

Quevedo y el espejo: poesía, pintura y el problema de la belleza*

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Si bien la fe y la duda parecen conceptos puramente religiosos, en verdad son válidos para todos los ámbitos de la vida. De hecho, como muy pocas otras cosas entran en acción en el arte, que reflexiona de mil y un maneras sobre la magia de las imágenes, situadas en el difícil equilibrio entre la realidad y la veracidad de las representaciones artísticas de toda suerte (escultura, pintura, tapicería, etc.), que acaso se vuelva todavía más problemático frente al desafío de la belleza de la mujer.

En este marco, se ofrece en este trabajo una cala acerca de la meditación poética y pictórica sobre el retrato femenino presente en un soneto de Quevedo (“Si quien ha de pintaros ha de veros”, núm. 307), a partir de las intensas relaciones del poeta con el arte de su tiempo, que abraza el manejo de voces pictóricas, una amplia galería de imágenes de alto valor visual, conocimientos artísticos de primera mano y una notable cercanía con alguna de las polémicas coetáneas¹.

Retratos para todos los gustos

Todo un mundo artístico se abre en la poesía de Quevedo, donde la pintura adquiere formas, funciones y sentidos muy diversos que abarcan la técnica compuesta de talante juguetero (en las imágenes satírico-burlescas), la comunidad de ideas y motivos, variedades de retratos picto-poéticos (amoroso, político, etc.), el parnaso de pintores predilectos y ciertos usos interesados del arte en relación con debates poéticos y con la concepción estética de Quevedo (Sáez, 2015b)².

En esta pinacoteca verbal interesa el deslinde de Pich (2007: 140, 147-148 y 153) entre 1) el retrato-objeto, 2) el retrato-interior y 3) el retrato verbal, junto a la distinción de Ponce Cárdenas (2014: 25-35) sobre los poemas efrásticos *comme il faut*, que describen verbalmente una obra de arte visual, y los textos paraefrásticos, que poseen otros intereses y otras motivaciones, como el elogio del artista (poemas de pintor) y la visita virtual de galerías pictóricas (poesías-museo).

Amén de las caricaturas chistosas de los poemas satírico-burlescos que tienen un aire de familia con Arcimboldo, la galería picto-poética quevediana abraza un microgénero de retratos picto-poéticos femeninos, que se fundamentan en el clásico modelo de Petrarca: dentro de las imágenes ideales de la poesía amorosa, Suárez Miramón

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). El paladín Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid) me ha brindado sabias apostillas que le agradezco muy sinceramente.

¹ Ya adelantaba anteriormente esta vía de estudio (Sáez, 2015b: 42-43; y 2015c: 389-390). Se manejan siempre las ediciones consignadas en la bibliografía final, y la numeración procede de la edición de Blecua. Ver sobre todo Cacho Casal (2012: 89-127) y Sáez (2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015e y 2017b), con los materiales recogidos en estos trabajos, así como los acercamientos a los poemas sobre esculturas (Rubio Árcuez y Sáez, 2017; Sáez, 2017a, 2017c, 2018a y 2018b). El soneto se suele fechar en 1613-1633, pero Roig Miranda (1989: 354 y 451) considera más probable el período 1640-1645, con algunas reflexiones a propósito del estilo (434-437). Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques.

² Suárez Miramón (2012: 113) apostilla el mayor interés de Quevedo “por destacar el color que por señalar los perfiles concretos propios del dibujo”, lo que confirma la mayor proximidad del poeta al *colorito* de la escuela veneciana que al *disegno* florentino-romano, que se aprecia especialmente en su admiración por Tiziano (Sáez, 2015b: 101-111).

(2012) diferencia entre 1) los verdaderos retratos (a veces anunciados desde el título), 2) los poemas centrados en el semblante (gestos, mirada y risa), 3) textos dedicados al cabello, 4) a la boca o 5) al cuerpo de la mujer, más 6) ciertas imágenes alegóricas de sabor tradicional, que en conjunto subrayan la alianza entre el ingrediente pictórico y los juegos de ingenio³.

El espejo aparece cuatro veces en la poesía quevediana (Suárez Miramón, 2012: 115): los sonetos “Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada” (núm. 304), y el ya mencionado “Dificulta el retratar una grande hermosura...” (núm. 307), el madrigal “Transformación imaginaria” entre Flori y el cielo (núm. 408) y la “lírica fantasía” etiquetada como “Celebra los ojos de otra dama por extraordinario camino” (núm. 417), siempre con un sentido parejo al que el *speculum* puede tener en pintura, y en ocasiones a partir de un modelo bien conocido, como la alegoría de *Las tres edades y la Muerte* (1541-1544, Museo Nacional del Prado, Madrid) de Hans Baldung, que formaba parte de la colección real y, por lo tanto, estaba al alcance de Quevedo⁴.

