

De lo jocosos a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración

María A. Salgado, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

En un sugestivo artículo sobre la retórica del retrato en la obra de Cervantes, André Michalski resume el rancio abolengo del género: ‘el retrato retórico, es decir, la descripción pormenorizada del cuerpo humano, considerando sus partes sucesivamente de arriba para abajo, es un tópico literario, llamado *anatomía* o *effictio*, que se remonta a los albores mismos de las letras occidentales y tiene su auge en la literatura europea de la Edad Media y del Renacimiento’.¹ Añade además que, al hablar del retrato retórico, empleado por lo normal en la descripción idealizada de la figura femenina, es imposible no hablar del fisionómico, importante ya en la Epoca Clásica, para pintar por lo general a varones, sugiriendo el carácter por medio de la estilización caricaturesca de los rasgos físicos.²

Después de examinar varios retratos, Michalski pasa a lo que considero el punto de mayor significación para mi estudio de la autorrepresentación en los Siglos de Oro y la Ilustración: un examen del autorretrato que Cervantes incluye en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*.³ Para Michalski, la originalidad cervantina se debe a su diestra manipulación de los dos tipos de retrato: el retórico y el fisionómico.⁴ Su autorretrato mantiene el orden vertical de la *effictio*, pero substituye la idealización por un discurso realista, que aunque subraya lo irónico, rechaza la extrema exageración caricaturesca del modelo fisionómico.⁵

Al combinar la estructura verista del idealizado retrato retórico con la deformación, naturalista casi, del fisionómico, Cervantes buscaba alcanzar un mayor realismo. Y en efecto lo logró, adelantando en su autorretrato el cambio estético e ideológico que Velázquez habría de consumir en la pintura años más tarde.⁶ Velázquez, conocido como el máximo retratista de su tiempo, fue el gran transgresor de los cánones pictóricos. Ortega y Gasset explica su transgresión, advirtiendo que ‘hasta el siglo XVII el retrato no era considerado como propiamente tal. Era algo así como una para-pintura, algo secundario y adjetivo, de valor estético muy problemático, en cierto modo, opuesto al arte. Porque el arte de pintar consistía en pintar la belleza y, por lo tanto, en desindividualizar, irse del mundo. Un gran retratista no era considerado como un gran pintor’.⁷

Velázquez arremete contra la tradición pintando retratos y autorretratos realistas, pero, entiéndase bien, que según Ortega, el suyo es un realismo que se podría calificar de irreal:

[...] antes de Velázquez la desrealización se lograba por el procedimiento menos difícil, a saber: pintando cosas que ni son reales ni pretenden serlo. Para Velázquez la cuestión se presenta en términos inversos y mucho más comprometedores: conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal. Contéplense esas reinas e infantas, ese Inocencio X, esa escena de *Las Meninas*, aquellas damiselas envueltas en la luz al fondo de *Las hilanderas*. Son documentos de una exactitud extrema, de un *verismo* insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica.⁸

Según Ortega, Velázquez consigue dicha ‘fantasmagorización’ prescindiendo de todos los elementos visuales que impiden captar la esencia, es decir, el ‘fantasma’.⁹ En mi opinión, el arte del retrato literario, y en especial el del autorretrato, no alcanzaría dicha ‘irrealidad verista’ hasta el Modernismo, cuya estética netamente autorreflexiva permitiría al autor representar su imagen momentánea con precisa y poética exactitud.¹⁰

Los retratos del Siglo de Oro que he leído responden al patrón cervantino. Es decir, son retratos que, dependiendo de la intención más o menos panegírica o mordaz del autor, siguen ora el modelo retórico ora el fisionómico. También los autorretratos se atienen al modelo de Cervantes, fundiendo el detallismo meticuloso y ordenado de la descripción del cuerpo prescrito por la *effictio* con el tono jocoso del discurso realista derivado del retrato fisionómico.

