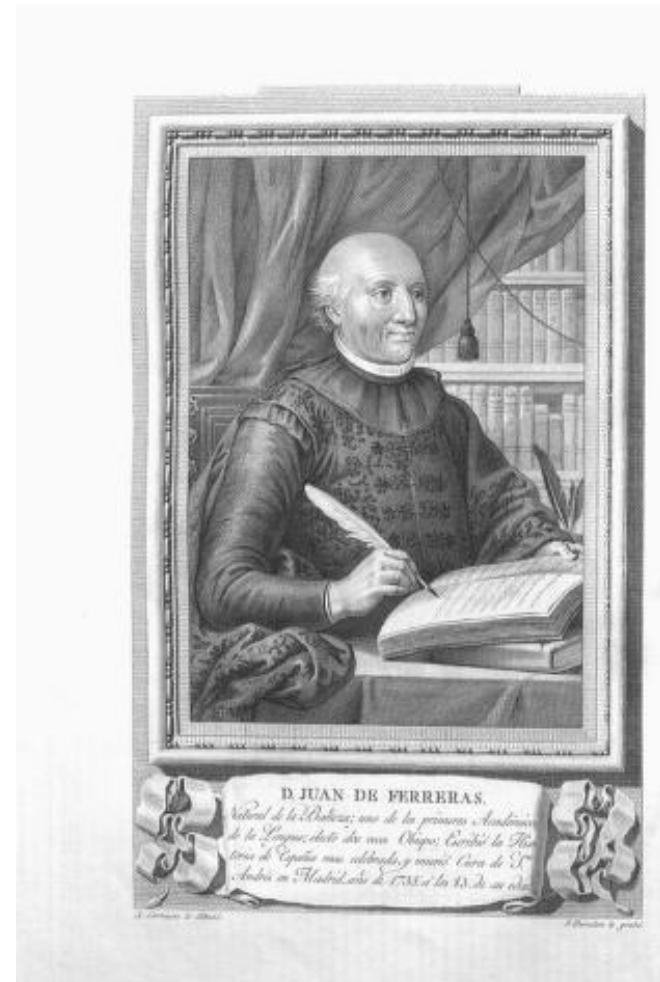
D. GIL CARRILLO DE ALBORNOZ, P. 19



ARIAS MONTANO, P. 22



D. FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS, P. 25



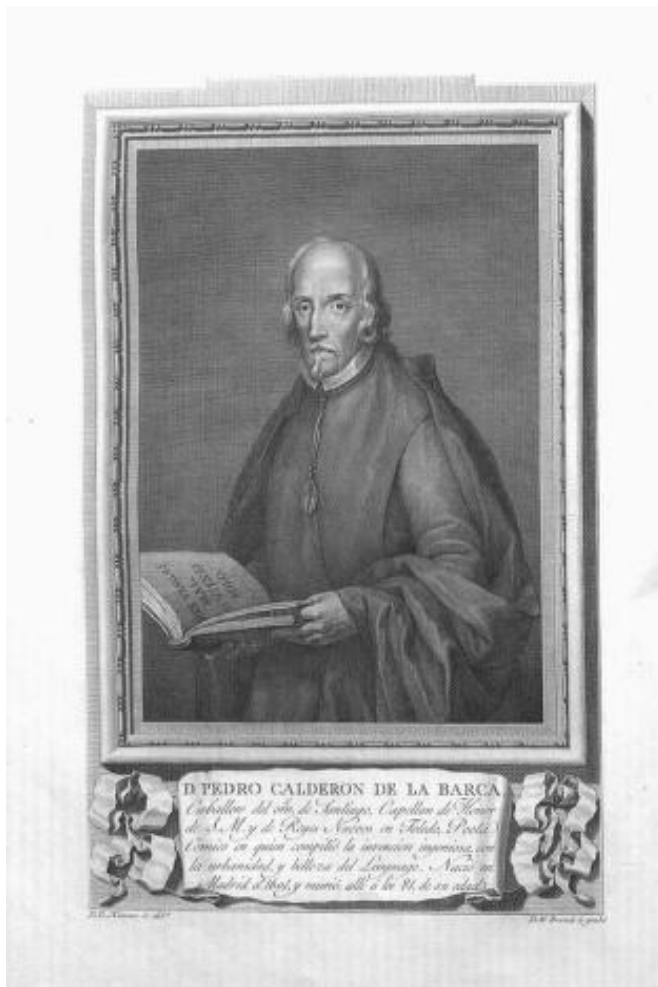
D. JUAN DE FERRERAS, P. 28



GARCILASO DE LA VEGA, P. 31



MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, P. 34



D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, P. 37



D. ANTONIO DE NEBRIJA, P. 40



D. PEDRO MELÉNDEZ DE AVILÉS, P. 43



D. SANCHO DÁVILA, P. 46



DON ANTONIO AGUSTÍN, P. 49



D. ÁLVARO DE BAZÁN, P. 52



EL SEÑOR D. JUAN DE AUSTRIA, P. 55



FRAY LUIS DE GRANADA, P. 58



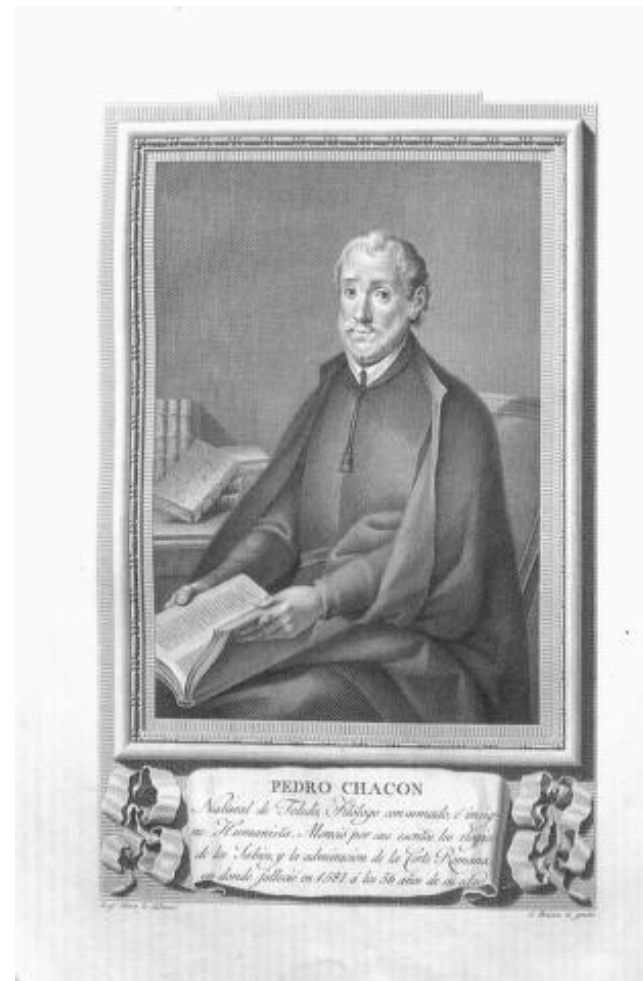
MARTÍN DE AZPILCUETA NAVARRO, P. 61



D. LUIS DE GÓNGORA, P. 64



D. BERNARDINO DE REBOLLEDO, P. 67



PEDRO CHACÓN, P. 70



D. ALONSO TOSTADO, P. 73



JUAN LUIS VIVES, P. 76



D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA, P. 79



D. GERÓNIMO DE ZURITA, P. 82



D. DIEGO DE SAAVEDRA FAXARDO, P. 85



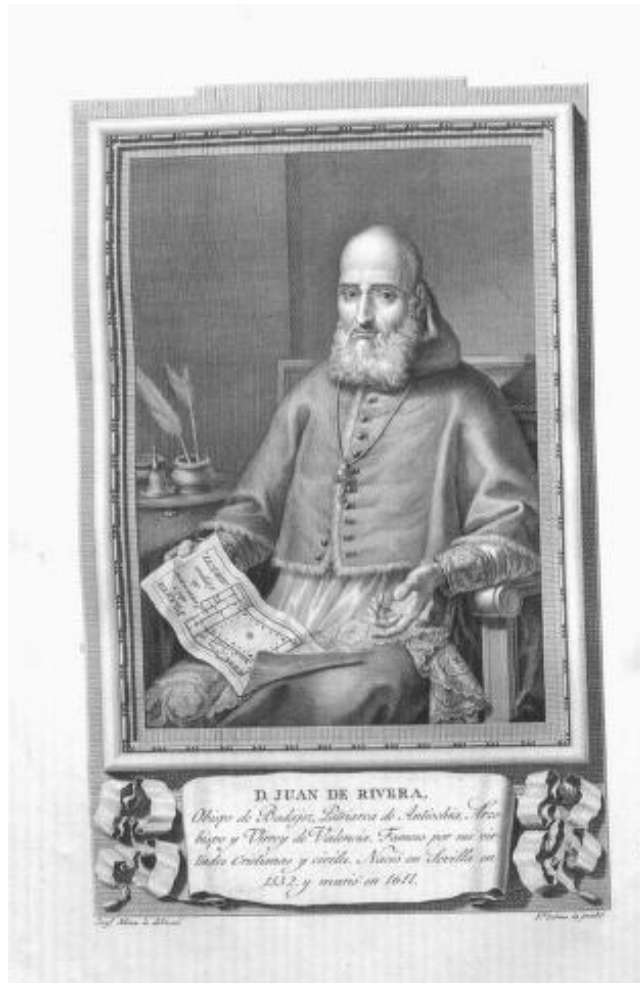
D. ÁLVARO JOSEPH NAVIA OSORIO, P. 88



FRAY LUIS DE LEÓN, P. 91



D. FRANCISCO VALLÉS, P. 94



D. JUAN DE RIVERA, P. 97



BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, P. 100



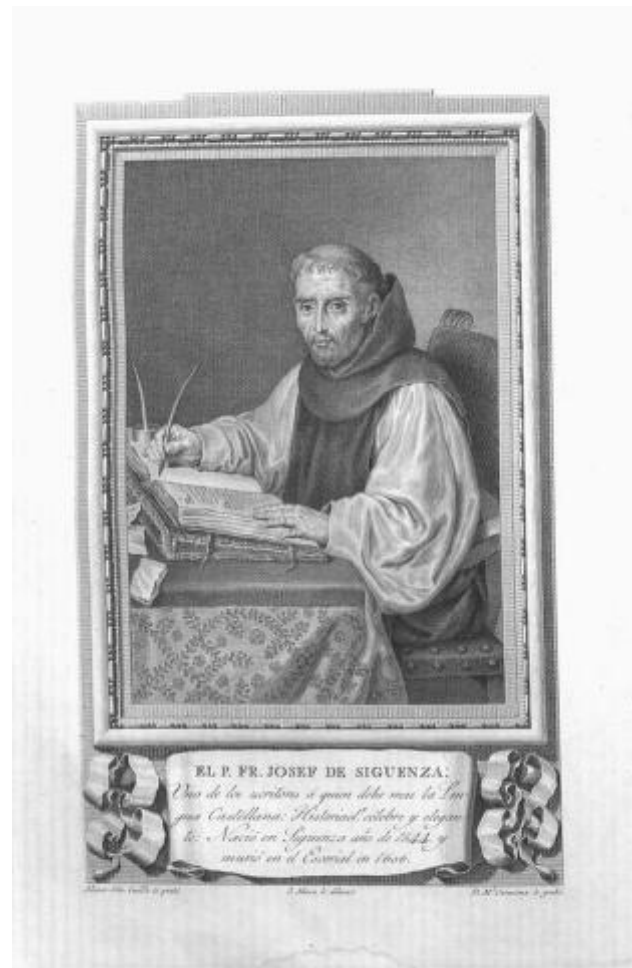
D. JUAN DE PALAFOX, P. 103



V. MAESTRO JUAN DE ÁVILA, P. 106



D. DIEGO DE COVARRUBIAS, P. 109



FRAY JOSEPH DE SIGÜENZA, P. 112



EL MARQUÉS DE LEGANÉS, P. 116



EL P. D. TOMÁS VICENTE TOSCA, P. 118