Un soneto en el espejo

Más allá de todas las formas del retrato habidas y por haber, Quevedo se centra en la reflexión fundamental sobre la dificultad de pintar la belleza de una dama en un soneto de título cristalino (“Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado, y enseña el modo que solo alcanza para que fuese posible”, núm. 307), que lee así⁵:

Si quien ha de pintaros ha de veros,
y no es posible sin cegar miraros,
¿quién será poderoso a retrataros,
sin ofender su vista y ofenderos?
En nieve y rosas quise floreceros,
mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
dos luceros por ojos quise daros
mas ¿cuándo lo soñaron los luceros?
Conocí el imposible en el bosquejo,
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.
Podráos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de vos propia, en el espejo,
original, pintor, pincel y copia.

La disposición del soneto arranca con la conjunción condicional “Si” (v. 1), con la que establece un diálogo ficticio *in praesentia* con un locutor (la bellísima y anónima amada en este caso), que desarrolla un argumento en tres movimientos bien orquestados, según una estructura (*propositio*, *compositio* con cuestiones y vocativos, más *conclusio*) que es “descaradamente quevedesca” para Alatorre (1999: 372), y que en este poema da un pequeño giro⁶: en rigor, el esquema esencial se reduce al comienzo (vv. 1-4), que ya niega toda victoria posible con una pregunta significativamente retórica (con antanaclasis

³ Para todos los detalles sobre el *ritratto* femenino en poesía, ver el panorama de Gargano (2012).

⁴ Acerca de la relación del primer ejemplo con ciertos poemas de la *Anthologia Graeca*, ver Crosby (1984: 282-283).

⁵ Los epígrafes de la poesía quevediana muchas veces se deben a González de Salas, editor de *El Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648), con todos los problemas que acarrea esta intervención (Cacho Casal, 2001).

⁶ Para este esquema, ver también Pozuelo Yvancos (1999) y Lombó Mulliert (2007), cada uno de los cuales ofrece consideraciones de interés y precisiones sobre un manojo de sonetos argumentativos y/o de hipótesis.

de “ofender” como ‘dañar, cegar’ y ‘humillar, insultar’), para después pasar al comentario de las opciones ensayadas (la típica y tónica *descriptio puellae* con sus colores y elementos de siempre, vv. 5-8), y la confesión final de la única solución al alcance del artista (vv. 9-14), con un quicio que escinde la vista del conocimiento en el cambio a los tercetos (Krabbenhoft, 2010: 249).

Esta novedosa arquitectura retórica crea de primeras una expectativa general que rápida y sorprendentemente se hace saltar por los aires, con lo que la parte del león del poema se basa en el comentario ingenioso del fallido proceso artístico, que —con algo de paradoja— realza la belleza de la dama más allá de todo traslado picto-poético⁷.

En todo momento permanece un enigma fundamental: no se descubre si el agente del intento (“bosquejo”, v. 9) fracasado es el amante o a un pintor contratado (con lo que el mandato del epígrafe cobraría un valor adicional), de modo y manera que se abre la puerta a la consideración del problema tanto para la poesía como para la pintura⁸. Con todo, en la alianza picto-poética del soneto hay una clara gradación de la importancia del *ars pictorica*, ya que primero parece primar la poesía (vv. 1-8, con el intento de “floreCIMIENTO”) y luego ya domina sin remedio la pintura (vv. 9-14) hasta el remate con el desfile de voces pictóricas que consagra la belleza de la dama, a la vez “original, pintor, pincel y copia” (v. 14).

El poema guarda ecos de Tasso (“Bell’ Angioletta hor quale è bella imago”, “Dipinto hauei l’or de biondi crini”, “Mentre volgea’l mio sole”, “Non potea dotta man ritrar in carte”, “Questa leggiadra e gloriosa donna”, “Più colta penna mai più care note”, “Saggio pittore, hai colorita in parte”) (Smith, 1987: 69-70; Schwartz y Arellano, 1998: 745; Rey y Alonso Veloso, 2011: 65) y Marino (“A che per donna il volto, / nello specchio volgete”, el madrigal “Dipintore ardito” y los sonetos “Ben può figin dela tua nobil mano” y “Qualhor quell’armi, ond’io morir m’appago”) (Rey y Alonso Veloso, 2011: 65-67), al tiempo que se relaciona directamente con algunos poemas de Herrera (“S’intentas imitar mi Luz hermosa”, núm. 69) y Lope de Vega (“Si al espejo venís a enamoraros”, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634, núm. 138) (Lombó Mulliert, 2007: 103-105) que ofrecen diversas soluciones frente al retrato femenino de las que Quevedo se distancia: mientras Herrera mezcla consejos para el retrato con la tradición platónica de la imagen grabada en el alma y Lope introduce el toque artístico con el desafío hercúleo del poeta que trate de pintar a la dama, el soneto de Quevedo adquiere un valor puramente artístico en el que el espejo simboliza el reconocimiento del fracaso sin remedio de la empresa. Según este careo, el poema quevediano va un paso más allá en el desarrollo de la potencialidad artística de la cuestión.

Conjuntamente, muy cercano a Quevedo se encuentra un soneto epigramático (núm. 49) de Gutierre de Cetina, que introduce muy tempranamente el motivo del retrato femenino en la poesía española, junto a otras poesías de Hurtado de Mendoza⁹:

Si el celeste pintor no se extremara,
en haceros extremo de hermosura,
si cuanta puede dar beldad Natura
tan natural en vos no se mostrara,
ni el retrato imperfecto se juzgara,

⁷ Justo este pequeño escorzo explica que el poema no presente la habitual repetición anafórica de la condicional.

⁸ Sumando opciones en una, Schwartz y Arellano (1998: 138) dan por bueno que se trata del amante, ejemplo de *poeta-pittore*.

⁹ Al respecto, ver el estupendo itinerario reconstruido por Ponce Cárdenas (2012). La relación sobre la imagen infiel se apunta brevemente en Rey y Alonso Veloso (2012: 67).

ni me quejara yo de mi ventura,
 porque correspondiera la pintura
 al vivo original do se sacara.
 Pero, dama, pues ya no vive Fidia,
 ni humano genio basta a retrataros,
 sin que quede confusa o falsa el arte,
 debéis, para que no mueran de envidia
 las menos que vos bellas, contentaros
 con ver de lo que sois sola esa parte.

A más del uso parejo de voces pictóricas (“pintar”, “original”, “retratar”, etc.) y el inicio condicional, Cetina ya sitúa el imposible *paragone* entre el modelo y la pintura (“retrato imperfecto”, v. 5) en el centro del poema, si bien se encuentra en un orden superior dominado por la alianza del *Deus pictor* y la Naturaleza. En cambio, Quevedo descarta todo aura divina para quedarse decididamente con la heroica tarea a la que se enfrenta todo pintor.

La imposibilidad del retrato y el espejo como única imagen verdadera de la amada constituyen un tema convencional de la poesía amorosa quevediana, una de esas “[t]iernas nonadas, ingeniosos requiebros, juegos brillantes” por el colorido o el concepto (Alonso, 1987: 513-514) que de tanto en tanto aparece mencionado con más o menos gusto en aproximaciones al Quevedo más sentimental, si bien su dimensión artística le otorga un perfil especial que parece alejarlo del resto de poemas amorosos, pese a que en el fondo es una variante del *topos* de la amada inaccesible (Pozuelo Yvancos, 1979: 116-126). En este sentido, más que pequeña muestra de la paleta colorista quevediana (Orozco Díaz, 1982: 447-448), es un *topos* cortesano de origen italiano reelaborado con otro sabor en el madrigal “Cuando al espejo miras” (núm. 408) (Smith, 1987: 69-70)¹⁰.

En otro orden de cosas, se ha anotado la presencia de una tensión conceptual entre las ideas neoestoicas y el esquema ontológico neoplatónico, en tanto la imagen no es reflejo perfecto de una realidad (Krabbenhoft, 2010), pero las cosas van más bien por el ámbito de la poesía y la pintura que por los cauces de la filosofía¹¹. Ciertamente, en el poema se da un cuestionamiento del modelo del *ritratto* femenino que esquivo el marcado esquema retórico petrarquesco para centrarse en la dificultad de la empresa (Arredondo, 2008: 156-157), que realmente era toda una piedra de toque tanto de la poesía como de la pintura de la época, por lo que conviene asediar la cuestión desde una perspectiva artística para comprender cabalmente el sentido del espejo en el soneto.

Las ilusiones perdidas: reflejos de la mujer en poesía y pintura

Antes de ser la puerta a un universo mágico en *Alice's adventures in Wonderland* (1865), el espejo tenía muy diversas valencias simbólicas de interés, entre las que para la *quaestio* de la representación de la belleza femenina conviene retener primeramente los valores de imaginación, memoria, visión y verdad, que casan bien con el poder transformador de las imágenes. Y es que si justamente “[m]irrors are thought to be capable of catching and holding the human soul as well as the scenes that have passed before them or are yet to come” (Werness, 1999: 3), la fugacidad de la imagen especular

¹⁰ Queda fuera del radio de acción de Walters (1985), Olivares (1995) y Fernández Mosquera (1999). En ningún caso veo la identificación erótica entre el objeto y la posesión de la propia mujer anotada por Gallego Zarzosa (2012: 68-69) acerca del poema “Retrato de Lisi que traía en una sortija” (núm. 465), construido sobre el modelo pictórico del “retrato” o imagen en miniatura.