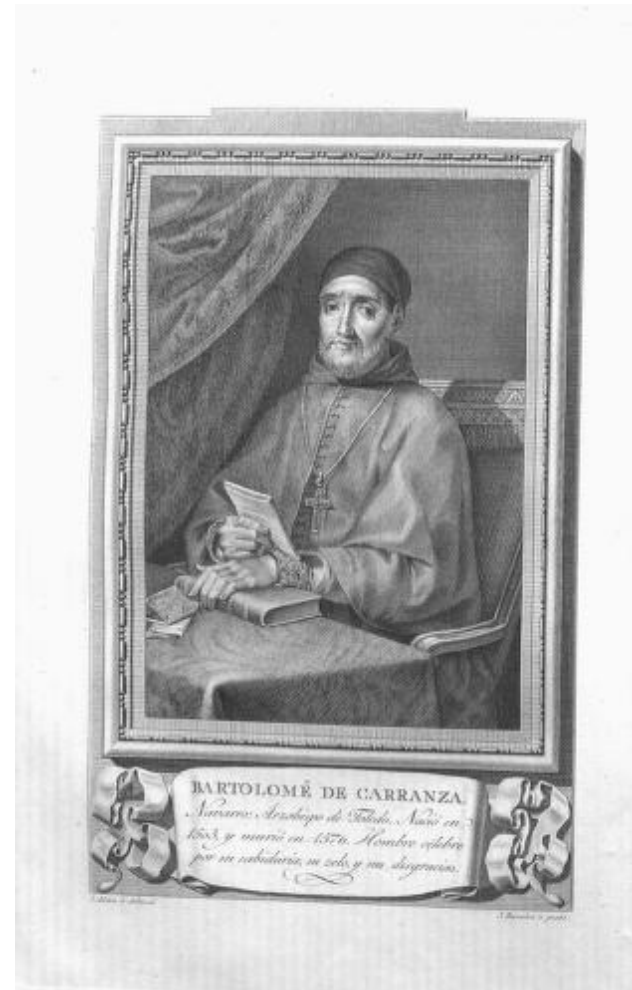
JUAN DE URBINA, P. 121



D. HUGO DE MONCADA, P. 124



EL CARDENAL SILICEO, P. 127



BARTOLOMÉ DE CARRANZA, P. 130



ANTONIO PÉREZ, P. 135



D. JOSEPH PELLICER, P. 138



PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA, P. 140



EL CARDENAL CISNEROS, P. 14



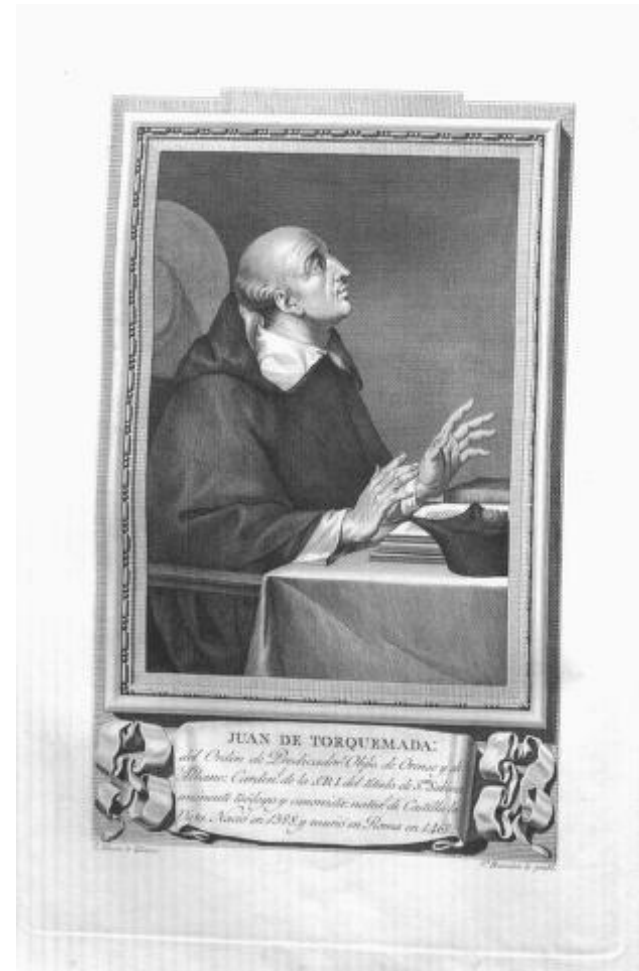
VASCO NUÑEZ DE BALBOA, P. 146



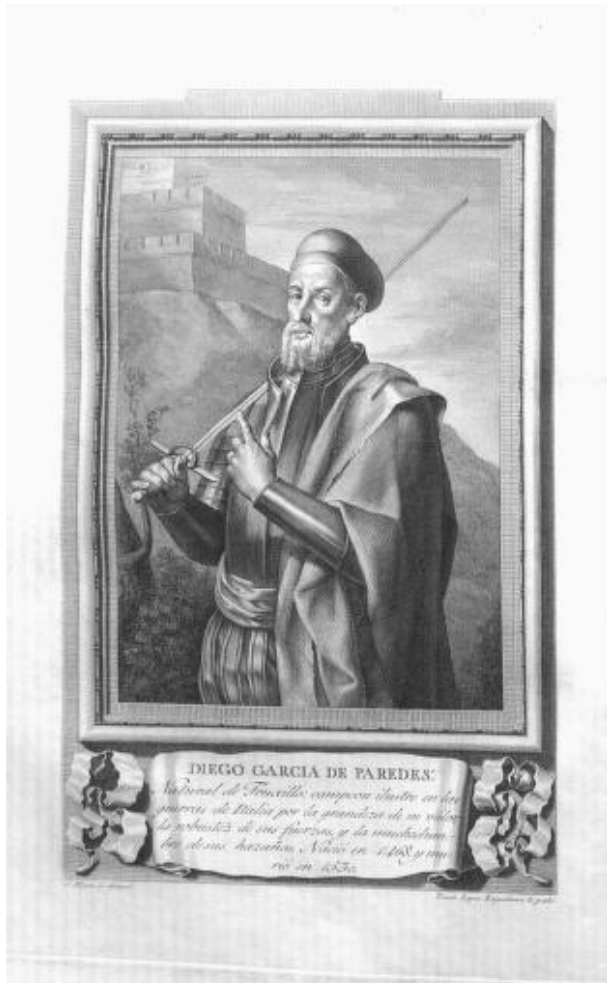
HERNANDO DE ALARCÓN, P. 149



D. MELCHOR DE MACANÁZ, P. 154



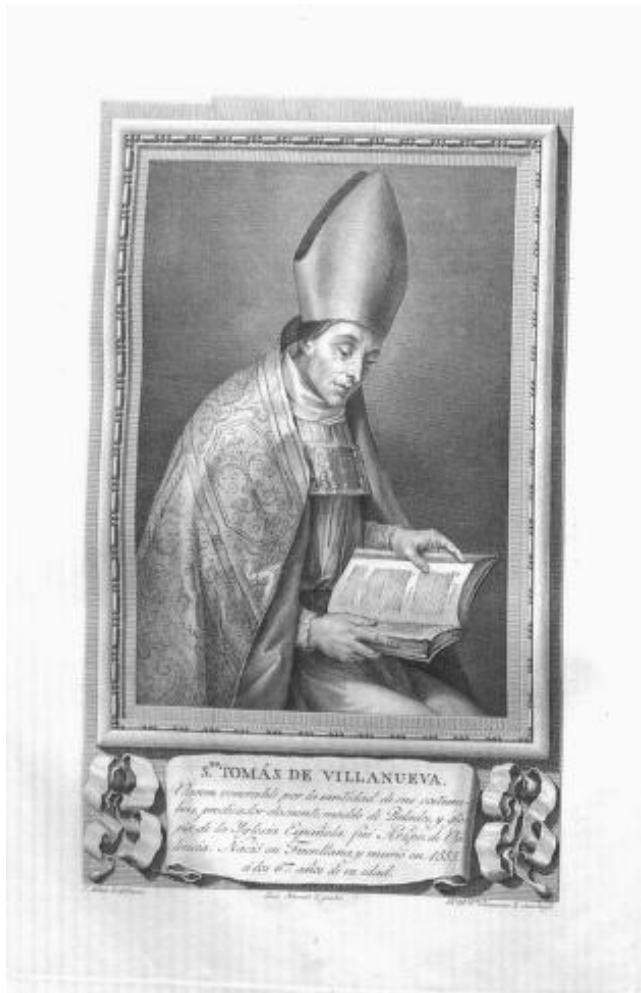
JUAN DE TORQUEMADA, P. 159



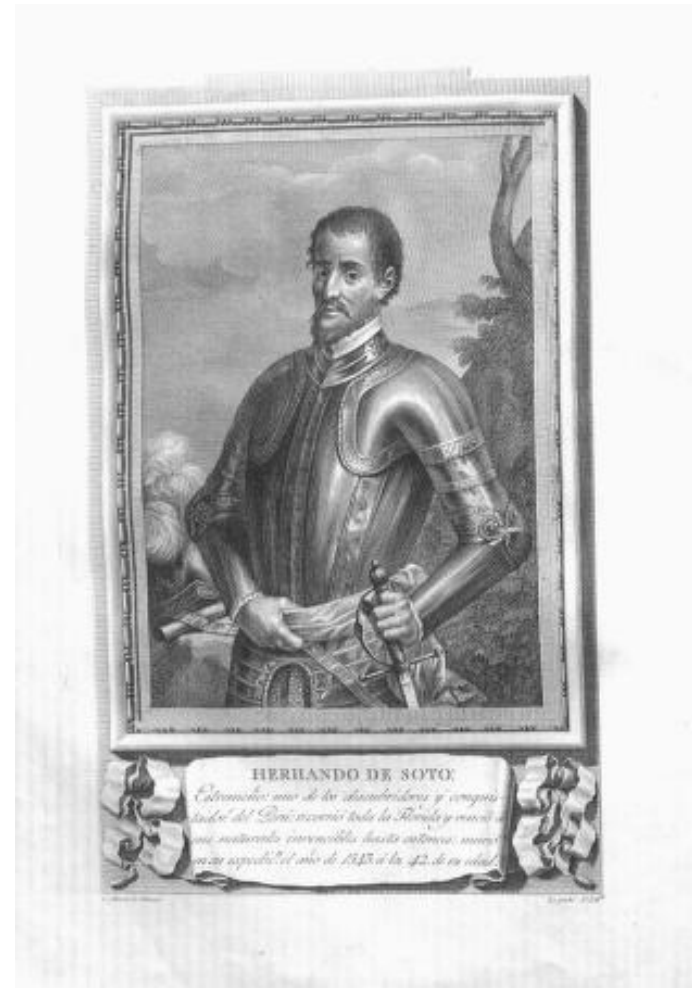
DIEGO GARCÍA DE PAREDES, P. 162



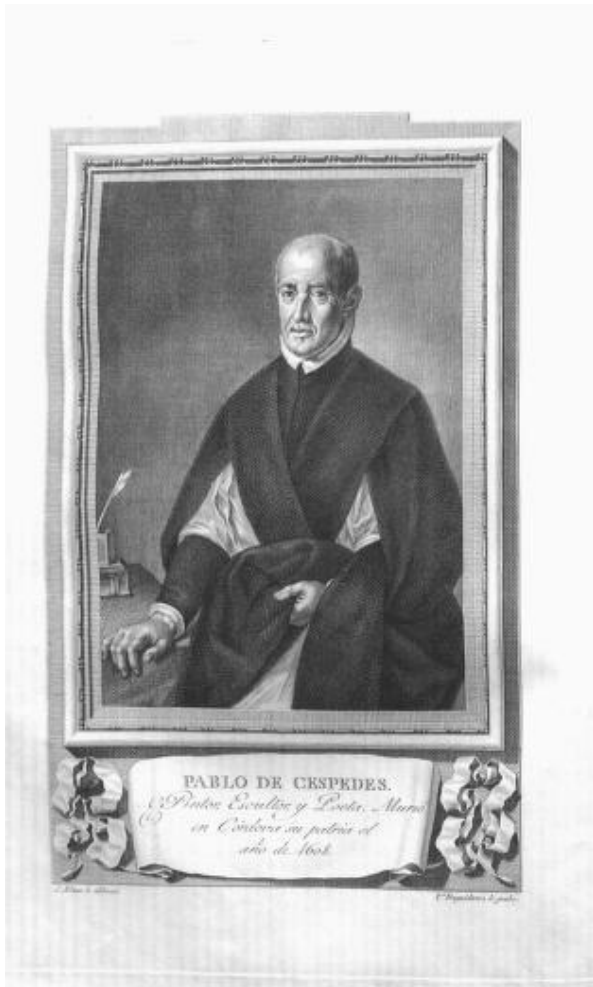
FRANCISCO PIZARRO, P.165



SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, P. 168



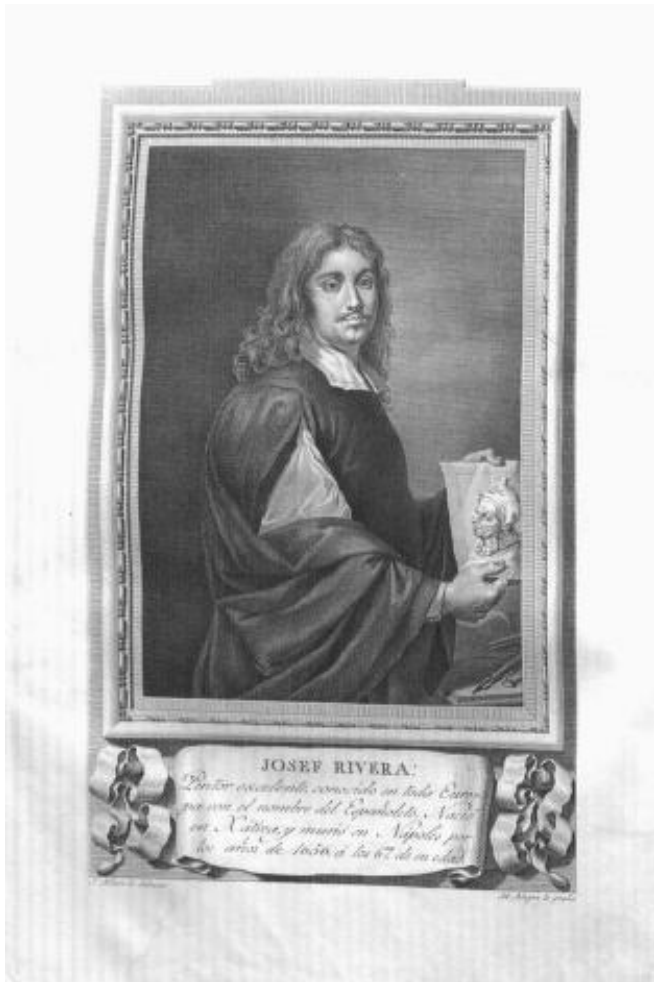
HERNANDO DE SOTO, P. 171



PABLO DE CÉSPEDES, P. 174



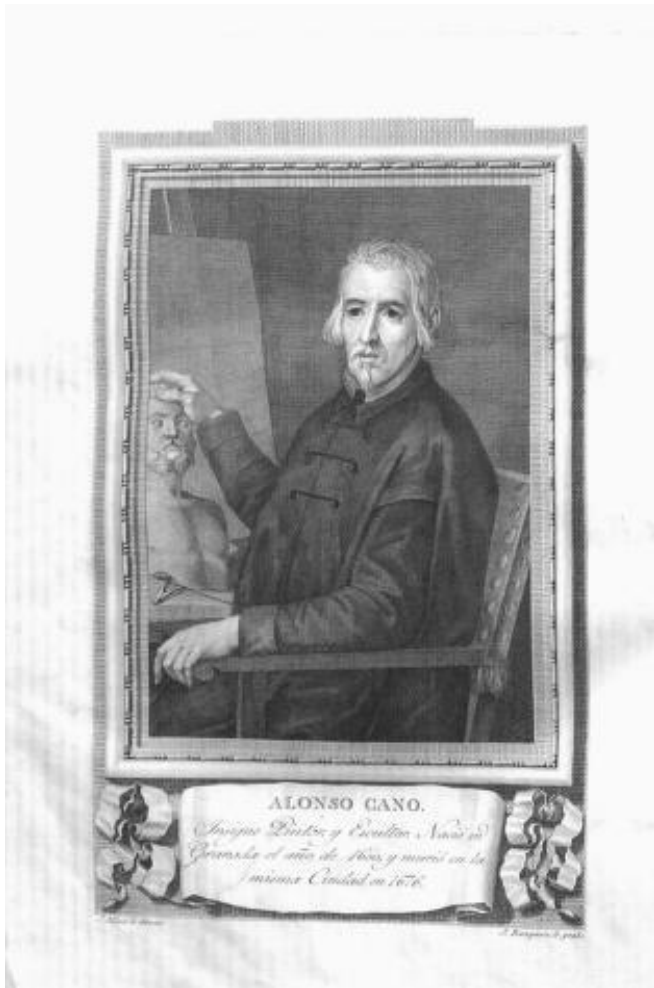
JUAN DE HERRERA, P. 177



JOSEPH RIBERA, P. 180



DIEGO DE VELÁZQUEZ, P. 183



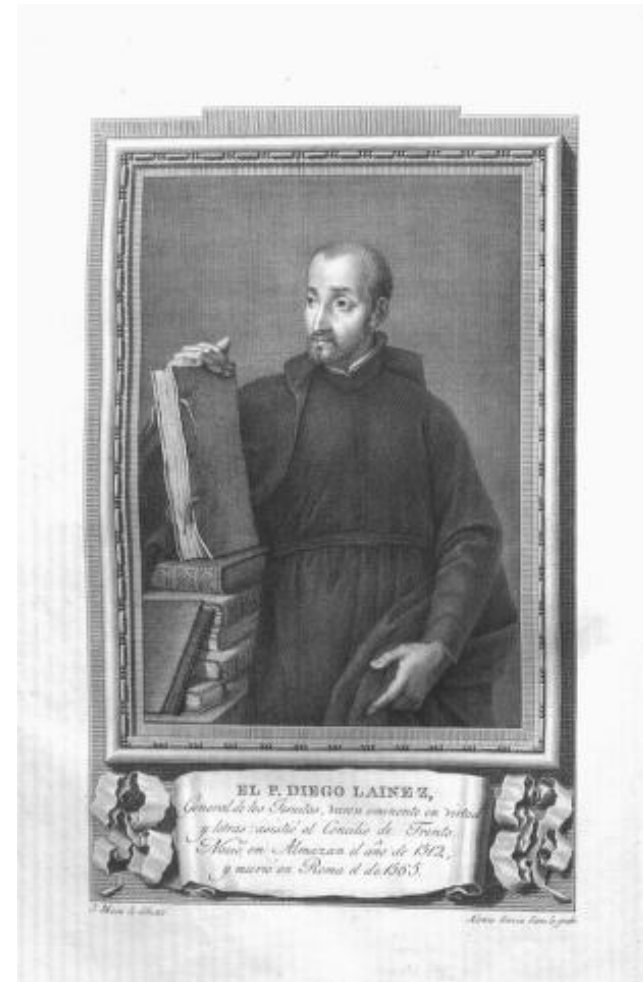
ALONSO CANO, P. 186



BARTOLOMÉ DE MURILLO, P. 189



DON PABLO DE SANTA MARÍA, P. 192



P. DIEGO LÁINEZ, P. 195



FRAY GERÓNIMO GRACIÁN, P. 198



DON JOSEPH DEL CAMPILLO, P. 201



FRANCISCO DE MENDOZA Y BOBADILLA, P. 204



ALONSO DE CARTAJENA, P. 207



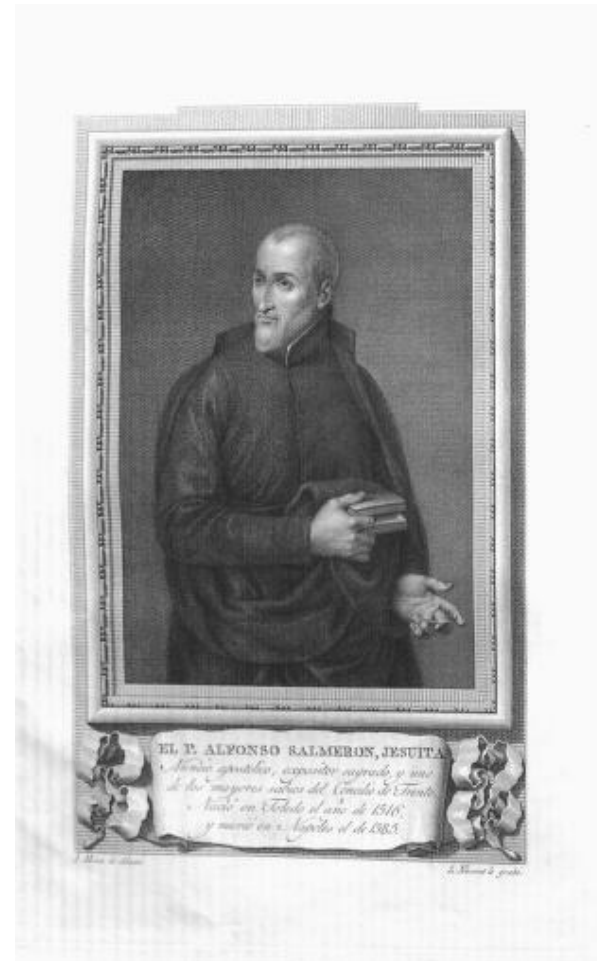
PEDRO FERNÁNDEZ DE VELASCO, P. 210



JUAN SEBASTIÁN ELCANO, P. 213



FRAY MELCHOR CANO, P. 216



P. ALFONSO SALMERÓN, P. 219



BERNARDO DE BALBUENA, P. 222