¹¹ Así, la ironía que detecta Krabbenhoft (2010: 249) verdaderamente forma parte del desengaño artístico que subraya la belleza de la dama.

puede eternizarse para siempre en la pintura: “Sur le miroir fugitive, l’illusion s’évanouit aussitôt que son objet disparaît, elle es sans mémoire, sans trace”, pero “[a]vec le tableau, elle s’incarne, elle persiste dans le rêve d’éternité, dans l’infini désir d’immortalité” (Borel, 2002: 9), tal como aparece diabólicamente en *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Wilde¹².

Entre los muchos usos del espejo, merecen un lugar de honor los autorretratos, como el *self-portrait* de Parmigianino que riza el rizo con la pintura de su efigie en un espejo convexo:



Además de ser una fuerte *prise de position* en el campo artístico coetáneo, la imagen de Parmigianino se relaciona claramente con la meditación (*self-reflection*) que era la razón de ser de las galerías de espejos de los siglos XVI y XVII, pese a que la otra cara de la imagen especular es justo la falsedad y la fugacidad.

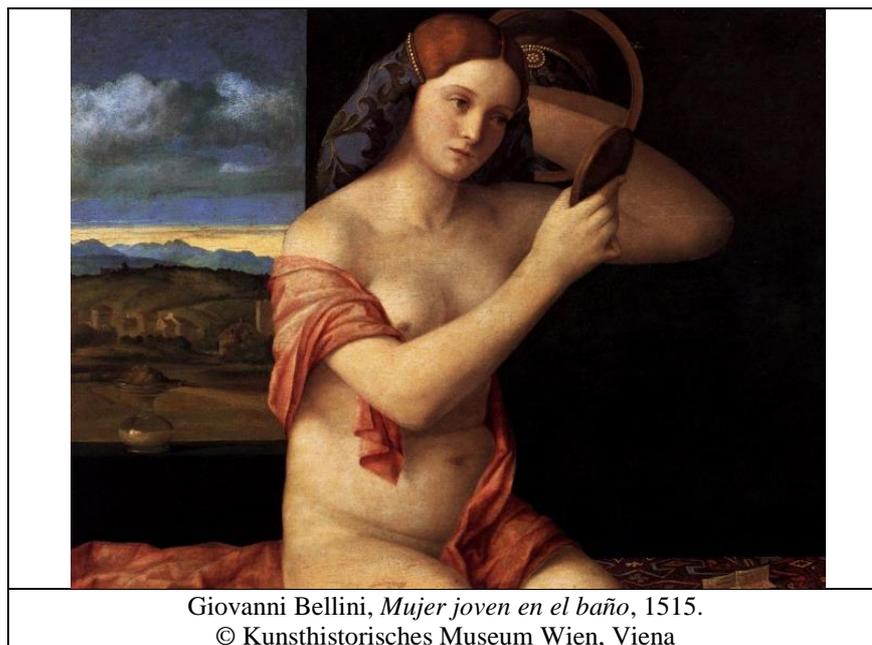
Sin embargo, interesa especialmente anotar el valor del espejo en el arte y en el taller de los pintores, pues Hockney (2001) argumenta que uno de los trucos secretos de muchos ingenios (de Caravaggio a Velázquez) era el uso de lentes y espejos para la creación artística, que permiten explicar de cierta manera los experimentos con las imágenes especulares en la pintura de la época.

En este contexto, se pueden recordar interesantes juegos especulares como el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434, National Gallery, London) de Jan van Eyck, pero todavía la imagen en el espejo es solo una parte mínima del diseño global, un pequeño guiño de desafío añadido con toda intención.

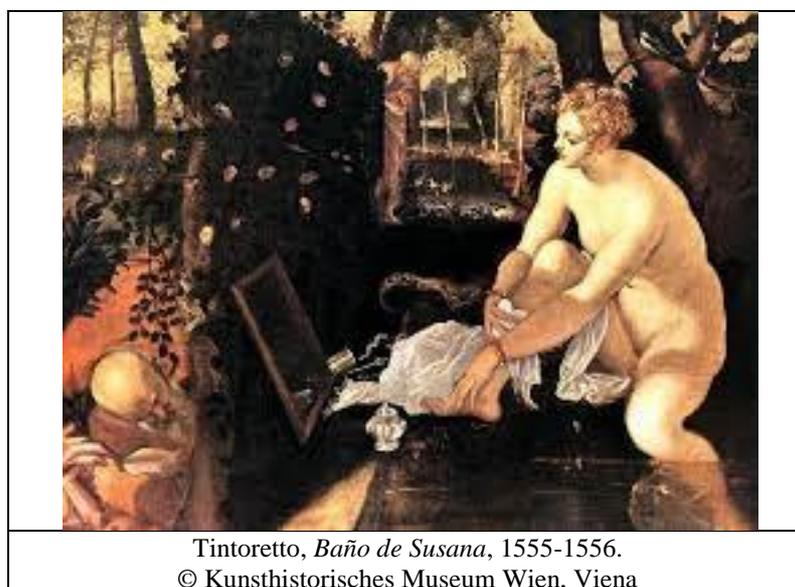
En verdad, el mayor desafío —solo equiparable a las imágenes religiosas— tanto para la pintura como para la poesía lo constituye naturalmente la belleza de la mujer, que con toda lógica es la piedra de toque de una infinita galería artística definida por la variedad de las tentativas ensayadas, que en arte van a favorecer la progresiva importancia del espejo y en poesía una reacción contra el código petrarquista que marcaba las reglas del retrato femenino (*descriptio puellae*).