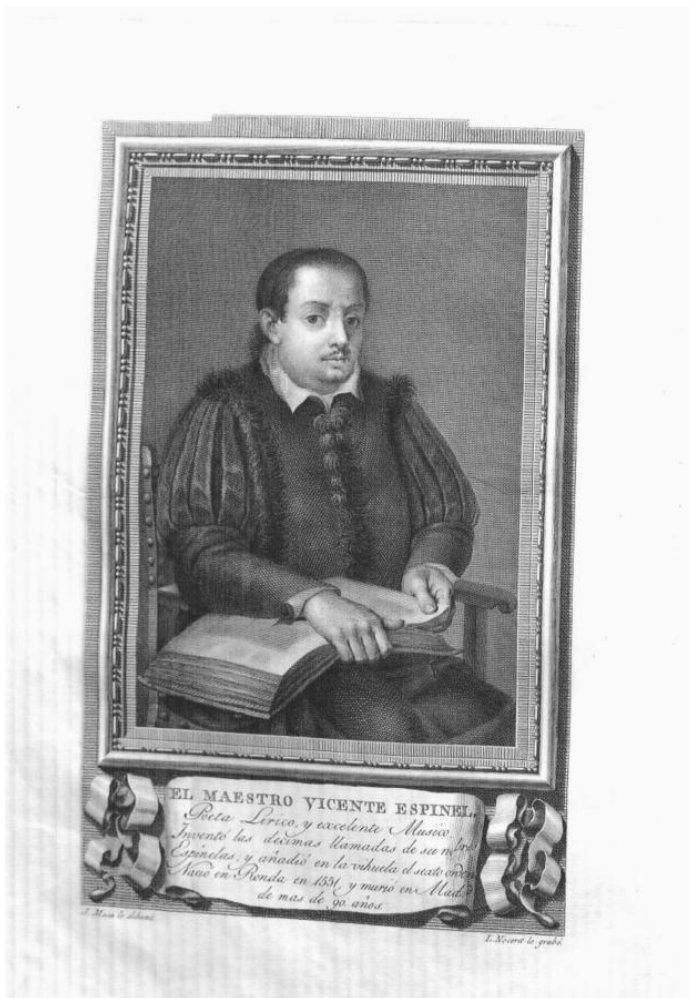
D. FELIPE GIL DE TABOADA, P. 225



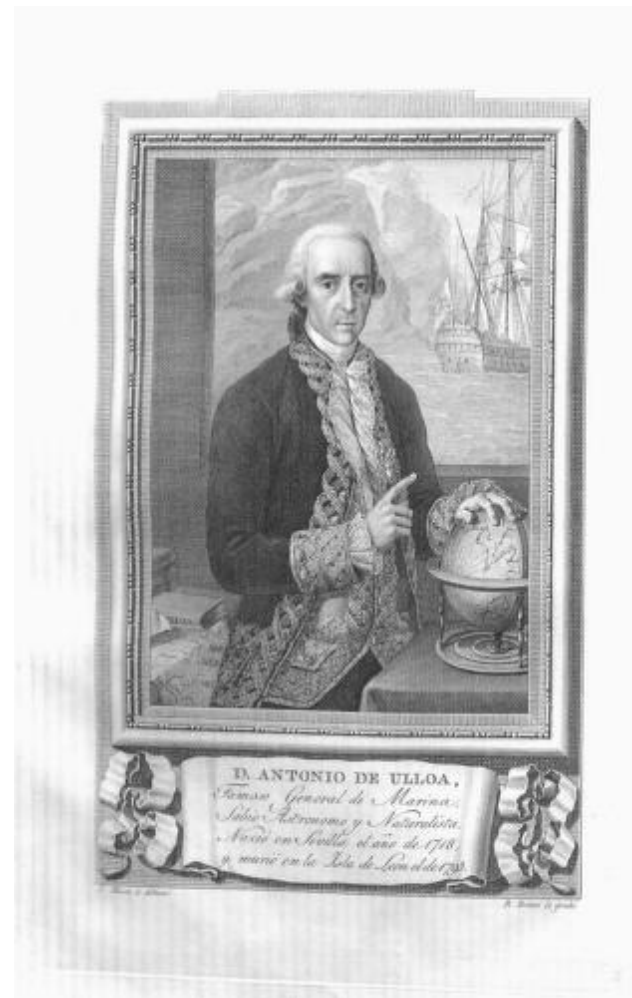
D. MARTÍN BAUTISTA DE LANUZA, P. 228



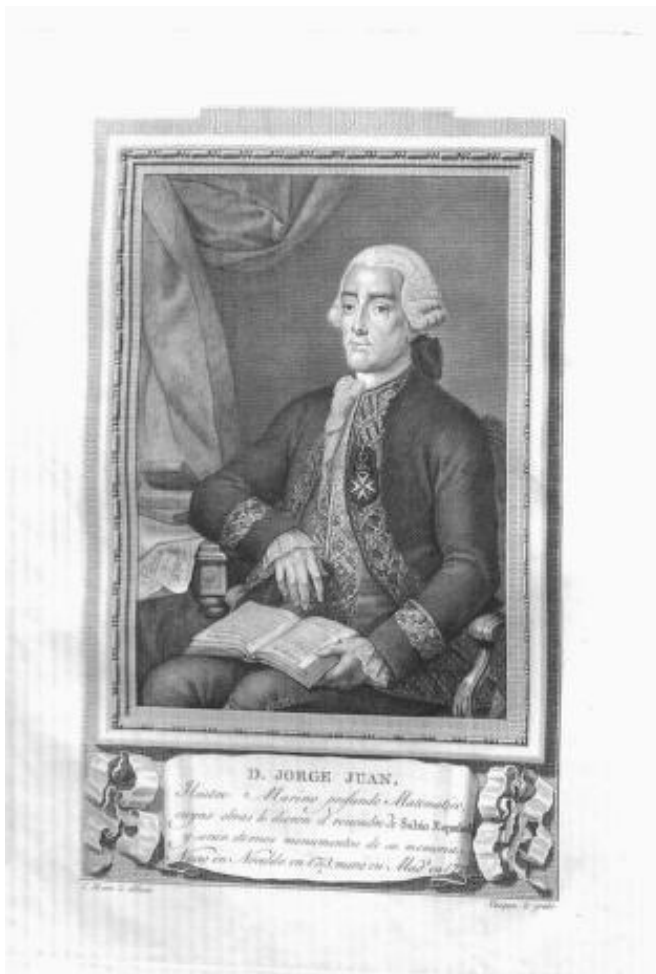
CONDE DE LEMOS, P. 231



MAESTRO VICENTE ESPINEL, P. 234



D. ANTONIO DE ULLOA, P. 237



D. JORGE JUAN, P. 240



FRAY JESÚS DE MARÍA, P. 243



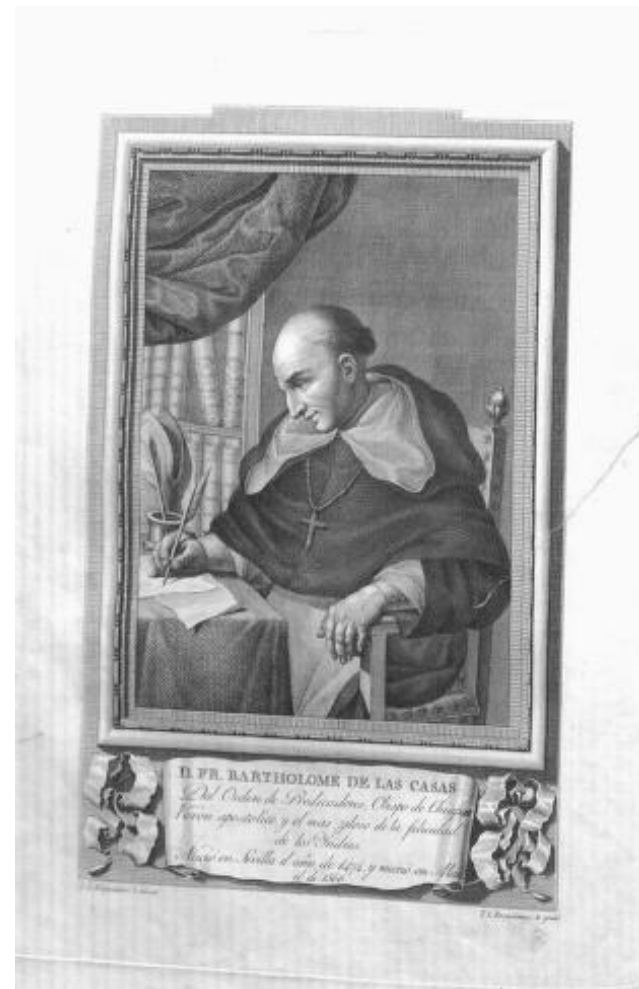
DON ÁLVARO DE LUNA, P. 246



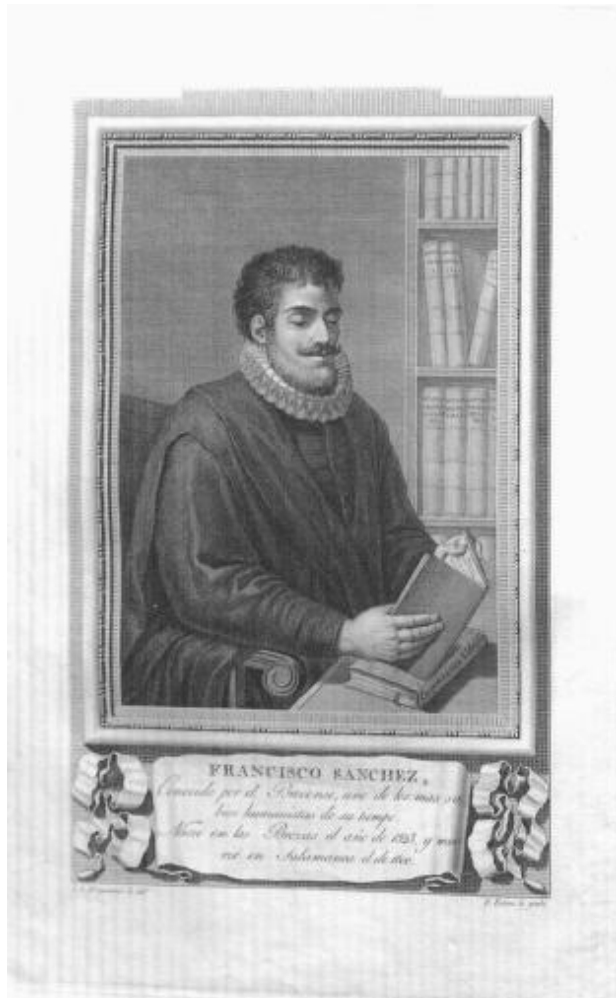
ANDRÉS LAGUNA, P. 249



FERNANDO NÚÑEZ DE GUZMÁN, P. 252



D. FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, P. 255



FRANCISCO SÁNCHEZ, P. 258



DON ALONSO DE VILLEGAS, P. 261



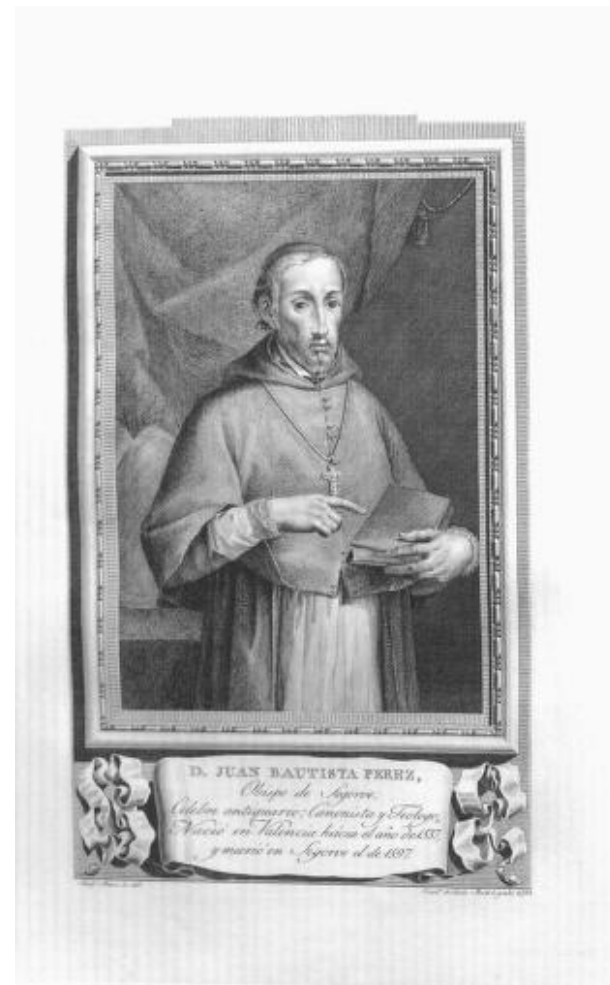
NUÑO NÚÑEZ RASURA, P. 264



LAÍN CALVO, P. 267



PEDRO NAVARRO, P. 270



DON JUAN BAUTISTA PÉREZ, P. 273



DON GERÓNIMO GÓMEZ DE HUERTA, P. 276



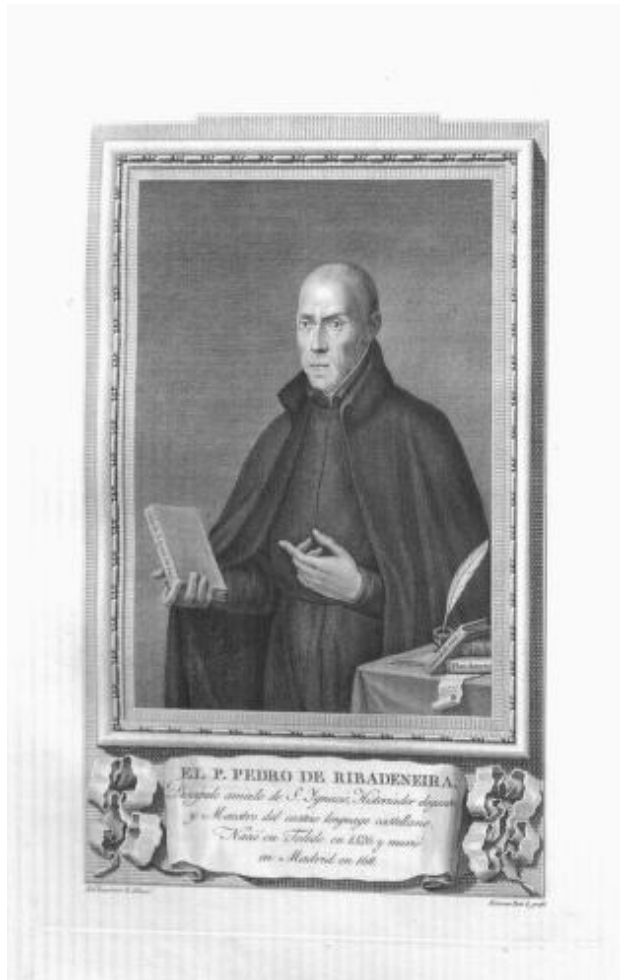
CONDE DUQUE DE OLIVARES, P. 279



DON DIEGO DE ÁLAVA Y BEAUMONT, P. 282



EL CONDE DE GONDOMAR, P. 285



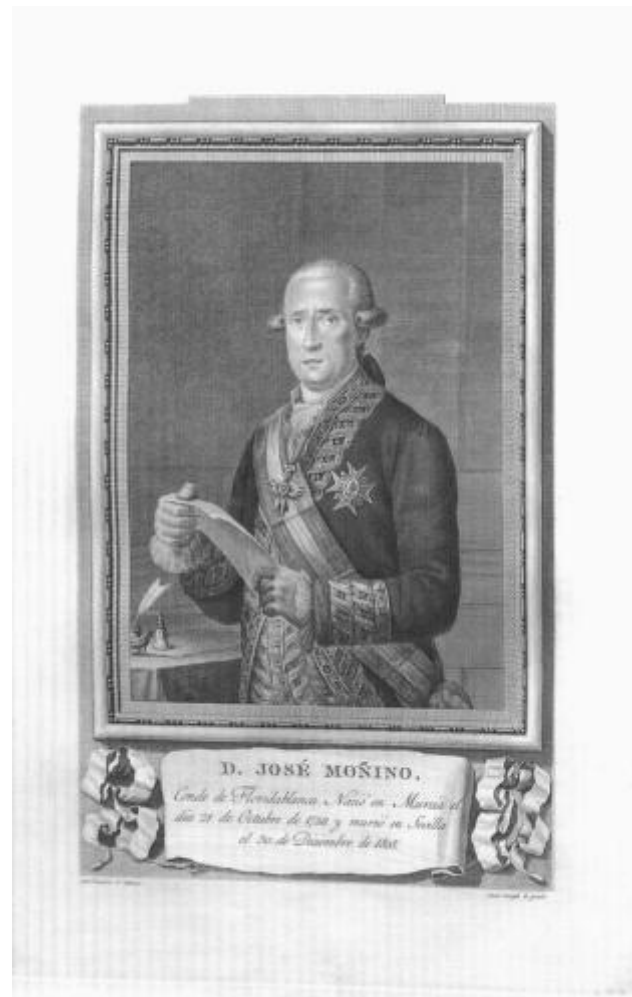
PEDRO DE RIVADENEIRA, P. 288



EL OBISPO DE ORENSE, P. 291



EL CONDE DE CAMPOMANES, P. 294



EL CONDE DE FLORIDABLANCA, P. 297



DON GIL CARRILLO DE ALBORNOZ, P. 300



GRAN DUQUE DE ALBA, P. 303



GUZMÁN EL BUENO, P. 306



EL CID CAMPEADOR, P. 309



D. LUIS DE REQUESENS, P. 312



EL GRAN CAPITÁN, P. 315



EL MARQUÉS DE SANTILLANA, P. 318



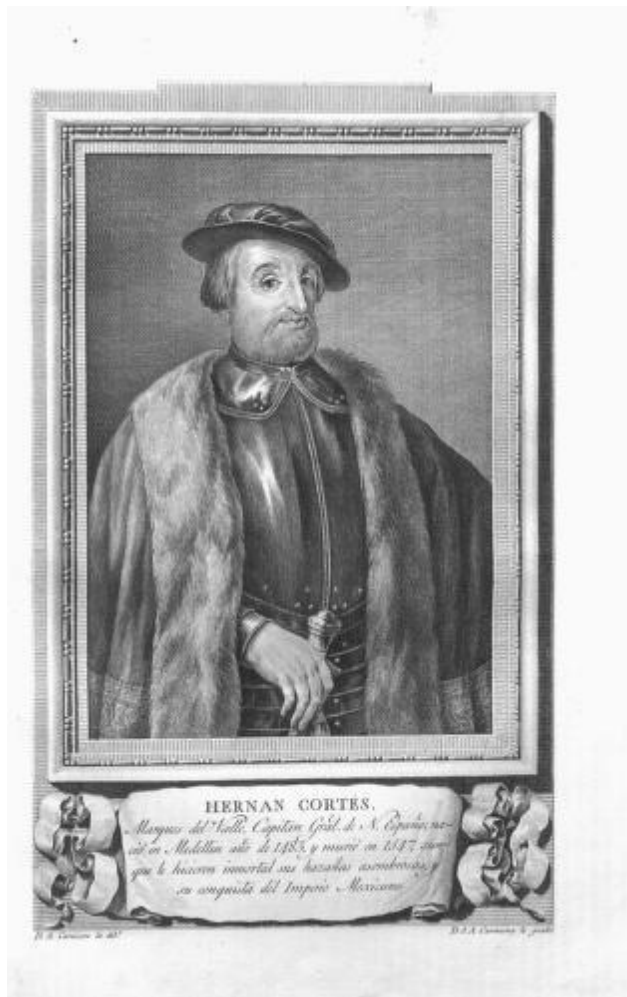
JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA, P. 321



FRAY BENITO FREIJOO, P. 324



FRANCISCO DE SALINAS, P. 327



HERNÁN CORTÉS, P. 330

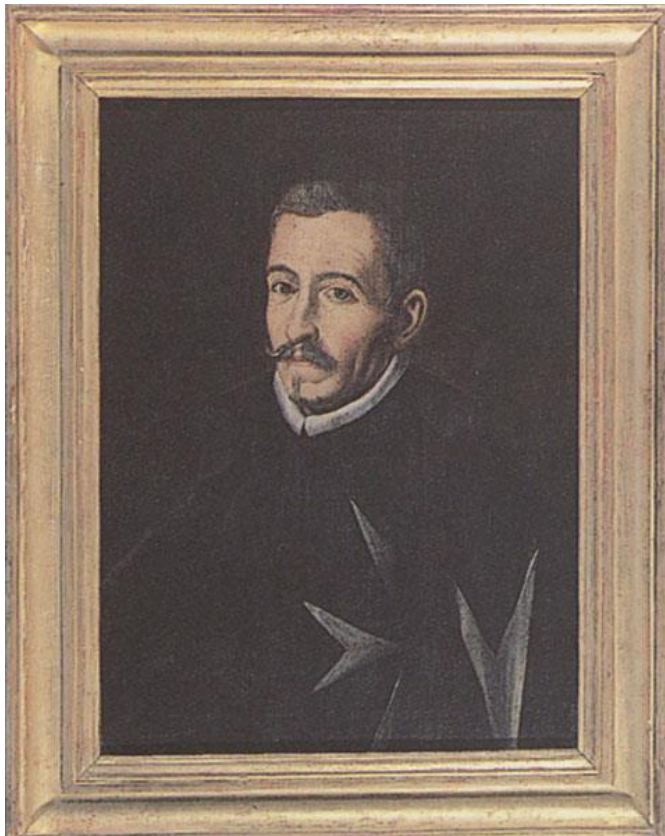


DON ALONSO DE ERCILLA, P. 332

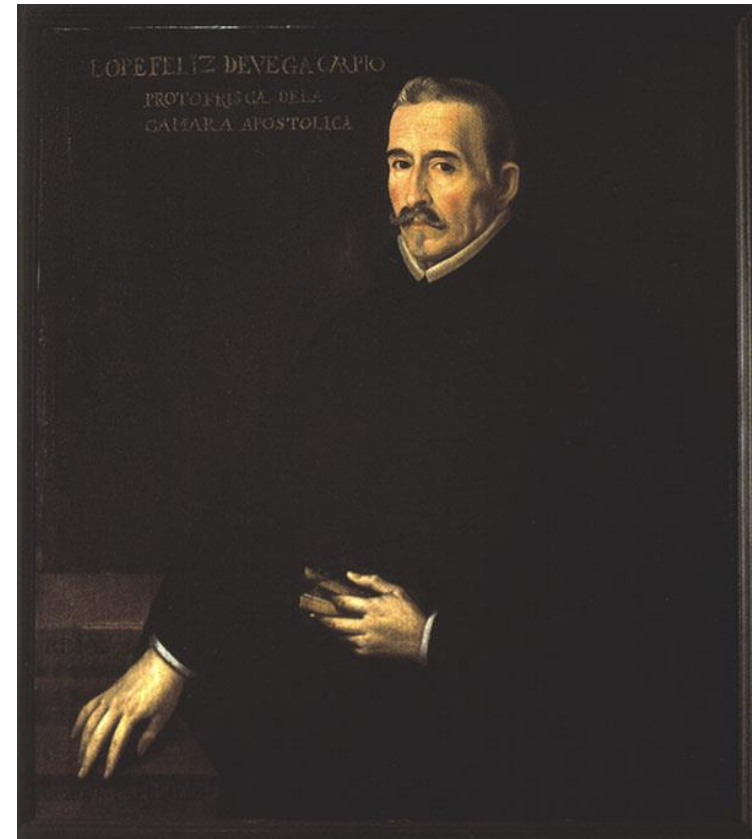


D. FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO, P. 333

V. 3. Otras imágenes



Lope de Vega, atribuido a Luis Tristán, 1600-1699, [Museo del Prado](#)



Lope de Vega, anónimo madrileño, 1600-1699, Casa Museo Lope de Vega (Madrid)



Santa Teresa de Jesús, anónimo (copia de Ribera),
Madrid, 1600-1699, [Museo Nacional del Prado](#)



Lope de Vega, anónimo, España, 1600-1699, [Biblioteca Miguel de Cervantes](#)



Juan de la Cueva, *Conquista de la Bética*, 1601-1700, estampa suelta, [BNE](#)



V I T A
L. ANNÆI SENECÆ.

Natus est Corduba (ex vetus Ilerense in Hispania Bætica colonia est) è gente Seneca, cui omnis causa ab annis videtur nomen factum, resque cognomen Seneca, item omni boni, est enim à Seneca Seneca. Patrem habuit Marcum Annium Senecam, quem Declamatoris nomine à filio suo distinguunt. Matrem Etruscam, item Hispanam, aut Hispanicam, magis summi atque ingenui famulam. Peter Augusti temporibus Romanam migravit, eam conjugio & liberis, cumque ipso hoc Seneca nostro ad hæc scribit. In in ætatis artibus spiritum ingenium adolevit. Eloquentiam à patre, ut videtur, didicit. Ipse vero non contentus domestica hæc scientia, Philosophia suam attentionem adiecit, & in quæ ac serius eam aut Philosophi aciem audiret, nunciatim Attalam Stoicorum, sativem esselem sectæ, in quæ Egeyram Falcrum. Sed & Decestrum Cyrenem adoratorem est & coluit. Philosophi ad Republicanam tractam lam accellit, ac quædam prima gessit, præterquam factum ab exilio. Agrippina factore: nam sub Claudio primo imperii equo anno, cum Julia Germa inter ecclesiæ adulteri esset, & ipse exortis est illi, & quasi inter alios Seneca in Corsicam relegatus. Consulatum etiam summum petat. Insuper, sed extra ordinem. At perperam tale equo honori, Prin-
cipis

Lucio Anneo Séneca, Lyon, 1640, [Biblioteca Nacional de Francia](#)



Francesco Ferdinando Alfieri, *La scherma*, Padua, 1640, p.

7, [BNE](#)



Ambrosio de Salazar, Rouen, 1640, preliminares, [BNE](#)



Rodrigo Méndez Silva, *Vida y hechos de Nuno Alvarez Pereyra*, 1640, última h. de preliminares, [BNE](#)



Gaspar de Aguilar, Madrid, 1641, Ribalta, [Museo de Bellas Artes de Valencia](#)



Juan de Solórzano Pereira, *Política indiana*, Madrid, 1647,

p. 27, [BNE](#)



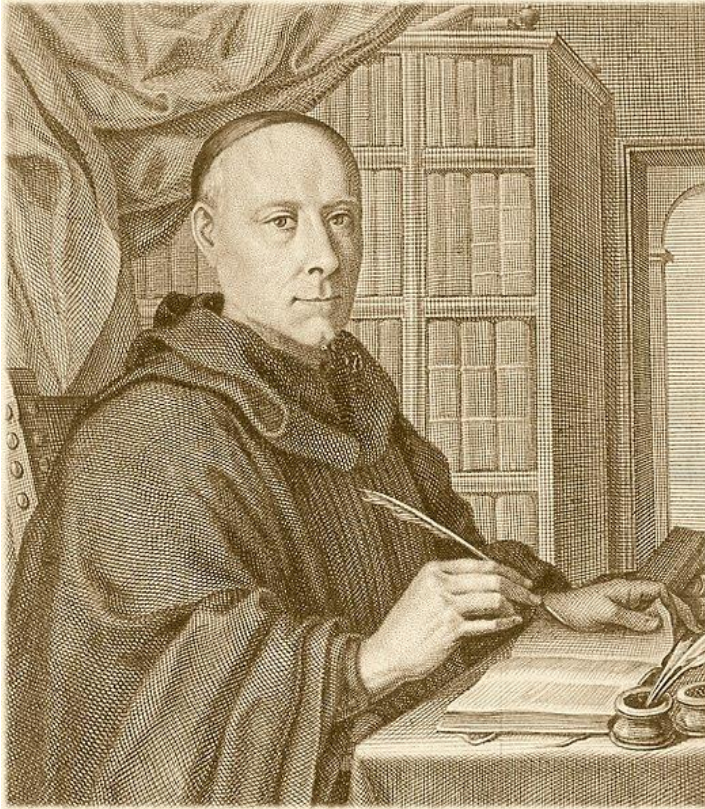
Sibilla persica, Guercino, Italia, 1647-1658, Museos
Capitolinos



Miguel de Cervantes, Madrid, 1780, estampa suelta,
[Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)



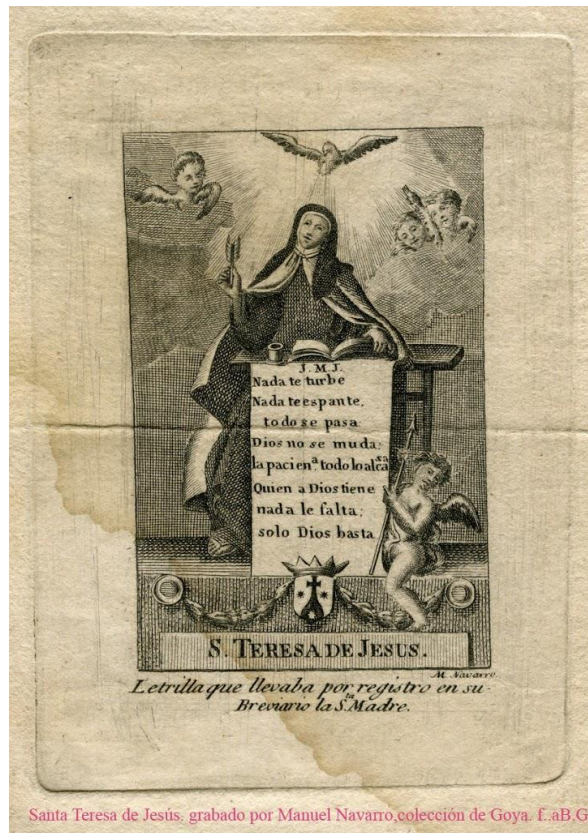
Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1780, estampa suelta, libro
físico



Benito Jerónimo Feijoo, *Theatro critico universal o Discursos varios en todo genero de materias, para desengaño de errores comunes* ..., Madrid, 1780, estampa suelta, [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)



Santo Tomás de Aquino, Madrid, 1780, estampa suelta, imagen física

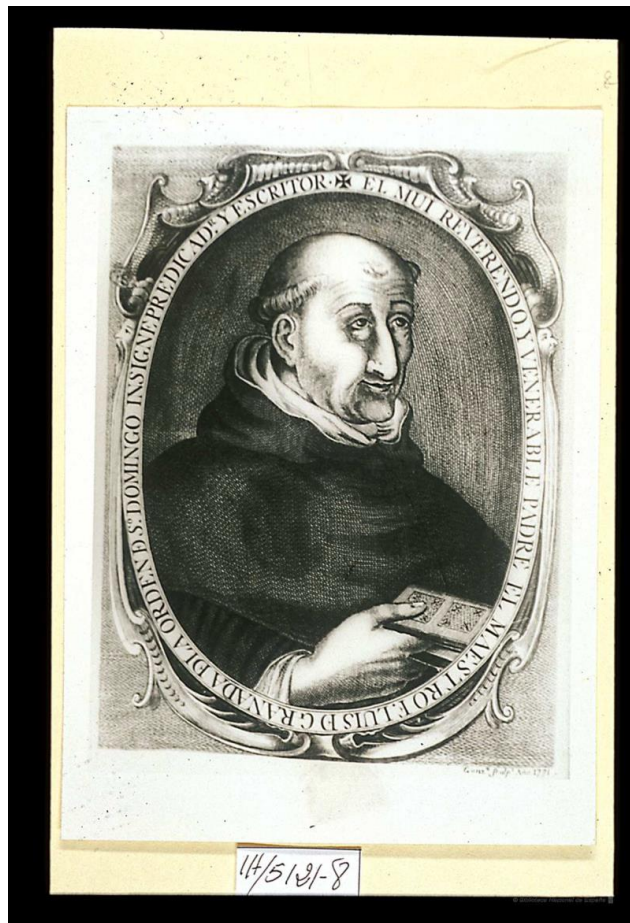


Santa Teresa de Jesús, grabado por Manuel Navarro, colección de Goya. f. a. B. G.

Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1780, estampa suelta,
imagen física



Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México: población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, 1783, estampa suelta, [BNE](#)



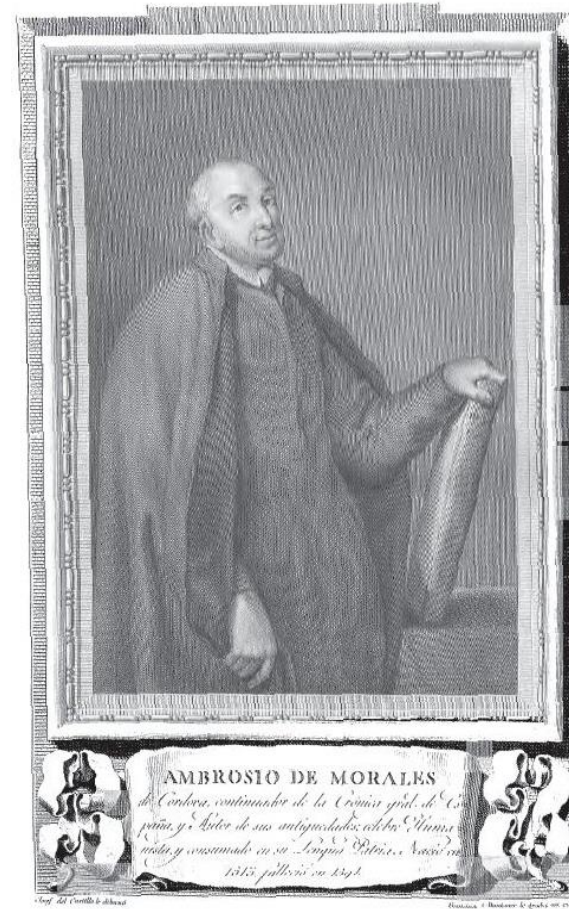
Fray Luis de Granada, Madrid, 1785, estampa suelta,
[BNE](#)



Salustion Ciceron, Madrid, 1786, estampa suelta, libro
físico



Retrato de Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis Muñoz Lafuente, Madrid, 1788, Museo de Huesca



Ambrosio de Morales, Madrid, 1789, estampa suelta, [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](https://www.bibliotecavirtual.org/)



Miguel Viu de la Villa de Espollas, *Pronostico diario para el año del señor 1791, en que se hallarán las variaciones de la luna, y signos diariamente, los dias de precepto en que no se puede trabajar se señallan con esta [Cristus], los dias en que es preciso obir misa y se puede trabajar con esta †, y los dias de ayuno con * por las Islas de Mallorca, Menorca, é Iviça* [Texto impreso] / compuesto por Miguel Viu de la Villa de Espollas, Mallorca, 1791, anteportada con grabado, [GoogleBooks](#)

VI. CONCLUSIONS

Pour conclure ce travail et à la lumière des résultats, nous pouvons considérer que les conditions initialement présentées ont guidé cette recherche sur des sentiers dont la productivité nous paraît acceptable, dans le contexte du projet dans lequel s'inscrit la thèse et en ce qui concerne ses contributions spécifiques sur un terrain où s'entremêlent les intérêts généraux de l'équipe et ceux de la chercheuse elle-même.

L'investigation autour des processus dans lesquels se définit l'image et la fonction de l'auteur littéraire depuis la perspective particulière de notre intérêt pour le portrait nous ont amené au développement du concept de la représentation d'auteur comme une méthode efficace d'approche dans la recherche, qui part des aspects formels de l'image pour les relier aux éléments dans lesquels elle s'inscrit,

en une autre forme de sociabilité, dans le cadre de l'institutionnalisation de la littérature en avancée progressive. Dans le portrait se mêlent, d'une part, les processus d'individualisation, à travers la reproduction de traits clairement personnels, et un discours de construction de traits généraux qui favorisent la consolidation d'une catégorie identifiable. D'autre part, dans le cas concret des portraits gravés insérés dans des volumes imprimés, le portrait d'auteur est présenté comme le résultat d'un réseau d'interactions qui unit l'auteur et le dessinateur, le graveur, le libraire, l'imprimeur et, en dernier lieu, un lecteur familiarisé avec des codes de représentation et d'interprétation. La décision méthodologique de délimiter une chronologie entre la publication du *Parnasse* de Quevedo (1648) et le dernier tome de celui organisé par López de Sedano (1778) établit une cohérence interne (mais aussi avec le champ de travail des projets antérieurs de l'équipe, autour du « bajo barroco ») et permet, à la fois, d'observer la dialectique entre le portrait comme initiative d'autoreprésentation et sa fonction dans la

construction d'un canon national avec la revalorisation du passé. De manière pratique, le travail sur le segment temporel établi a rendu possible la configuration d'un corpus qui contient plus d'une centaine de portraits qui donne lieu à un répertoire que nous considérons suffisamment représentatif en ce qui concerne la typologie, la typographie et le style du portrait d'auteur.