Covarrubias ofrece numerosos detalles sobre el origen y el sentido del espejo en la historia, entre los que añade una coda en el *noydens* sobre la imagen especular y la representación de la belleza que viene al pelo: “El espejo da y quita confianza a la que en él se mira: la hermosa allí ve su hermosura y la que no lo es (aunque la desengaña), piensa que sí”. Un ejemplo excelente y temprano de esta mirada íntima a la belleza se da en la escena de *toilette* de la joven de Bellini:

¹² Borel (2002: 15) añade: “Le miroir peint insère un espace dans un autre espace, une fenêtre sur l’imaginaire dans le tableau, une fiction dans une fiction; c’est le règne des simulacres dans lequel les masques —semblables à des poupées russes— se superposent”, pues al fin se trata de “Illusion à la énième puissance, mise en abyme”. Ver también Neyrat (1999).



Muy similar es el caso de la historia bíblica de la casta Susana, un relato de lo más peliagudo por la combinación de erotismo y religión que suele ofrecer la combinación de un retrato de desnudo femenino junto al agua, que muchas veces alcanza a ofrecer su reflejo parcial, cual nuevo guiño de la seducción de la imagen¹³:

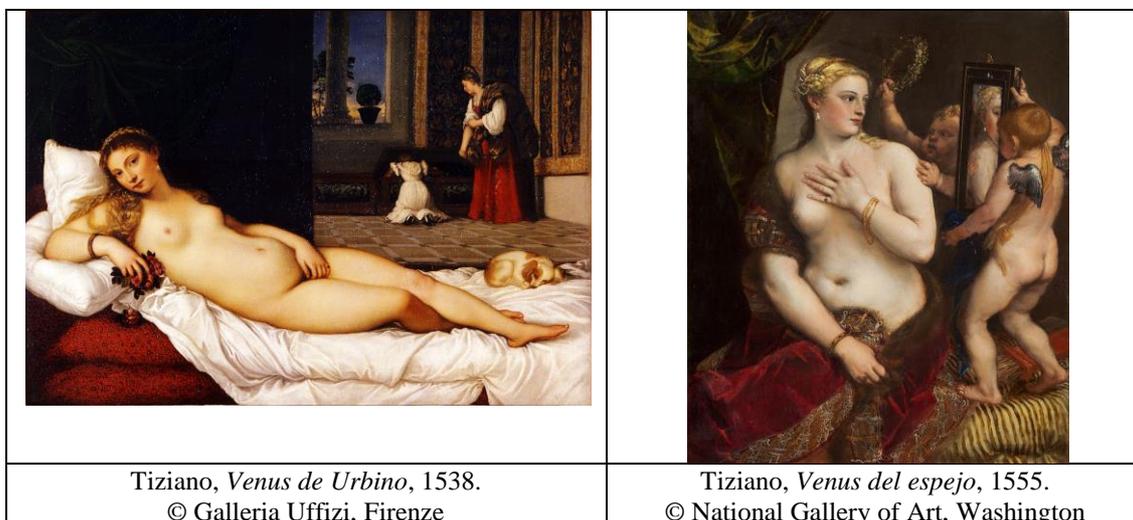


En estas imágenes se muestra el desafío de la representación de la belleza femenina echando mano del espejo en alianza con otros elementos (un nuevo espejo en la primera pintura, el reflejo del agua en la segunda)¹⁴. Con todo, en ambos cuadros el espejo no pasa de ser un recurso adicional que permanece en un segundo plano, sin llegar a ofrecer la verdadera imagen de la dama, que ya aparece directamente en la pintura.

¹³ Ver Sánchez Jiménez (2011: 295-322) sobre este episodio en Lope.

¹⁴ Al lado de la historia del baño de Susana y los viejos, recuérdese el mito de Narciso, quintaesenciado en un cuadro de Caravaggio (*Narciso*, 1597-1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma), entre otros.