Fig. 442. Francisco de Quevedo y Villegas, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas...* Madrid, 1648.



Fig. 443. José de Casanova, *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras*, Madrid, 1650.

En ce qui concerne ce répertoire catalographique, si nous focalisons notre attention sur les portraits d'auteur en forme de gravure, nous avons pu observer comment, au début de la période délimitée la tendance à prioriser dans les représentations les traits individualisés du visage et de la personnalité du modèle s'étend. Ainsi nous pouvons l'observer dans ces cas notables comme le double portrait du *Parnasse* de Quevedo et, un peu plus tard, dans le portrait de José de Casanova de 1650, dans lesquels il convient de remarquer le renforcement dans l'espace typographique de certains traits génériques qui de manière systématique s'imposent dans le *Livre des vrais portraits* de Pacheco, étendu jusqu'aux années précédant notre chronologie. A partir du modèle consolidé par la galerie d'intellectuels sévillans se développe une ligne représentationnelle qui est définie par la répétition d'éléments, tant au niveau formel que symbolique, avec l'axe fondamental de reconnaissance du personnage à travers ses caractéristiques déterminantes, en unifiant les traits physiques individuels avec ceux d'un caractère plus

symbolique qui nous amènent vers un auteur singulier dans sa condition et faisant partie d'une série ou d'un groupe. En ce sens, nous retrouvons des éléments de répétition formelle qui deviennent des signes d'identification; par exemple, concernant le type de représentation prédominante, il est possible de conclure que, tandis que dans les peintures subsistent d'autres modalités, le buste s'avère être la forme de représentation plastique privilégiée dans les portraits imprimés, suivant, dans une moindre mesure, de celle qui représente l'auteur de mi-corps, et, à quelques occasions, celle du portrait en pied du personnage. Dans la grande majorité des représentations prédomine la position de trois-quarts du corps de l'auteur, s'imposant sur celles de face (plus difficiles techniquement) et celle de profil (plus primitives). En ce qui concerne la posture du personnage, lorsqu'il apparaît en pied (en particulier dans la peinture), l'on observe

une prépondérance de la posture assise, en lien avec l'activité d'écriture; l'iconographie de la figure debout a une représentation moindre, parce qu'elle est plus propre aux images des monarques, chevaliers et hommes d'action ; ou de saints, dans de très rares occasions, et déjà loin des images propres à l'époque médiévale, nous trouvons un auteur à genou ou à moitié baissé en forme de révérence¹³³. En ce qui concerne, l'utilisation de l'encadrement, l'utilisation du médaillon ou de l'ovale commémoratif (qui fait très certainement allusion à la culture classique) prévaut de loin sur d'autres formes, comme une manière supplémentaire d'exaltation du personnage représenté ; même si l'encadrement typique des toiles, de forme rectangulaire ou carrée, existe également, il apparaît moins. Dans la majorité des portraits, il existe un langage pictural qui apporte à la lecture de l'image des informations de grande importance

¹³³ Nous pouvons à Nouveau prendre l'exemple du portrait de Quevedo dans *Le Parnasse espagnol*, dans la scène bien connue du mont d'Apollon, où le poète s'incline dans une attitude révérencieuse, il ne le fait pas face au mécène ou au seigneur, mais face aux muses, tandis qu'il reçoit du dieu

la couronne de laurier, sans oublier que le portrait de l'auteur est dupliqué au pied de la gravure, en insérant cette fois son visage dans un cadre ovale.

dans l'orientation de sa lecture, que ce soit par l'apparition d'instruments allégoriques des différents genres littéraires ou d'éléments en lien avec l'activité de l'auteur, comme une plume ou un encrier, des livres ouverts ou fermés, ou un bureau et une chaise : ou par la représentation d'atmosphères ou de figures emblématiques qui valorise le personnage représenté. Tel serait le cas de fenêtres ouvertes qui montrent un paysage¹³⁴ et de rideaux entreouverts¹³⁵ qui laissent entrevoir l'espace de travail de l'auteur, deux éléments qui symbolisent l'entrée ou la porte ouverte pour l'inspiration. Nous avons pu observer un autre élément iconographique qui se répète, la représentation des dieux avec les instruments qui les associent aux arts, comme c'est le cas du dieu Hermès ou Mercure, avec la trompette et le caducée, particulièrement utilisé dans la mythologie comme messenger lorsqu'il était

¹³⁴ *S^o Thomas de Aquino angelico doctor*, o les œuvres de D. Francisco de Quevedo Villegas de 1722.

¹³⁵ *Selva sagrada; Ocios; Rimas sacras* du Comte Rebolledo ou le portrait de Juan de Palafox y Mendoza.

nécessaire de faire preuve d'éloquence pour atteindre l'objectif souhaité ; ou la présence de la figure mythologique du dieu du Soleil, Apollon, avec compas et horloge, ou la déesse de la Lune, Diane, qui porte un flambeau allumé, deux éléments proches de l'inspiration de l'artiste¹³⁶. L'apparition de la Renommée faisant retentir sa trompette apparaît également comme symbole d'exaltation et de reconnaissance, et les éléments de codification de la figure des saints, avec leurs attributs personnels, comme Saint Elie et son épée flamboyante dans la main droite, qui rappelle la folie dont il fit preuve au ciel, et Saint Ange, une épée dans le cœur et trois couronnes inscrites dans sa main : la vierge, le docteur et le martyr qui sont ses trois attributs¹³⁷; le système de représentation visuelle des héros aussi bien que celui des saints projettent leurs éléments de formalisation dans la

¹³⁶ Première partie de *El Arte de escribir todas formas de letras* de José de Casanova.

¹³⁷ Comme c'est le cas dans les *Las Obras de Santa Teresa de Jesus: Fundadora de la Reformation de los Descalzos y Descalzas de N. Señora del Carmen de la primitiva observancia*, Deuxième partie, et dans les *Obras místicas y espirituales del venerable Padre fray Iuan de la Cruz*.

représentation des auteurs. Particulièrement, et la clé se trouve dans les lettres humaines, il existe un abondant nombre d'images où l'auteur est couronné est de laurier, que ce soit un angelot ou une muse qui se charge du couronnement, ou bien que la couronne soit posée sur sa tête¹³⁸; la collection de portraits de Pacheco constitue un remarquable précédent à cette formule d'exaltation, accentué par l'utilisation répétée du symbole.

Dans les images d'auteur qu'inclut Sedano dans *El Parnaso español, colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* un type de portrait avec des caractéristiques bien déterminées est présenté. En effet dans celui-ci les attributs ou éléments allégoriques apparaissent au bas de l'image, toujours sous la cadre en forme d'ovale dans lequel est inséré le portrait de l'auteur. De cette façon, des allégories du théâtre, de la poésie ou de la prose en forme de masques ou d'instruments comme la harpe, la lyre ou la trompette, avec

¹³⁸ Cf. Les portraits de Juan de la Cueva, ou du Parnasse de Quevedo (Ficha n° 200).

des livres fermés ou ouverts, sans oublier des éléments moins spécifiques comme des dieux ou angelots¹³⁹.

Cette tendance à maintenir l'individualisation des représentations trouve son équilibre dans l'une des genres éditoriaux qui cherchent à se rapprocher du grand public, presque illettré, comme on l'observe dans les illustrations incluses dans les pronostics. Cette catégorie d'imprimés, avec la formalisation générique impulsée par Torres Villarroel, fut très appréciée dans des milieux populaires, dont ceux ruraux, puisqu'elle comprenait une grande gamme d'informations pratiques, concernant des savoirs traditionnels liés à la santé, en plus d'offrir des conseils aux agriculteurs et éleveurs à partir d'avis météorologiques et astronomiques, parfois en lien avec des savoirs folkloriques (Galente Díaz, 2011, 177-188). Pour cette raison, réapparût une modalité d'illustration de la représentation d'auteur qui met un point d'honneur à rendre l'œuvre qui l'accompagne

¹³⁹ Portrait de Lope de Vega, Argote de Molina, Juan de la Cueva ou Argensola.

plus reconnaissable comme genre, une stratégie similaire à celle des auteurs adoptant des masques liés à leur matière et une forme particulière d'autorité, comme nous le voyons à travers la réitération de Piscatores et Sarrabales. Une codification, dont les particularités bien marquées ne laissent pas de place au doute dans la reconnaissance du genre, est ainsi créée. A partir de cet ensemble de portraits, nous pouvons percevoir dans une même période la cohabitation de deux branches, celle de l'image typifique et celle du portrait qui cherche la distinction individuelle, qui correspondent en principe à deux étapes différentes dans le processus de consolidation d'une pratique de représentation d'auteur. L'on remarque également ces caractéristiques dans un arc chronologique ou générique commun défini par la progression des almanachs, avec des groupes qui suivent différents modèles¹⁴⁰. Un premier sous-groupe s'inscrit dans

¹⁴⁰ Comme vous pourrez le constater de manière plus détaillée dans l'étude de cas que nous avons réalisé pour le chapitre sur les Almanachs (pp. 99-124).

la sphère des images de sage et reprend un stade primitif de la visualisation d'un modèle d'*auctoritas* propre au paradigme classique, sur le modèle des paradigmes gréco-latins des différentes disciplines, rendus neutres dans leur singularité par l'image d'un personnage vieux portant une barbe et un chapeau et par l'absence totale d'éléments décoratifs¹⁴¹. Comme nous l'avons décrit dans notre étude de cas, l'on relève l'existence d'un autre sous-groupe¹⁴², caractérisé par les illustrations d'astrologues, cette fois plus proches de l'esthétique de l'époque, mais qui maintiennent encore des éléments appartenant au groupe antérieur et loin de la singularisation propre du portrait. Il apparaît à partir d'un troisième groupe, majoritaire dans la forme établie du genre des almanachs, qui crée une tendance représentative et le stéréotype caractéristique de la série. Il s'agit de représentations qui visent une plus grande individualisation

¹⁴¹ Cf. Le *El piscator de la Corte, Aljueg o el Reyesino, Diario de los quartos de Luna, y sucesos Políticos de la Europa, para este año de 1738*, imprimeur Hypolitico Rodriguez, Madrid, 1738 (Ficha n° 252).

¹⁴² *El gran piscator de Aragón*, 1735 (Ficha n° 248).

du personnage, qui apparaît toujours dans son bureau avec une table sur laquelle reposent tous les éléments propres à son travail et une fenêtre ouverte qui permet d’entrevoir un paysage extérieur nocturne¹⁴³, claire référence à son travail d’astrologue, en particulier d’astrologie judiciaire dont l’une des techniques étaient l’interprétation des astres. Cette formule illustrative se rapproche de plus en plus du portrait d’auteur, et peu à peu les éléments qui rapprochaient le Piscator de sa profession ont été dépassés, devenus neutres par leur répétition, pour donner lieu à des représentations de l’astronome-écrivain comme des auteurs de genres plus prestigieux. Son prédécesseur est à Nouveau Torres de Villarroel qui impose dans ses almanachs un modèle représentatif où (Avant d’être imité par ceux qui l’ont suivi) il fait prédominer l’image d’un visage individuel prise d’un médaillon qui accompagne d’autres œuvres écrites par lui, sur l’accompagnement d’attributs et d’éléments allégoriques,

¹⁴³ Don Diego de Torres Villarroel, *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca* [Texto impreso]: *jornadas por uno y otro mundo... ciencia, juicio, y*

donnant au genre de ces œuvres plus populaires de plus grandes prétentions intellectuelles.



EL GRAN
PISCATOR
DE SALAMANCA,
PARA EL AÑO DE M.DCC.LVII

Fig. 444. La casa de los linajes [Texte imprimé]: pronostico, y diario de cuartos de luna, con los sucesos elementales, y políticos de la Europa, para este año de 1757 / écrit par el Gran Piscator de Salamanca el Doctor Don Diego de Torres Villarroel.

conjetura de el echypse de el dia 22 de Mayo de... 1724... y reglas generales para judiciar de todos los echypses hasta la fin de el mundo ..., 1724.

Face à l'utilisation didactique qui promeut la gravure, dont la fonction était de d'appuyer le texte, progressivement l'image s'adapte à un concept plus moderne, où prime l'aura de l'auteur dans l'apparition de portraits des éditions qui ajoutent la valeur rhétorique visuelle à celle verbale.

La systématisation de l'utilisation du portrait d'auteur qui s'établit dans les paratextes des œuvres de la période remplit une fonction multiple : d'une part, l'auteur, dans sa recherche de reconnaissance, réclame la paternité de son œuvre et sa professionnalisation, se représentant comme un personnage d'une intelligence reconnue ; et d'autre part, il révèle une conscience de dimension sociale en redéfinissant la relation entre le sujet et l'institution. L'image dans les pages d'un livre est conçue pour venir renforcer le texte et l'aura de prestige prévaut dans l'apparition de portrait dans les éditions, de la même façon qu'elle ajoute de la valeur à l'image même de l'auteur¹⁴⁴. De cette façon, l'écrivain se

¹⁴⁴ Francisco de Pacheco rejoignait également ce concept d'unité dans son *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*,

présente comme un puissant élément de changement social. Avec l'inclusion du portrait d'auteur parmi les pages de l'œuvre, l'écrivain devient un protagoniste avec toute la complexité que cela implique et son impact sur l'horizon culturel et idéologique. La fonction pragmatique du portrait pose des stratégies bien déterminées dans l'espace de réception : le portrait fidèle de l'écrivain se tient initialement dans une formulation où la valeur dominante de la lignée sociale, héritée ou acquise est maintenue. Un premier cas apparaît régi par le but de renforcer la condition nobiliaire de l'écrivain, donnant à son écriture le pouvoir d'instrument de ses tâches politiques ou diplomatiques, comme dans le cas de Rebolledo. Le second se trouve motivé par la volonté d'élever l'œuvre, et avec elle son auteur, à des sphères plus hautes, tel est le cas de Lope de Vega, l'auteur qui, dans sa recherche d'affirmation, en plus de revendiquer la paternité de son œuvre, met en avant son rôle à travers la

étant le premier en Espagne à créer un imaginaire de portrait qui identifie les personnages représentés à des prénoms et leurs situations.

manifestation du modèle et le concept de portrait, pour son propre intérêt, qui devient une voie pour renforcer son prestige. L'articulation de ce nouveau langage participe activement au jeu des stratégies qui tourne autour de l'espace du récepteur, en utilisant la grammaire visuelle dont tire profit l'auteur, en accentuant l'identification de la singularité de la personne dans la conformation plastique, et à partir de celle-ci, celle du personnage créé pour la représentation publique.

Revenons à la figure du Comte de Rebolledo pour sa condition paradigmatique, de fait, la pratique systématique de faire son portrait dans les différents volumes qu'il utilise pour articuler et rééditer son œuvre révèle clairement sa volonté de faire connaître au public sa condition nobiliaire et de renforcer un positionnement qui feint un éloignement du champ littéraire de la cour. La création d'un imaginaire particulier en forme de série amène le récepteur à associer l'image de l'auteur à son œuvre, mais le grand apport est sans aucun doute le fait de relier ses portraits à ceux de ses

mécènes et destinataires privilégiés. Le fait d'apporter à ses œuvres des représentations plastiques de ses dédicaces donne lieu à une lecture innovante en ce qui concerne ces éléments. Leur octroyer un lieu dans l'œuvre sous la forme de portrait qui possède des caractéristiques similaires à ces personnes crée dans la lecture une sensation de relation horizontale qui, par ce jeu, laisse de côté les différences qui pourraient exister entre les deux en ce qui concerne la descendance ou les origines. D'une certaine façon, l'attitude face à son œuvre établit, d'une manière très matérielle et perceptible, un nouveau concept dans les relations entre protecteur et protégé, en créant un dialogue où l'autorité de la royauté est liée de manière linéaire à la paternité du poète. De la même manière, Lope montre son intérêt d'incorporer une aura de prestige social à la rhétorique verbale grâce à l'apport visuel, en se positionnant comme l'auteur de la professionnalisation par excellence. Son intérêt est basé sur le renforcement de sa personne comme auteur qui grandit et gagne en prestige en même temps que son œuvre, créant un imaginaire qui se

transforme tant pour des questions de positionnement comme écrivain reconnu que pour des questions de temporalité. Les images d'auteur postérieures dans les œuvres suivront ce modèle et progressivement incorporeront des éléments qui apportent de la force aux représentations.

Dans la même lignée, les peintres s'allient à ce mouvement de sortie des corporations et de rapprochement du « je » créateur. Murillo, représentant reconnu du collectif des arts plastiques, se réinterpréta dans ses deux autoportraits connus avec les mêmes conditions que celles des auteurs littéraires. Initialement, l'autoportrait juvénile apparaît comme une simple revendication du positionnement de l'artiste, dépourvu d'attributs qui montreraient un lien avec sa profession, pour, a posteriori, dans un portrait d'adulte, le faire comme un artiste consacré, entouré d'éléments qui le relie à un environnement intellectuel supérieur et qui le rendent capable de transcender les frontières du cadre qui le renferme. La répétition dans l'intention du portrait d'auteur,

qu'il s'agisse de poètes ou d'artistes plasticiens, promeut un prototype et un style bien déterminé pour ces représentations qui semble s'achever avec López de Sedano dans la collection de portraits de son *Parnasse Espagnol*, où toutes les caractéristiques apportées à la représentation d'auteur depuis les années où Pacheco a systématisé le modèle sont incorporées.