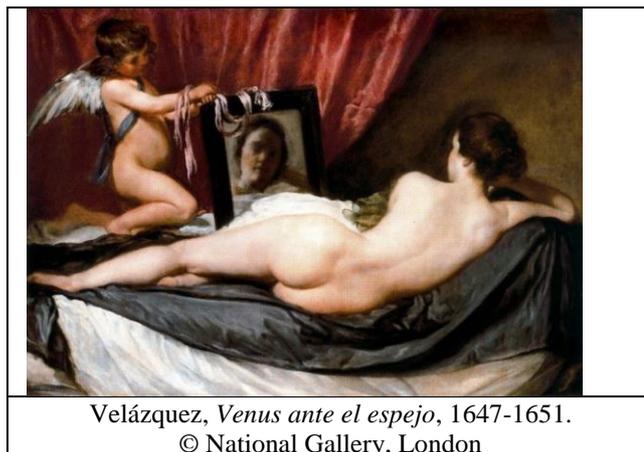
Si estas y otras muchas escenas ya ponen el dedo en la llaga, en la tradición imagológica de Venus se aprecia una maravillosa revolución anticipada por Tiziano tímidamente y después capitaneada por Velázquez, que se preocupa por la imagen especular en fuerte contraste con calas precedentes del mismo Tiziano (alegorías del amor y más) y otros (Carracci, Rubens, Veronés, etc.), que mostraban a la diosa sin ningún disimulo parecido:



La vuelta de tuerca de Tiziano radica en la introducción del espejo, un elemento de apariencia superflua porque “la déesse est déjà parée, coiffée, maquillée”, al punto de que “la totalité du tableau, serait d’une beauté outrée, presque embarrassante, *trop* parfaite et surhumaine s’il n’y avait le coup de génie de l’oeil reflété dans le miroir, isolé et inquiétant, qui épie et surprend le spectateur, l’attirant dans la peinture et complétant la vision”, según explica Gentili (2012: 255)¹⁵. Frente a esta estupenda pista, Velázquez va un paso más allá en esta reflexión meta-artística en el lienzo *Venus ante el espejo*, donde la imagen de la dama (el rostro, ventana del alma) se aprecia únicamente en el reflejo especular, única solución posible que juega con las expectativas del público y, por cierto, supera a sus modelos¹⁶:

¹⁵ Precisamente esta innovación explica que Tiziano conservara el cuadro hasta el final de su vida: “non seulement elle le satisfaisait mais elle était aussi un prototype pour d’autres “surprises” programmées” (Gentili, 2012: 255). También de este lienzo se conservan dos copias de Rubens (1608 y 1615) que explica que la imagen pudiera ser bien conocida en España, tanto por Velázquez como por Quevedo y otros ingenios.

¹⁶ Se ha de tener en cuenta un uso previo de la imagen especular con otro significado en la viñeta del orgullo de la mesa de *Los pecados capitales* (1505-1510, Museo del Prado, Madrid) del Bosco, o las imágenes de Medusa como el ejemplo de Caravaggio (*La cabeza de Medusa*, 1597, Florencia, Galleria degli Uffizi).



Se trate de una imagen de Venus o de una cortesana de alto copete (Prater, 2007: 57-64), con el reflejo en el espejo Velázquez revoluciona la serie de Venus pictóricas, al tiempo que clava una pica en la representación de la imagen femenina, puesto que constituye una forma decorosa e ingeniosa para el dibujo de la belleza, que compensa el desengaño de la imperfección con el deseo y, desde luego, constituye una reflexión de marca mayor sobre la mimesis artística, que se puede asimilar casi a la letra —o al color— con el soneto de Quevedo¹⁷.

Esta apuesta común es muy significativa, toda vez que se conocen las buenas relaciones que unían a Quevedo y Velázquez, desde el retrato del poeta conservado en copias que para Orozco Díaz (1982: 424-425) daría pie a discusiones artísticas del mayor interés, hasta los ricos comentarios sobre la *maniera* de Velázquez en la silva “El pincel”:

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes,
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta
y de la tabla leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve;
y, si en copia aparente
retrata algún semblante, y ya viviente
no le puede dejar lo colorido,
que tanto quedó parecido
que se niega pintado y al reflejo
se atribuye que imita en el espejo.
(vv. 85-100)

Junto al encomio de la técnica final *di macchia* de Velázquez (los borrones de “las manchas distantes”, v. 89) (Cacho Casal, 2012a: 109-113 y 2012b: 188), la fuerza del ilusionismo del artista se equipara con el reflejo especular por encima de la pintura, con

¹⁷ Es una relación que sugiere Orozco Díaz (1982: 448) con la pintura flamenca y veneciana, a partir de una gran “sensibilidad poético-pictórica”. Al paso, Schwartz (2002: 141-142) y Rey y Alonso Veloso (2011: 67) ya establecen esta relación entre el poema y el cuadro, que en el primer caso también considera el elogio de la silva “El pincel”.

lo que el espejo se consagra como el *paragone* ideal para la pintura, tal como se despide el pasaje (vv. 98-100). Desde esta perspectiva, asimismo, el soneto enlaza con la novedosa apuesta de Velázquez en *Las Meninas* (1656, Museo del Prado, Madrid), que permite a los personajes vivir en el lienzo a la vez que comparten la perspectiva de los espectadores (Suárez Miramón, 2012: 115).

Frente al madrigal “Transformación imaginaria” (núm. 408) recordado por Smith (1987: 69-70), que presenta un juego conceptual similar sobre la luz del rostro de la dama y la centralidad desde el inicio del espejo —convertido en cielo—, en el soneto la imagen especular aparece únicamente como sorpresa final para la reproducción de la imagen femenina¹⁸. Sin embargo, en este poema el arte queda fuera del juego conceptual, para centrarse en la imaginaria conversión de la dama.

Cartellino final

En el marco de las idas y vueltas sobre la ilusión de verdad artística (mímesis) y la *querelle* sobre el retrato femenino, el soneto “Si quien ha de pintaros ha de veros” de Quevedo proclama una gran victoria de la belleza sobre el arte, que se revela incapaz de reflejar la perfección de la imagen femenina más allá del reflejo especular, al tiempo que se confiesa igualmente el artificio del arte. Al final, tanto en pintura como en poesía el espejo es la única manera al alcance del artista para guardar la ilusión de la amada: todo lo demás es engaño fugaz, nada.

¹⁸ Se trata del más breve de los ocho madrigales quevedescos, de profunda factura italiana claramente procedente de Marino. Alonso Veloso (2012: 632-633) subraya las calculadas ambigüedades y los juegos dilógicos. Otro madrigal dedicado a cuestiones anejas y con soluciones similares desde la perspectiva de la escultura es el “Retrato de Lisi en mármol” (núm. 507): ver al respecto Alonso Veloso (2012: 635-636), Rey y Alonso Veloso (2013:191-193) y Sáez (2018a).

Obras citadas

- Alatorre, Alfonso. “Quevedo: labios en vez de párpados”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 47.2 (1999): 369-384.
- Alonso, Dámaso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”. En *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5.^a ed. revisada. Madrid: Gredos, 1987. 495-580.
- Alonso Veloso, María José. “Los madrigales de Quevedo”. *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012): 621-644.
- Arredondo, María Soledad, “El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”. En *Homenaje a Julián Gállego, Anales de Historia del Arte* vol. extraordinario (2008): 151-169.
- Borel, France, *Le peintre et son miroir: regards indiscrets*. Paris : Renaissance du livre, 2002.
- Cacho Casal, Rodrigo, “González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale* 43 (2001): 245-300.
- *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012a.
- “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”. *Criticón* 114 (2012b): 179-212.
- Cetina, Gutierre de. *Rimas*. Ed. J. Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2014.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada I. Arellano y R. Zafra: Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Crosby, James O. “Quevedo, la *Antología griega* y Horacio”. En G. Sobejano ed. *Francisco de Quevedo*. 2.^a ed. Madrid: Taurus, 1984, pp. 269-286. [Original: “Quevedo, the *Greek Anthology* and Horace”, *Romance Philology* 19 (1965-1966): 435-449.]
- Fernández Mosquera, Santiago. *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*. Madrid: Gredos, 1999.
- Gallego-Zarzosa, Alicia. “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos de deseo”, *La Perinola* 16 (2012): 65-75.
- Gargano, Antonio. “‘L’ombra ignuda entro ’l pensier figura’: la tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI”. *Criticón* 114 (2012): 33-69.
- Gentili, Augusto. *Titien*. Trad. A. Guglielmetti, Paris, Actes Sud, 2012.
- Herrera, Fernando de. *Poesía castellana original completa*. Ed. C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1997.
- Hockney, David. *Savoirs secrets: les techniques perdues des maîtres anciens*. Trad. P. Saint-Jean. Paris: Seuil, 2001. [Original: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London: Thames & Hudson, 2006.]
- Krabbenhoft, Kenneth. “Quevedo y Proclo: lectura ontológica del sonto ‘Si quien ha de pintaros ha de veros’” *La Perinola* 14 (2010): 247-258.
- Lombó Mulliert, Pablo. “Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo”. *La Perinola* 11 (2007): 97-114.
- Marino, Giambattista. *La lira*. Ed. M. Slawinsky. Torino: Edizioni RES, 2007, 3 vols.
- *Rime amorose*. Ed. O. Besomi y A. Martini. Modena: Franco Cosimo Panini, 1987.
- Neyrat, Yvonne. *L’art et l’autre: le miroir dans la peinture occidentale*. Paris: L’Harmattan, 1999.
- Olivares, Julián. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: estudio estético y existencial*. Trad. A. de la Fuente y D. Carlisky Pozzi. Madrid: Siglo XXI, 1995.