Les groupes de représentation définis dans le portrait d'auteur sont caractérisés dans la majorité des cas, où il devient représentatif, par le hiératisme des portraits, sans attitude créative ou activité proche de l'écriture. Par opposition à cela, nous observons un autre type de représentation, qui, même éloignée de l'auteur qui s'affirme par l'écriture, illustre bien le protagoniste dans un autre état fondamental pour la création, celui de la mélancholie comme condition d'auteur. Ce stade créatif est représenté, tant de manière picturale que verbale, et remplit une fonction très abstraite au niveau conceptuel ainsi que transcendantal, de fait il est chargé de refléter l'intimité de l'action créatrice dans

ce moment d'impasse précédé du songe. Personnalisé par écrit par Cervantes dans son stade de laisser-aller dans le prologue du premier *Quichotte*, la structure stylistique de ce cliché au niveau pictural trouve son origine dans le *Portrait de la Mélancholie* d'Albrecht Dürer, et nous pouvons également le retrouver dans le caprice de Goya de *El sueño de la razón produce monstruos* ou dans le portrait de Gaspar Melchor de Jovellanos par le peintre aragonais, qui établissent les bases de ressources symboliques qui, parmi les deux références, ont été développées par Quevedo et Villarroel pour leurs portraits respectifs.

Même si déjà depuis des siècles antérieurs il avait pris de plus en plus d'importance dans l'art de la peinture, ce n'est qu'à l'époque du Romantisme que le genre du portrait est finalement consolidé, avec l'arrivée des nouvelles classes bourgeoises, après avoir été considéré comme un « privilegio de distinción de la nobleza » (Lafuente Ferrari, 1951, 5-40).

¹⁴⁵ Il existe un seul portrait de l'autrice appartenant au XVI^e siècle.

Le portrait d'auteur féminin, parallèlement au rôle de la femme dans les lettres (et dans d'autres espaces sociaux de prestige), s'est fait très rare tout au long de l'époque moderne, même si l'on considère que dans la figure de l'autrice médiévale Christine de Pisan se trouve l'antécédent le plus important au niveau européen de figuration de portrait d'un écrivain, dans ce cas féminin ; au niveau national l'on recense un cas extrêmement étrange de portrait d'auteur féminin, celui d'Oliva Sabuco¹⁴⁵, avant de faire face à une prolifération de représentations de Sainte Thérèse de Jésus où sa dimension d'écrivaine est confondue avec celle de religieuse et son chemin vers la sanctification. Soeur Juana Inés de la Cruz est un cas similaire dans le panorama du portrait du XVIII^e siècle, même si dans cette figure s'unissent sa condition religieuse de bonne-sœur et sa dimension courtisane, la pratique de l'écriture se situant entre les deux; le portrait, en traitant leurs portraits avec les mêmes patrons que ceux du portrait d'auteur masculin, s'érige dans le

précédent fondamental de la représentation féminine internationale, conditionnée en revanche par une dimension propre à l'époque antérieure au Romantisme. Dans leur siècle (XIXe siècle) les écrivaines essayèrent de se faire connaître sur le marché comme autrices d'œuvre, tout comme l'ont fait les hommes, mais en se voyant encore reléguées à un type de représentation qui omettaient de les relier au genre de l'écriture ou de faire l'éloge de leurs mérites. A ce moment-là, l'on trouve un type de représentations qui maintiennent un caractère très marqué de commande, sans autre finalité que celle d'être exposées dans la maison, dans le cas des huiles sur toile, ou d'être envoyées par correspondance, dans le cas des gravures et photographies, ce qui maintenait ainsi un cercle restreint pour la connaissance de l'existence des

¹⁴⁶ Comme l'explique Jesusa Vega (2013, 1-6): «en París no se hablaba de otra cosa más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre». Les témoignages montrent l'impact parmi les peintres, impressionnés par leurs possibilités. Federico de Madrazo racontait à son père, également peintre, dans l'une de ses lettres lorsqu'il se trouvait à Paris, comme il était possible par la lumière et en peu de temps de

autrices en tant que telles. En analysant la situation de l'époque et en vérifiant que les portraits de auteurs n'apparaissent pas non plus dans les notes préliminaires des œuvres, référons-nous à l'affirmation de Bourdieu (1990, 20-42) selon laquelle le champ littéraire moderne était déjà à l'époque presque constitué. L'aspect de professionnalisation s'était consolidé, c'est pourquoi dans ce contexte s'impose un modèle de portrait «bourgeois», dans lequel l'écrivain n'a pas à se singulariser, et l'on voit se développer un intérêt pour un traitement du portrait qui se rapproche plus de l'aspect psychologique, clairement influencé par la technique photographique¹⁴⁶. En ce sens, l'épuration de l'image comme une photographie de carte d'identité ou de carte de visite¹⁴⁷, promeut un type de portrait pictural et graphique très centré

reproduire n'importe quel portrait sur un papier grâce à une chambre noire (Madrazo 1994, lettre 70).

¹⁴⁷ Les «cartes de visite» et leur popularité au XIXe siècle transforment le portrait en un instrument de grande valeur sentimentale pour la promotion d'un photographe, exposition faisant partie de la section officielle de *PHotoEspaña* 2011, *XIV Festival internacional de fotografía y artes visuales*.

sur la représentation des caractéristiques physiques et psychologiques du modèle représenté dans le portrait, en omettant presque complètement des éléments décoratifs ou à valeur symbolique pour sa reconnaissance comme écrivain.

Par opposition aux portraits de Sedano, un portrait type prend forme au siècle suivant, où la constante est la perte de la tradition, c'est-à-dire des attributs propres à l'écriture dans les représentations d'auteur. Dans le processus de normalisation du champ littéraire, la singularisation du portrait masculin peut se lire en tant reconnaissance d'une condition d'écrivain qui n'a pas besoin d'être représenté comme une défense ou une justification. En revanche, dans le cas de la présence féminine minoritaire dans la République littéraire, la disparition du modèle représentationnel¹⁴⁸ se traduit par une négation, où la dissimulation est un renoncement à la reconnaissance publique.

¹⁴⁸ Tel est le cas des huiles sur toiles de sœur Juana qui affirmait sa condition d'écrivaine en rendant son image neutre comparé à l'image d'auteur masculine.

Parmi les autrices sur lesquelles nous avons travaillé, nous avons considéré que le cas le plus pertinente était celui de Böhl de Faber, qui accompagne sa présence physique d'une absence totale de féminité en adoptant un pseudonyme masculin pour parapher ses œuvres publiées, comme forme de professionnalisation de l'écrivain dans ces décennies. Plus qu'une manoeuvre de reconnaissance de l'autrice dans le marché, l'utilisation d'un prénom d'homme apparaît comme une évidente stratégie pour séparer la paternité de l'œuvre et la condition féminine, s'agissant d'une possible condition d'acceptation. De cette façon, nous soulignerions le recours d'Avellaneda à l'espace intime de la correspondance épistolaire pour affirmer sa présence dans un cercle très restreint, dominé par les hommes, comme une recherche de tutelle ou de protection d'Hartzenbusch, dans les «apuntes biográficos de la señorita doña Carolina Coronado»¹⁴⁹, nous

¹⁴⁹ «Poesías de la señorita doña Carolina Coronado / precedées d'une note biographique et d'un prologue de Juan Eugenio Hartzenbusch».

pouvons percevoir la manière dont la condition d'autrice s'estompe sous le prisme d'une dame de l'époque. Quand l'inclusion de l'image d'auteur n'est plus une stratégie nécessaire à la publication d'une oeuvre, nous avons pu faire le lien entre la transformation du portrait d'écrivains et les changements dérivés de la consolidation du champ littéraire; en ce sens cette normalisation qui favorise le groupe masculin semble aller à l'encontre de la reconnaissance des femmes en tant qu'autrices.

Avec cet espace en grande partie vide, nous sommes face, en suivant les pas de notre thèse, à la dernière constatation de la valeur du portrait dans le processus de consolidation d'une image d'auteur, et à travers elle, de la représentation de l'écrivain et de sa reconnaissance en que tant que tel et dans le cadre de l'institution littéraire et sociale.

VII. BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Anna (2004): “Liberalismo y ciudadanía femenina en la formación de la sociedad burguesa”, en *La trascendencia del liberalismo doceañista en España y América*, ed. Manuel Chust Calero e Ivana Frasset Miguel, Valencia, Generalitat Valencian pp. 211-231a.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1978), *La prensa española en el siglo XVIII*. Diarios, revistas y pronósticos, Madrid, CSIC.

—— (1979), “Pronósticos de Torres Villarroel en México y Perú”, en *Homenaje a Noël Salomon. Ilustración española e Independencia de América*, ed. Alberto Gil Novales. Barcelona, UAB, pp. 345-355

ALBIAC BLANCO, M^a Dolores (2015): *Historia de la literatura española, 4. Razón y sentimiento (1692-1800)*, Barcelona, Crítica.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2004): “Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España”, en *Historia literaria / Historia de la Literatura*, ed. Leonardo Romero Tobar, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 101-114.

—— (2006): *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789-1791): *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres que consagra al ilustrísimo y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid*. En Madrid, en la Oficina de Benito Cano. Tomo II y tomo III (1790).

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1991): *Introducción al siglo XVIII. Historia de la literatura española*, t.25, Madrid, Júcar.

—— (2005): *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa-Calpe.

ASKINS, Arthur e INFANTES, Víctor (1957-1960): Catálogo de la colección “Pellicer”, antes denominada “Grandezas de España”, Real Academia de la Historia, tomo III (1958). Madrid, Editorial Maestre.

ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a (1989): *La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, Vicens-Vives.

—— (1990): “La imagen de la mujer en el Romanticismo español”, en *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 113-118.

ARIES, Philippe (2017): *Historia de la vida privada: Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus.

ARNAUD, Pierre, dir. (1999): *Le Portrait*, Paris, Presses de l’université de Paris-Sorbonne.

ARRIZABALAGA, Mónica (2015): “Cervantes, un genio sin rostro”, *diario ABC*. Recuperado de

<https://www.abc.es/cultura/20150423/abci-cervantes-genio-rostro-201504221452.html> [última visita 24/1/2018].

AZANZA LÓPEZ, José Javier y ZAFRA MOLINA, Rafael, coords. (2000): *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, Akal.

BAILBE, Joseph-Marc, dir. (1988): *Le Portrait*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l’université de Rouen.

BAILLY, Jean-Christophe (2005a): *Le Champ mimétique*, Paris, Éditions du Seuil, “La librairie du XXI^e siècle”, 2005.

—— (2005b): *L’Apostrophemiette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan.

BARANDA, Nieves (2003-2004): “Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable”, *Literae: cuadernos sobre cultura escrita*, N^o 3-4, pp. 61-83. Recuperado de

https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/2277/2003_200

[4_n.03_04-Baranda.pdf?sequence=1&isAllowed=y](#) [última visita 17/7/2019].

BARRAL, J., dir. (2001): *Portrait en abyme*, Séminaire Érap, Université de Saint-Étienne, Lyon, Aléas.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (2000): “El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus amoenus*, 5, pp. 205-216. Recuperado en <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v5-bassegoda> [última visita 3/2/2019].

BATTISTINI, Matilde y IMPELLUSO, Lucia (2001): *Le Portrait*, dir. Stefano Zuffi, trad. Ida Giordano, Paris, Gallimard.

BENJAMIN, Walter (1936): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.

BENNASSAR, Bartolomé (1984): *Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona, Crítica.

BERGMANN, Emilie L. (1979): *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press.

—— (1983): “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”, en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, Volumen II, pp. 231-238.

BERTRAND, José Antonio (2016): “La melancolía, según Alberto Durero”, *Adamar: revista de Creación*. Recuperado de <http://adamar.org/ivepoca/node/1191> [última visita 2/4/2017].

BERUETE Y MORET, A. de (1961): *Goya pintor de retratos*, Madrid, Blass y Cía.

BODART, Diane (1998): *Le Portrait*, dir. Gloria Fossi (trad. de Valérie Beaubeau), Paris, Gründ.

BONAFoux, Pascal (1985): *Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting*, New York, Skira /Rizzoli.

BONILLA CERESO, Rafael (2012): “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa”, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, N° 2, pp. 243-282, Recuperado de <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> [última visita 17/7/2019].

BOTREL, Jean-François (2015): “Verdades de almanaques de la evidencia al discurso de la pedagogía en los almanaques españoles (1799-1933)”, *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Revista de Hispanismo Filosófico, coord. Solange Hibbs, Carole Fillière, pp. 209-223.

BOUGNOUX, Daniel (2002): *Faire face*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1990): “El campo literario, prerrequisitos críticos y principios de métodos”, *Criterios*, 25-28, pp. 20-42. Recuperado de

<http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf> [última visita 17/7/2019].

——— (1992): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama

BOUZA, Fernando (2003): *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada.

BROWN, Jonathan (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid Alianza Editorial.

BUIGUÈS, Jean-Marc (2003a): “La sociedad de los autores”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, dirs. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez. pp. 292-302.

——— (2003b): “Los lectores: oficios, profesiones y estados”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, dirs. Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez; pp. 424-433.

—— coord. (2013a): *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115,1.

—— (2013b): “Impresos poéticos de la primera mitad del siglo XVIII”, en *Bulletin Hispanique: Poesía y sociedad en España: 1650-1750*, coord. Jean-Marc Buiguès, 115-1, pp.186-193.

—— (2014), “Indexación y códigos en bases de datos bibliográficas”, *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, tomo 1, Anexo1, págs. 123-135. Recuperado de <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5> [última visita 23/10/2019].

—— (2017): “Suscripción y canon: Las Obras de Torres Villarroel (1751-1752), primera suscripción a una obra impresa en España”, *Arte nuevo*, 4, Université de Neuchâtel, pp. 849-901. Recuperado de <http://doc.rero.ch/record/233043> [última visita 17/7/2019].

—— (2018): “Los suscriptores a las Obras sueltas (1774) de Juan de Iriarte. Una propuesta de estudio de redes y sociología”, *Studi Ispanici*, Fabrizio Serra Editore, tome XLIII, págs. 309-329, Collana di testi e studi Ispanici - III - Pisa-Roma.

—— (2019a): “Modelos icónicos de las imágenes de la inspiración del autor religioso (Edad Media - Siglo XVIII)”, en *El autor en la modernidad, Theory Now, Journal of Literature, Critique, and Thought*, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, 2, 1, pp. 10-32. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/517743> [última visita 23/10/2019].

—— (2019b): “La suscripción a obras literarias en España en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 6, pp. 357-389. Recuperado de <http://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/88> [última visita 2/10/2019].

—— (2019): “La imagen del autor entre miniaturas y grabados (1450-1650): del copista al humanista”, *Bulletin hispanique*, 121-2, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 1-23 (en prensa).

BURCKHARDT, Jacob (2014): *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal.

BURKE, Sean (1992): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University.

CANTERO ROSALES, M^a Ángeles (2007): “De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>. [última visita el 28/7/2019]

CARDABA, M^a Violeta (2009): “Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla ¿rebeldes sin causa?”, *Revista Internacional de Culturas &*

Literaturas, 1, pp.13-18. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/escritoras-y-pensadoras-renacentistas-de-la-corte-de-isabel-i-de-castilla-rebeldes-sin-causa/> [última visita el 28/7/2019].

—— (2015): “Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla ¿rebeldes sin causa?”, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*.

CÁRDENAS LUNA, Rocío (2018): “Retrato y estatus: una aproximación a la imagen de autor”, en *El Sujeto literario en la Monarquía Hispánica*, coord. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, monográfico en *Theory Now, Journal of literature, critique and thought*, 2,1, pp. 135-198. Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/7927> [última consulta el 10/10/2019]

—— y RUIZ PÉREZ, Pedro (2018): “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, en *Texto e imagen en el Siglo de Oro: conexiones y límites*, coord. Natalia

Fernández Rodríguez, monográfico en *Versants*, 65,3, pp. 63-83. Recuperado de

<https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4419> [última visita el 12/4/2019]

—— (En prensa): “Salir del marco. El autorretrato de Murillo en su contexto”, *Janus. Estudios sobre el siglo de Oro*.

CARDUCHO, Vicente (2012): “Un *Diálogo de la pintura*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de

<ftp://ftp.bne.es/pub/Carducho/vicente%20carducho%20baja.pdf> [última visita el 3/11/2017].

CARNEIRO, Sarissa (2015): “El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal”, *Diálogos Mediterráneos*, 8, pp.174-179. Recuperado de

<http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/Re vistaDM/article/view/160/172> [última visita el 3/11/2017].

CARNERO, Guillermo (1995): *Historia de la literatura española siglo XVIII*, tomos I y II, coord. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, Madrid, Espasa Calpe.

CARRETE PARRONDO, Juan (1833-2009): *Diccionario de grabados y litógrafos que trabajaron en España Siglos XV a XIX*. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B1YPayP2L2_PODE2ODIzZWYtZjZjMi00ZDVkLWI4YjgtMmYzZTM5NzE5YjFh/edit [última visita el 12/4/2019]

CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, trad. de l'italien par Simone Darses, Paris, G. Monfort, 1993.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso (2015): «*Donaires del Parnaso*» de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, Luciano López Gutiérrez (ed.), Madrid, Complutense Ediciones.

CAYUELA, Anne (1996): *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz.

—— (2012): “La vida cotidiana de los escritores en el siglo XVII. Entre Historia y Poesía”, en *La vida cotidiana en el mundo hispánico (Siglos XVI-XVIII)*, coord. Manuel Peña, Madrid, Abada, pp. 357-376. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4886214> [última visita el 6/12/2018]

—— (2012b): *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, coord. Roger Chartier, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CHARTIER, Roger (1994): *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.

—— (2000): “La invención del autor”, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra.

CHENEY, Patrick y ARMAS, Frederick. A. de, eds. (2002): *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, Toronto, University of Toronto.

CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.

CHICHARRO, Dámaso (1980): “Estudio preliminar”, en *Vida de Diego de Torres Villarroel*, Madrid, Cátedra.

CIVIL, Pierre (1990): “Culture et histoiregalerie de portraits el ‘hommes illustres’ dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26 (2), pp. 5-32. Recuperado de

https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1990_num_26_2_2566?pageid=t1_31 [última visita el 12/1/2019].

—— (1996): “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: del poema al retrato grabado”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*

(*AISO*), ed. M^a Ceuz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Universidad de Alcalá, I, pp. 419-432. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_036.pdf [última visita 28/7/2019].

—— (1998): “Libro y poder real sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo XVII”, *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, coords. Agustín Redondo, Pedro Manuel Cátedra García, M^a Luisa López-Vidriero Abello, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 69-83.

—— (2002): “Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or”, *Cahiers du Grias*, 9, pp. 42-56.

—— (2009): “El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coords. María Soledad Arredondo Sidorey, Pierre Civil, Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 501-540.

—— (2011): “Le désert en images: Récit et peinture dans l'Espagne du XVII e Siècle”, en *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: savoirs et représentations: XV^e-XVII^e siècles*, coord. Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 313-330.

—— (2013): “Portrait public/portrait privé dans l'Espagne du siècle d'or”, en *Le portrait: champ d'expérimentation*, coord. Fernando Copello y Aurora Delgado-Richet, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 57-75.

—— (2005): “El artesano y el artista: Aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro”, en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Vol. 2, coord. Amaia Arizaleta, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 225-252.

COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M^a, coord. (2019): *La configuración del sujeto literario moderno a través de la imprenta*, Monográfico en *Arte Nuevo, Revista de Estudios Áureos*, 6. Recuperado de

<http://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo>

[última visita 9/10/2019].

COMELLAS AGUIRREZABAL, Mercedes (1991) :
“La configuración de los géneros y un demente barroco”,
Archivo hispalense : revista histórica, literaria y artística, Tomo 74,
227, pp. 63-92.

——— (2001): “Cualquiers memoria es literatura:
memoria literaria y proceso de creación”, *Philologia hispalensis*,
Vol. 15, 2, pp. 31-51. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=748186>

[última visita 19/10/2019].

——— (2011): “La novela como género pictórico.
Fernán Caballero”, *Literatura ilustrada decimonónica*, coord.
Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, pp.
767-789. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=411937>

[6](#) [última visita 19/10/2019].

——— (2018): “El epistolario de Fernán Caballero, el
sexo de la identidad autorial”, *Identidad autorial femenina y
comunicación epistolar*, coord. María Martos y Julio Neira, pp.
223-248.

CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998): *Literatura
y arte: el tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de
Extremadura.

COURTINE-DENAMY, Sylvie (2004): *Le Visage en
question: de l'image à l'éthique*, Paris, Éditions de la Différence.

COUTURIER, Maurice (1995): *La Figure de l'Auteur*,
Paris, Seuil.

CROPPER, Elisabeth (1991): “The Petrifying Art:
Marino’s Poetry and Caravaggio”, *Metropolitan Museum
Journal*, 26, pp. 193-212. Recuperado de

[https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/1512912?](https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/1512912?mobileUi=0)

[mobileUi=0](#) [última visita 11/3/2019].

DAWSON, Aileen (1999): *Portrait sculpture: a catalogue of the British Museum collection, c. 1675-1975*, Londres, British Museum Press.

DEACON, Philip (1999): “El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII. Apuntes sobre decoro, estrategias y juegos”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 22, 2, pp. 213-236.

DELEUZE, Gilles (1969): “Simulacre et philosophie antique”, in *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Critique.

DETHURENS, Pascal (2018): *Éloge du Livre. Lecteurs et écrivains dans la littérature et la peinture*, Hazan Eds.

DÍAZ RENGIFO, Juan (1759): *Aquinas, Arte poetica española con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estímulo de el amor de Dios / su autor Juan Diaz Rengifo...; aumentada en esta ultima impresion con dos tratados, uno de avisos, y reglas, otro de assonantes, con quarenta y ocho capitulos, con un compendio de toda el a Arte poetica, y casi cinco*

mil consonantes; declarada con nuevos exemplos, ... con dos copiosos indices... Barcelona, imprenta de Maria Angela Martí viuda...

DIDI-HUBERMAN, Georges (1994): “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif”, en *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 2, pp. 383-432. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1994_num_106_2_4334 [última visita 12/6/2019].

——— (2000): “L’image-matrice. Histoire de l’art et généalogie de la ressemblance”, in *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, Critique, p. 59-83.

DREMIERE, Rose-Thérèse (1986): *Portrait et représentation de 1650 à 1800: étude de l'idéologie du portrait peint et de sa fonction représentative, à partir de textes d'écrivains, de théoriciens et critiques d'art, de 1650 à 1800*, thèse de doctorat en Littérature et linguistique français soutenue à l’université de Sorbonne nouvelle-Paris III sous la direction de René Démoris.

DUBOIS, Jacques (1978): *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, F. Nathan / Brussels, Labor.

DÜLMEN, Richard van (1997): *El descubrimiento del individuo 1500-1800*, trad. Jesús Alborés, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

DUNN, Kevin (1994): *Pretexts of authority: the rhetoric of authorship in the Renaissance preface*, Stanford (California), University.

DURÁN LÓPEZ, Fernando (2012): “A vueltas con la *Vida* de Torres Villarroel: ¿relato picaresco o autobiografía moderna?”, *Edad de oro*, 31, pp. 149-180. Recuperado de <https://revistas.uam.es/edadoro/issue/archive> [última visita 22/10/2019].

—— (2013a): “Primer teatro de almanaques españoles (La Gran Piscatora Aureliense para 1742, pepitoria de 1745 y palinodia burlesca en verso de Gómez Arias para 1754)”, *Teatro ilustrado y modernidad escénica*, Cuadernos de

Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII, Cádiz, págs. 403-457.

—— (2013b): “De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y alrededores de Torres Villarroel”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment* (en prensa).

—— (2013c): “Una autobiografía de 1745, o la rueda de la fortuna de Joaquín de la Ripa”, *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXVI, Málaga, Editorial Universidad de pp. 101-133. Recuperado de

https://www.academia.edu/30528583/Una_autobiograf%C3%ADa_de_1745_o_la_rueda_de_la_fortuna_de_Joaqu%C3%ADn_de_la_Ripa_Analecta_Malacitana_XXXVI_1-2_2013_pp._101-133._ISSN_0211-934X [última visita 22/10/2019].

—— (2014): “Travesuras de un astrólogo. La autobiografía de Gómez Arias (1744)”, *eHumanista: Journal of*

Iberian Studies, 27, California, ediciones de la University of California, págs. 29-51. Recuperado de <https://www.chumanista.ucsb.edu/> [última visita 22/10/2019].

—— (2015): *Juicio y chirinola de los astrospanorama literario de los almanques y pronósticos astrológicos españoles (1700-1767)*, Estudios Históricos La Olmeda, Colección Piedras Angulares Gijón, Trea.

DURAND, Pascual (2010): “Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociales d’une fonction symbolique”, en *La Fabrication de l’auteur*, coords. Marie-Pierre Luneau y Josée Vincent, Québec, Éditions Nota bene, pp. 71-92.

EDELMAN, Bernard (2004): *Le sacre de l’auteur*, Paris, Seuil.

EGIDO, Aurora (1900): “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 168-169.

EISENSTEIN, Elisabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal.

ESTEVE, Cesc y ARADRA, Rosa María, ed. (2017): *Lecturas al margen. Canon e interpretación en la Edad Moderna*, monográfico de *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 4. Recuperado de <http://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/41/39> [última visita 12/10/2019].

FEATHER, John (1992): “From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors’ Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 10.2, pp. 455-73.

FLORES RUIZ, Eva M^a (2005): *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

—— (2016): *Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

FONSECA RUIZ, Isabel (1974): “Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch”, en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 171-200.

FOSSIER François, JULIA, Isabelle y MOULIN, Hélène, coord. (2001): *Portrait: le portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Paris, Réunion des musées nationaux.

FOUCAULT, Michel (1969), “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3, pp. 73-104.

—— (1978): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

—— (1990): *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.

—— (1998): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores
Recuperado de

https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf [última visita 12/4/2019].

FRANCASTEL, Galiene y FRANCASTEL, Pierre (1978): *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1995): *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion.

FURNO, Martine, ed. (2009): *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte XVe et XVIIIe siècles*, Lyon, École Normale Supérieure.

GAGE, John (2001): *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, trad. Rafael Jackson Martín y Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Siruela.

GALENTE DÍAZ, Juan Carlos (2011): “La calendación en los almanaques españoles durante los siglos XVII y XVIII”, *X Jornadas científicas sobre documentación: el calendario y la datación histórica*, Madrid, ed. Universidad Complutense, pp. 177-188. Recuperado de

https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-04_galende%20diaz52.pdf [última visita 17/9/2019].

GÁLLEGO SERRANO, Julián (1995): *El pintor de artesano a artista*, Granada, Publicaciones de la Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2008): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.

——, GÓMEZ CANSECO, Luis y SÁEZ, Adrián J. (2016): *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor Libros.

—— (2017): “Carrera literaria e imagen autorial en Diego de Torres Villarroel”, en *Ser autor en la España del siglo XVIII*, coord. Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1977): “Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alanos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, I, pp. 291-307.

—— y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M^a Teresa (1988a): *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.

—— (1988b): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.

GARCÍA COLLADO, M^a Ángeles (2003): “Los pliegos sueltos y otros impresos menores”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel (dirs.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 368-377.

GARCÍA CUADRADO, Amparo (1996): “Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta durante la edad moderna en España”, *Revista General de Información y Documentación*, 6, 2, pp. 125-187.

GARCÍA JÁÑEZ, Francisca (2004): “De lo pictórico a lo literario en el romanticismo español”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, New York,

Newark, Juan de la Cuesta Press. , 3, pp. 231-244 Recuperado de

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_028.pdf [última visita 22/7/2019].

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013a): *Las musas ramerías: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.

—— (2013b): “Estudios sobre la literatura de los Siglos de Oro”, *Insula*, 796, pp. 17-19.

GASTAMINZA, Valle (2013): “La carte de visite: el objeto y su contexto”, en “*Cartes de visite*”, *retratos del siglo XIX, colecciones riojanas*, coord. Ignacio Gil-Díez Usandizaga, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-32. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/32841/1/Arte%20de%20visite%20FV.pdf> [última visita 7/2/2019].

GEFEN, Alexandre (2002): *La Mimèsis*, Paris, Flammarion, Corpus Lettres.

GIGANTE, Elisabetta (2012): *L'art du portrait*, Hazan.

GIROLAMI CHENEY, Liana de, CRAIG FAXON, Alicia, RUSSO, Cheney, LUCEY RUSSO, Kathleen (2000): *Self-Portraits by Women Painters*, Hants, England, Ashgate Publishing.

GODZICH, Wlad y SPADACCINI, Nicholas, eds. (1987): *The institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, Prisma Institute.

GOLDBERG, Itzhak (2000): *Jawlenski ou le visage promis*, Paris, Montréal, l'Harmattan, L'ouverture philosophique.

——, FLAHUTEZ, Fabrice y VOLTI, Panayota, dirs. (2010): “Portrait et visage, visage ou portrait”, en *Portrait et visage, visage ou portrait*, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 13-21.

GOLDSCHMIDT, Victor (1981): *Essai sur le "Cratyle": Contribution à l'histoire de la pensée de Platon*, Paris, J. Vrin, Reprise.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1997): *Edición crítica de los Ocios del Conde de Rebolledo*, Cuenca, ed. Universidad de Castilla la Mancha.

GONZÁLEZ MARTÍN, Juan José (1985): "El artista en la sociedad española del siglo XVII", *Boletín Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 51, Universidad de Valladolid pp. 551-552. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=290913> 1 [última visita 17/12/2018].

GONZÁLEZ VEGA, Felipe (2011): "Poesía de la imagen y representación del tiempo. Unos poemas inéditos de Nebrija en un folleto de calendas romanas", *Minerva: Revista de filología clásica*, 24, pp. 31-57. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=376650> 4 [última visita 17/9/2019].

GOZALO DE ANDRÉS, Carmen (2004): "Hablando de almanaques", *RAM, Revista del aficionado a la meteorología*, 22, p. 2. Recuperado de <http://www.divulgameteo.es/uploads/Almanaques.pdf> [última visita 12/8/2019].

GRANA GIL, Isabel (2004): "La historia de la educación de las mujeres en España: líneas actuales de investigación", *Revista de Educación*, 334, pp. 131-141. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=963463> [última visita 2/5/2019].

GREENBLATT, Stephen (1980): *Reinassance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University, 2005. Recuperado de <http://sixteenthcentury.pbworks.com/f/Greenblatt.pdf> [última visita 2/2/2019].

——— (2015): *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro en el Siglo ilustrado*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

GRUPO PASO (2005): *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla.

—— (2008): *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla.

—— (2010): *El canon poético en el siglo XVII*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, SPUS.

—— (2012a): *Las Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla.

—— (2012b): *La "Idea" de la Poesía Sevillana del Siglo de Oro*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla.

—— (2015): *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro en el Siglo ilustrado*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla.

GUILLÉN, Esperanza (2007): *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

HALLIWELL, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and modern problems*, Oxford, Princeton University Press.

HAYES, John (1991): *The Portrait in British art*, catálogo de la exposición de la National portrait gallery, Londres, du 8 novembre 1991 au 9 février 1992, Londres, National portrait gallery.

HAZARD, Paul (1988): *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza.

HERMANT, Héloïse (2012): *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l' Espagne du XVIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez.

HERNÁNDEZ CARRASCO, Consuelo V. (1999): "El significado de la "ausencia"", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América*

Latina Las Palmas de Gran Canaria, coord. José Antonio Samper Padilla y Magnolia Troya Déniz. Gran Canaria, Universidad de las palmas de Gran Canarias. Vol. 1, pp. 687-696, Recuperado de

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf [última visita 15/2/2018].

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (2011): *Ut pictura poesis*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

HOCKNEY, David (2001): *El conocimiento secreto*, Barcelona, Destino.

HOPE-HENNESSY, John (1966): *The Portrait in the Renaissance*, New York, Bollingen Foundation.

HUERTA Y AGUILERA, Francisco de (1747): *Pronóstico el más noticioso, elemental y astrológico de cuartos de luna, con sus aspectos arregladísimos con noticias de la extensión de Italia y Flandes, y ciertas y puntuales reglas para saber el temporal que ha de*

hacer por el sol, luna, estrellas, arcos y otras impresiones celestes como por el sonido de las campanas, aves, peces y animales, con otras curiosidades astrológicas para el año 1747, Madrid, (librero) Pedro Rodríguez.

INFANTES, Víctor (1988): “Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)”, en *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional*, Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello (coords.), Madrid, pp. 237-248.

——— (2004): “Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVIII)”, en *Penser la Littérature Espagnole, monográfico de Bulletin Hispanique*, 106.1; pp. 23-44.

——— (2006): *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.

JACOBS, Helmut (2001): *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28267742_El_a

[rtista en la sociedad española del siglo XVII](#) [última visita 7/2/2019]

—— (2011): *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Madrid, Iberoamericana.

JAMBON, Jean-Charles (1999): *Visage, visagéité, visagéification: du concept à l'image*, thèse de doctorat en philosophie soutenue à l'université de Paris VIII sous la dir. René Schérer.

KAMUF, Peggy (1988): *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca, Cornell University.

KANZ, Roland (2008): *Portraits*, Taschen, Collection: Basic Art.

KEULS, Eva (1978): *Plato and greek painting*, Leiden, E.J. Brill, Columbia studies on the classical tradition.

KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.

LAFARGUE, Bernard, dir. (2001): *L'Art des figures*, Pau, Publications de l'Université de Pau.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1935): *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta Helénica.

—— (1951): *El retrato como género pictórico*, Madrid, Hauser y Menet.

LAMA, Miguel Ángel (1987): “La Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII (recensión y aprovechamiento)”, reseña de *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, coord. Francisco Aguilar Piñal, *Anuario de estudios filológicos*, 10; pp. 177-193.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije dir. (2003): *Théorie de la figure humaine, Pierre Paul Rubens*; planches gravées par Pierre Aveline d'après Rubens; Paris, Éditions Rue d'Ulm.

LARREA, Rafael (1998): *Retratos de la vida cultural*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud.

LE BRETON, David (1992): *Des visages: essai d'anthropologie*, Paris, A.M. Métailié, reed. 2003.

LECOEUR, Daniel (2000): *Le Portrait dessiné à l'époque d'Henri IV et de Louis XIII: l'exemple de Daniel du Montier (1574-1646) – l'homme et l'œuvre*, thèse de doctorat en art et archéologie soutenue à l'université de Paris IV, dir. Antoine Schnapper.

LEE, Rennselaer W. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra.

LEJEUNE, Boris (2001): *Visages antérieurs*, Paris, La Différence.

LERONES, Paula (2017): “Palabra e imagen: dos formas de actuación”, *Clepsydra*, 16, pp. 169-190.

LÓPEZ, François, ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y URZAINQUI MIQUELIZ, Inmaculada (1995): *La república de las letras en la España del XVIII*, Madrid, CSIC.

—— (2003a): “La legislación: control y fomento”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, dirs. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 275-284.

—— (2003b): “Los editores”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (dirs.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 358-367.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1984): “Estudio preliminar” en *Francisco de Rioja. Poesía*, Ediciones Cátedra, Madrid.