- [Original: *The Love Poetry of Francisco de Quevedo: An Aesthetic and Existential Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.]
- Orozco Díaz, Emilio. “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)”. En V. García de la Concha ed. *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista (Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. 417-454.
- Pich, Federica. “Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia”. En A. Galli, C. Piccinini y M. Rossi eds. *Il ritratto nell’Europa del Cinquecento: Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*. Firenze: Leo S. Oschki, 2007. 137-168.
- Ponce Cárdenas, Jesús. “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”. *Criticón* 114 (2012): 71-100.
- *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua, 2014.
- Pozuelo Yvancos, José María. *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1979. [Resumen: *La lírica amorosa de Quevedo: estudio de crítica estilística*. Murcia: Universidad de Murcia, 1977.]
- “La construcción retórica del soneto quevediano”. *La Perinola* 3 (1999): 249-265.
- Prater, Andreas. “Venus ante el espejo”: *Velázquez y el desnudo*. Trad. M.^a L. Balseiro. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007. [Original: “*Im Spiegel der Venus*”: *Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*. München: Prestel, 2002.]
- Quevedo, Francisco de. “El pincel”. En R. Cacho Casal, “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”. *Criticón* 114 (2012b): 179-212.
- *Poesía amorosa (“Erato”, sección primera)*. Ed. A. Rey y M.^a J. Alonso Veloso, Pamplona: Eunsa, 2011.
- *Obra poética*. Ed. J. M. Blecua, Madrid: Castalia, 1969, vol. 1.
- Rey, Alfonso, y María José Alonso Veloso (ed.), F. de Quevedo. *Poesía amorosa (“Erato”, sección primera)*. Pamplona: Eunsa, 2011.
- (ed.), F. de Quevedo. *Poesía amorosa: “Canta sola a Lisi” (“Erato”, sección segunda)*. Pamplona: Eunsa, 2013.
- ROIG MIRANDA, Marie. *Les sonnets de Quevedo: variations, constance, evolution*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Rubio Árcuez, Marcial, y Adrián J. Sáez. “El efecto Pígalión: la poesía escultórica en el Siglo de Oro”. En M. Rubio Árcuez y A. J. Sáez eds. *La estirpe de Pígalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*. Madrid: Sial, 2017. 7-26.
- Sáez, Adrián J., “Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry* 20.2 (2015a): 119-149.
- *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor Libros, 2015b.
- “Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura”. En J. M. Rico García y P. Ruiz Pérez eds. *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*. Huelva: Universidad de Huelva, 2015c. 381-398.
- “Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta”. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro* 4 (2015d): 1-24.
- “Quevedo y el arte de la tapicería: el romance ‘Matraca de los paños y sedas’”, *Boletín de la Real Academia Española* 95.312 (2015e): 453-470.
- “Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna”. En M. Rubio Árcuez y A. J. Sáez eds. *La estirpe de Pígalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*. Madrid: Sial, 2017a. 217-231.
- “El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo”. En P. Marín Cepeda ed. “*En la concha de Venus amarrado*”: *erotismo y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2017b. 107-120.

- “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”. *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro* 6 (2017c) 211-229.
- “Corazón de piedra: arte, escultura y poesía en el madrigal ‘Retrato de Lisi en mármol’”. *Versants: revue suisse des littératures romanes* 65.3 (2018a): 137-148.
- “‘Monarquías y tiranías’: la estatua de Nabuco en Quevedo”. *Studia Aurea* 12 (2018b): 217-232.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Schwartz, Lía. “Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo”. En S. L. Stratton-Pruitt ed. *The Cambridge Companion to Velázquez*. Cambridge, Cambridge University, 2002, pp. 130-148.
- e I. Arellano (ed.), F. de Quevedo. “*Un Heráclito cristiano*”, “*Canta sola a Lisi*” y otros poemas. Barcelona: Crítica, 1998.
- Smith, Paul Julian. *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-lyric*. London: The Modern Research Association, 1987.
- Suárez Miramón, Ana. “Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo”. *La Perinola* 16 (2012): 107-122.
- Tasso, Torquato. *Rime*. Ed. B. Basile. Roma: Salerno Editrice, 1994, 2 vols.
- Vega, Lope de. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo. Madrid: Castalia, 2005.
- Walters, D. Gareth. *Francisco de Quevedo, Love Poet*. Cardiff: University of Cardiff, 1985.
- Werness, Hope B. *The Symbolism of Mirrors in Art from Ancient Times to the Present*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999.