—— (1985): *Gozos Poéticos de humanos desengaños (poesía andaluza del Siglo de Oro)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1768-1778): *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Imp. Antonio Sancha, Madrid. Recuperado de <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4551> [última visita 14/9/2019].

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993): *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Júcar.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*, ed. moderna Alfredo Carballo Picazo, 3 vol., Madrid, C.S.I.C./Instituto Miguel de Cervantes.

LORD, James (1991): *Un portrait par Giacometti ; suivi de Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard.

LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2002): *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

——, coord. (2017): *Ser autor en la España del siglo XVIII*, colección Piedras Angulares, Gijón, Ediciones Trea.

MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1988): “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*, 64, pp. 171-191.

MARAVALL, José Antonio (1966): *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Barcelona, Alianza.

MARESCA, Sylvain (1998): Les apparences de la vérité, *Terrain*, 30, pp. 83-94. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1994_num_106_2_4334 [última visita 12/6/2019].

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2013): “Periferias de un noble: el Conde de Rebolledo”, *Versans*, 60, pp. 119-130. Recuperado de <http://doi.org/10.5169/seals-391129> [última visita 14/6/2018].

——, coord. y ed. (2019): *El sujeto literario femenino: en busca de definición*, Monográfico en *Esferas Literarias*, 1. Recuperado de <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/Esferas> [última visita 9/10/2019].

MARTÍNEZ, M^a Victoria (2010): “¿’Huerto cerrado’ o ‘puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”, en *II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, cap. 15, Jaén, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4095962> [última visita 2/8/2019].

MARTÍNEZ- ARTETO, Rosa (2004): *El retrato: Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos.

MENA MARQUÉS, Manuela (1988): *Goya y el espíritu de la ilustración, catálogo de la exposición*, Madrid, Museo del Prado.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PAZZIS PI CORRALES, Magdalena, dirs. (2000): *Spain & Sweden in the Baroque Era (1600-1660)*, Madrid, Fundación Berndt Wistedt.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus Abengoa. Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6466/256-257.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita 22/3/2019].

——— (2017): “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro”, en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro: Exposición virtual 2015*, coords. E. Peñalver Gómez y M. L. Loza Azuaga, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 103-124. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6176432> [última visita 22/3/2019].

MONTALVO, Efrén. J. M. (1975): *Beatas y Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad.

MONTERO DELGADO, Juan (1999): “De Malara a Herrera: cultura e ideología en el humanismo sevillano de

la segunda mitad del XVI”, en *Sevilla, Felipe II y la monarquía hispánica*, ed. lit. Carlos Alberto González-Sánchez, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 93-109.

—— (2016): “El pintor Pacheco y las letras sevillanas del Siglo de Oro (con unas notas sobre su producción poética)”, en *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*, coords. Ignacio Cano Rivero y M^a Valme Muñoz Rubio, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 25-36.

—— y CACHO CASAL, Marta (2014): “Francisco Pacheco editor de obras de Fernando de Herrera. Análisis de un documento inédito”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 91 (4), pp. 491-504.

—— y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, eds. (2017): *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, monográfico en *eHumanista*, 35. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67306/1%20ehum35.as.montero%20s%c3%a1nchez%20jim%c3%a9nez.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última visita 28/9/2019].

MORTIMER, Ruth (1980): *A Portrait of the Author in Sixteenth-Century France*, Chapel Hill, University of North Carolina.

NANCY, Jean-Luc (1999): *Le Portrait (dans le décor)*, conférence prononcée à l’Institut d’art contemporain, Villeurbanne, Institut d’art contemporain.

—— (2000): *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée.

NELKEN, Margarita (1919): “Retratistas españoles de 1800 a 1850”, *Hojas selectas*, pp. 682-687.

—— (1921): “Las mujeres de Madrazo”, *el Imparcial*, p.9.

NOWICKA, Maria (1993): *Le Portrait dans la peinture antique*, trad. Zsolt Kiss, Varsovie, Institut d’archéologie et d’ethnologie, Académie polonaise des sciences.

OLIVARES, Rosa (2010): “El retrato como medio de conocimiento”, *Revista Internacional de Arte LÁPIZ*, 127.

OROSA, Pablo L. (2017): “Gertrudis Gómez de Avellaneda, la primera mujer a la que la academia dijo no”, *El Diario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/politica/Gertrudis-Gomez-Avellaneda-primera-RAE_0_94490656.html [última visita 12/3/2019].

ÖZMEN, Emre y PADILLA AGUILERA, Tania, coord. (2019): *El autor en la modernidad*, monográfico en *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2, 1, pp. 1-9. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/517743> [última visita 11/6/2019].

PACHECO, Francisco de (1986): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599-1644)*, eds. Pedro M Piñero Ramírez y Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla. Recuperado de

<http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf> [última visita 22/10/2019],

PADILLA AGUILERA (2017): “José Antonio Porcel y Salablanca: diletantismo, profesionalidad y desengaño”, en *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Gijón, Ediciones Trea, pp. 185-210.

——— (2017b): “Lope último: los pliegos sevillanos (1621-1696)”, *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 4, pp. 357-381.

——— (2019): “J. J. Benegasi y Luján en sus impresos: la construcción de un perfil poliédrico”, *Cuadernos Dieciochistas*, 20, Universidad de Salamanca (en prensa).

——— (2019c): “José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770): perfil vital”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 25 (en prensa).

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1979): *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Orgaz.

PEDUZZI, Richard, dir. (2006): *Le Portrait entre l'Italie et l'Europe*, Paris, Somogy.

PELLICER, José de (1630): *Lecciones solemnes a las obras de dos Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino. Recuperado de <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:THiNdWdnpQkj:https://www.cronistasdecordoba.org/ap/p/download/8126691175/Lecciones%2Bsolemnes%2Ba%2Bblas%2Bobras%2Bde%2BG%25C3%25B3ngora%252C%2B1630%252C%2Bde%2BPellicer.pdf%3Ft%3D1503657268+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es> [última visita 19/10/2018].

PÉREZ, Julián (2009): “El doble que nos enfrenta” en *la mirada fotográfica*, <http://lamiradafotografica.es/tag/el-retrato-como-doble> [última visita 22/10/2019].

PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2002): *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC.

PÉREZ-MARTÍN, M^a Ángeles (2017): “Las mujeres de Madrazo: retratos de damas célebres y literatas”, *Quaderns-ArsLonga*, 6, pp. 131-139. Recuperado de https://www.academia.edu/32184980/PEREZ-MARTIN_Mariangeles_Las_mujeres_de_Madrazo_retratos_de_damas_c%C3%A9lebres_y_literatas_Quaderns-ArsLonga_6_131-139_2017 [última visita 4/2/2019].

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1988): *Goya y el espíritu de la ilustración*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado.

PÉREZ VEJO, Tomás, QUEZADA, Marta Yolanda (2009): De novohispanos a mexicanos. Retratos de identidad colectiva en una sociedad en transición, *Catálogo de la exposición, México*, Instituto Nacional de Antropología.

PERLEIN, Gilbert, BUISINE, Alain (1992): *Le Portrait dans l'art contemporain, 1945-1992*, cat. Expo au Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice, ACME.

PIPER, David (1982): *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits*, Oxford, Oxford University.

POMMIER, Édouard (1998): *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2015): “Artes hermanas: Poesía, Música y Pintura en el Siglo de Oro”, *Calliope. Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry Printed*, 20, 2, pp. 7-18. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/602323/pdf> [última visita 2/10/2019].

POPPER, Karl R. y ECCLES, John C. (1982): *El yo y su cerebro*, Barcelona, Labor Universitaria.

PORTUS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea.

PRAZ, Mario (1979): *MNEMOSYNE: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.

PULTZ, John (1995): *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal.

QUEVEDO, Francisco (1972): *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.

——— (2017): *El Parnaso español, monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas* (1648). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RAMOS GÓMEZ, María Teresa (2007): “El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen”, en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coords. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 33. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554410> [última visita 25/5/2019].

REINACH, Adolphe (1985): *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, “Histoire

de l'art", 1921, rééditions avec notes complémentaires et bibliographie par Agnès Rouveret.

RICO, Francisco (2005): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino.

RIPAS, Cesare (1866): *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, México, Fondo Histórico Ricardo Cobarrubias (fecha original de edición 1643).

RENAU, Joseph (2002): *Arte contra las elites*. Madrid, Debate.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001): *La literatura del pobre*, Granada, Comares.

RODRÍGUEZ CANFRANC, Carlos (2016): "La melancolía, según Alberto Durero", *Drugstore, Magazine digital*. Recuperado de <https://drugstoremag.es/2016/08/la-melancolia-segun-alberto-durero/> [última visita 25/11/2017].

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2004): "La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España", *Revista complutense de historia de América*, 30, pp. 258-261.

RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen (1982): *Francisco Pacheco y el retrato de Miguel de Cervantes. Un análisis a través de la prensa sevillana del siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/arte/27/Carmen%20Rodr%C3%ADguez%20Serrano.pdf> [última visita 15/7/2019].

ROMERO, Carmen (2017): "Gertrudis Gómez de Avellaneda, la primera mujer a la que la academia dijo no", *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/cultura/libros/gertrudis-gomez-de-avellaneda-la-primera-muje-KG844837> [última visita 12/3/2019].

ROUVERET, Agnès (1989): *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, École Française de Rome, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.

RUIZ PÉREZ, Pedro, coord. (2007): *La Formation du Parnasse Espagnol XV^e -XVIII^e Siècle*, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 109,2.

——— (2008): “Entre dos parnasos: poesía, institución y canon”, *Criticón, La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, 103-104, pp. 207-231.

——— (2009a): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid.

——— (2009b): “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, pp. 49-70, Madrid, Casa de Velázquez.

——— (2009c): “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 109-124.

——— (2009d): *La biblioteca de Velázquez: de la pintura a las letras*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

———, coord. (2010a): *El parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en los siglos de oro*, Madrid, Abada.

——— (2010b): *Historia de la literatura española, El siglo del arte nuevo 1598-1691*, vol. 3, Córdoba, Ed. Crítica. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6927632> [última visita 28/9/2019].

———, coord. (2011a): *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 113,1.

—— (2011b): “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin hispanique*, 113, 1, pp. 69-102. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707422> [última visita 19/8/2019].

—— (2013): “La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad”, en *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, coord. Jean-Marc Buiguès, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115, 1, pp. 221-252.

—— (2014a): “Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez”, *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 113-150.

—— (2014b): “Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo”, *Creneida*, 2, pp. 349-374, Recuperado de https://www.academia.edu/23855722/Visi%C3%B3n_y_mirada_en_las_Selvas_d%C3%A1nicas_del_conde_de_Reb

[olledo Creneida 2 2014 pp. 349-374. ISSN 2340-8960](https://www.academia.edu/23855722/Visi%C3%B3n_y_mirada_en_las_Selvas_d%C3%A1nicas_del_conde_de_Rebolledo_Creneida_2_2014_pp_349-374_ISSN_2340-8960) [última visita 1/9/2018].

—— (2017a): “Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial”, en *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Juan Montero, *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 35, pp. 100-126.

—— (2017b): “El sujeto autorial dieciochesco: a partir de una *Fama póstuma*”, en *Ser autor en la España del siglo XVIII*, coord. Elena de Lorenzo, Gijón, Ediciones Trea, pp. 479- 508.

—— (2017c): “Reivindicación de la poesía y miseria del poeta: La polémica del *Viaje y manifiesto de difuntos* (1734) de Gómez Arias”, *E-Humanista*, 37, pp. 79-102.

—— (2017d): “Polémica e institución literaria: el caso de Gómez Arias (1734)”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 37, California, ed. University of California, pp. 79-102. Recuperado de

[file:///C:/Users/rocio/Downloads/Dialnet-PolemicaEIInstitucionLiterariaElCasoGomezArias1734-6219186%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/rocio/Downloads/Dialnet-PolemicaEIInstitucionLiterariaElCasoGomezArias1734-6219186%20(1).pdf) [última visita 12/10/2019].

—— (2018a): “Rebolledo, un poeta ante la imprenta”, *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 23, 2, pp. 165-187.

——, ed. (2018b): *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, monográfico de *Studi Ispanici*, XLIII.

——, ed. (2019a): *Representaciones de autor (XV-XIX)*, monográfico en *Bulletin Hispanique*, CXXI, en prensa.

—— (2019b): “Subjetividad sentimental y sujeto autorial. Trayectoria y niveles en la lírica áurea”, en *El autor en la modernidad*, coords. Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2, 1, pp. 159-180. Recuperado de

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/8497> [última visita 19/9/2019].

—— (2019c): “De un concepto a un modelo cultural. Avatares del Alma”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 869, pp. 23-24.

RUNCINI, Romolo (1991): *Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma, Solfanello.

SAN PEDRO, Diego de (1987): *Cárcel de Amor*, Londres, Tamesis.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2009): “La producción editorial del Despotismo Ilustrado: la Imprenta Real”, en *Imprenta Real: fuentes de la tipografía española*, ed. José María Ribagorda, Madrid, AECID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 72-85.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.

—— (2011): *El pincel y el fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.

—— (2018): *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra.

—— y SÁEZ, Adrián J., ed. (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, colab. Juan Luis González García y Antonio Urquízat Herrera, Madrid, Iberoamericana.

—— SÁEZ, Adrián J. y RUBIO ARQUEZ, Marcial, coord. (2017): *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial Pigmalion.

SANTA CECILIA, Carlos G. (2012): “Góngora frente a Velázquez”, *Revista digital FronteraD*. Recuperado de <http://fronterad.com/index.php?q=gongora-frente-a-velazquez> [última visita 13/6/2019].

SAPIRO, Gisèle (2014): “Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d’auteur”, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 48, pp. 107-122.

SCHNEIDER, Norbert (1994): *L'Art du portrait: les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, trad. Marie-Anne Trémeau-Böhm, Köln, Taschen.

SIMON, Robin (1987): *The Portrait in Britain and America*, Boston, G. K. Hall & Co.

SEBOLD, Rusell P. (1998): “Novela y autobiografía en la *Vida* de Torres Villarroel”, en *Revisión de Torres Villarroel*, eds. Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 93-102.

SEPÚLVEDA, Jesús (2004): “A vueltas con González de Salas”, en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coords. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Universidades de Burgos y La Rioja, Iberoamericana, 2, 1, pp. 653-1668. Rescatado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_062.pdf [última visita 13/6/2019].

SHEPARD, Sanford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

SOURIAU, Etienne (1965): *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica.

STOICHTA, Victor I. (2000): *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz.

STROSETZKI, Christoph. (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.

TEFNIN, Roland (2003): *Les Regards de l'image: des origines jusqu'à Byzance*, Paris, Éditions de la Martinière.

TODA IGLESIA, María Ángeles (2005): "El gran Piscator y el Pobre Ricardo", en *Cultura y literatura popular: manifestaciones y aproximaciones en (con) textos irlandeses, angloamericanos y otros*, dir. José Manuel Estévez-Saá, pp. 170-182.

TODOROV, Tzvetan (2006): *Elogio del individuo: Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, trad. Noemí Sobregués Arias, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Elogio-del-individuo-Ensayo-sobre-la-pintura-flamenca-del-Renacimiento/19461> [última visita 1/2/2019].

TORRES NEBRERA, Gregorio (1999): *Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio, Obra en Prosa, III*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

TORRES VILLARROEL, Diego de (1991): *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la corte (1728)*, Madrid, R. P. Sebold, Espasa-Calpe.

ZABALA, Iris M. (1984): "Utopía y astrología en la literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel", *Nueva revista de filología hispánica*, 33, 1, México, pp. 196-212. Recuperado de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/index> [última visita 17/9/2019].

VAILLANT, Alain (2010): “Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale”, *Romantisme*, 148, 2, pp. 11-25.

VALLE GASTAMINZA, Félix del (2013): “La carte de visite: el objeto y su contexto”, *Cartes de visite, retratos del siglo XIX, colecciones riojanas*, coord. Ignacio Gil-Díez Usandizaga, ed. Gil-Díez Usandizaga, Logroño, Instituto de estudios riojanos, pp. 1-32. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/32841/1/Carte%20de%20visite%20FV.pdf> [última visita 23/3/2019].

VAN LENNEP, Jacques (1993): *Les Bustes de l'Académie royale de Belgique: histoire et catalogue raisonné*, précédés d'un essai *Le Portrait sculpté depuis la Renaissance*, [S.l.], Académie royale de Belgique.

VEGA, Jesusa (2013): “Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 2. Recuperado de

<http://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/302/304> [última visita 23/3/2019].

—— (2006): “Ver, registrar, interpretar: Técnicas gráficas para la Reproducción de fotografía (1840-1880)”, *Imatge i Recerca*, 9 *Jornadas Antoni Varés*, Gerona.

VÉLEZ SAINZ, Julio (2002): *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor. https://www.academia.edu/941985/El_Parnaso_espa%C3%B1ol_Canon_mecenazgo_y_propaganda_en_el_Siglo_de_Oro [última visita 20/10/2019].

VERNANT, Jean-Pierre (1996): *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte.

VIGIE, Muriel (2000): *Le Portrait officiel en France du V^e au XX^e siècle*, Paris, FVW Éditions.

VILLENA, Luis Antonio de (2014): *Caravaggio: exquisito y violento*, Madrid, Cabaret Voltaire.

VOSTERS, Simón Anselmus (2007): *La dama y el humanista: Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, Murcia, Nausicaä.

WOODALL, Joanna (1997): *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press.

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2011): *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

——— (2013): *El Álbum de Paulina Contreras de Alarcón*, Madrid-Granada, Fundación Lázaro Galdiano-Diputación de Granada.