En el presente trabajo analizo autorretratos de los siguientes autores del seiscientos: Luis de Góngora (1561–1627), Catalina Clara Ramírez de Guzmán (fines del XVI–?), Salvador Jacinto Polo de Medina (1603?–1676?) y Francisco de Trillo y Figueroa (1620?–1680?).¹¹ Examinó también el de José Joaquín de Olmedo (1780–1847), escritor ilustrado cuyo texto ejemplifica las nuevas corrientes estéticas e ideológicas que le permitirán abandonar el *verismo* jocoso del desilusionado Barroco a favor del serio optimismo didáctico-reflexivo de una Edad de la Razón volcada ya hacia el Romanticismo.¹²

El reducido número de poemas que estudio se debe a que mi definición de autorretrato acoge sólo aquellos textos en los que el autor se identifica explícitamente como el referente histórico de la voz poética. Difiero en esto de Michel Beaujour y de quienes como Emilie Bergmann siguen sus parámetros, ya que si bien es cierto que un texto autorreflexivo puede

ser leído como un autorretrato, y hasta puede ser más revelador aún del carácter del autor, también lo es que al identificar de manera explícita la índole autobiográfica de su retrato, el autor crea ciertas expectativas, y se ve forzado a escoger estrategias dirigidas tanto a subrayar lo verídico como a ofuscar y hasta omitir aspectos de su psiquis y persona histórica que no estén de acuerdo con la imagen que de sí mismo le conviene proyectar en el momento de la escritura.¹³

No es de extrañar que al escribir en el Siglo de Oro, es decir, dentro de una tradición de la que estaba ausente el concepto de pintar o escribir retratos veristas, un autor se acercase a su propia representación con cierta trepidación.¹⁴ Velázquez, falto de modelos, lo legitimó colocándolo en ese ambiguo centro-periferia que es el nada canónico espacio de *Las Meninas*; así mismo, Cervantes legitima el suyo colocándolo dentro de un prólogo, otro espacio no menos ambiguo e infinitamente más marginal. De hecho, en literatura, legitimar la escritura de un retrato independiente y válido como obra de arte en sí parece haber sido una transgresión inconcebible para el escritor, de no ser en los términos jocosos de la sátira. Y en efecto ‘retratos satíricos’ es el nombre que mejor corresponde tanto al autorretrato de Cervantes como a los de los cuatro autores que examino. Pero en literatura, por ser el término ‘retrato’ metafórico, remite no a la pluma y el papel sino al pincel y al lienzo. Y dado que, como se ha visto, la estética del retrato barroco exigía representar la belleza idealizada, cumplir con el canon hubiese llevado al autor a inscribir una semblanza que fácilmente pudiera haber sido tachada de descarada exhibición narcisista.

Es por eso la sátira, uno de cuyos fines es ridiculizar vicios y vanidades, la que proporcionaría al escritor barroco el vehículo idóneo para autorretratarse, soslayando así cualquier sospecha de autoengrandecimiento. El humor satírico dirigido hacia sí mismo humaniza al sujeto poético y permite al autor representar sus vicios y virtudes entre bromas y veras. La sátira le ofrece además la flexibilidad de temas y formas necesaria para permitirle componer retratos originales y fuertemente individualizados.

Al estudiar los autorretratos de Polo y de Trillo, Bergmann se asombra de que sean tan literales y autobiográficos, es decir, de que su estructura sea narrativa en vez de autorreflexiva, y de que contravenga así los parámetros que establece Michel Beaujour.¹⁵ Sin embargo, la naturaleza mimética de estos textos es de esperar en el siglo XVII, cuando el término ‘retrato literario’ no sólo se entendía de manera literal sino que se asociaba al horaciano *ut pictura poesis*. El poeta ‘pintaba’ al personaje con palabras, representando los objetos materiales (el cuerpo, por ejemplo) del mundo que le rodeaba, y si bien esas palabras y objetos connotaban atributos morales y espirituales, éstos eran imaginados siempre como aspectos tangibles de la persona, susceptibles de ser reproducidos por el pincel-pluma.

Dada la connotación literal y pictórica del retrato literario barroco, no es de extrañar que estos autores pinten retratos que representan su físico, su carácter y sus circunstancias históricas. Desde el punto de vista pictórico, los cuatro aluden a su texto como a una pintura y usan un vocabulario asociado al arte: dibujo, esmalte, pincel, pintar, colores, lienzo, etc. y dos (Polo, Guzmán) se comparan con pintores (Apeles, Timantes). Desde el punto de vista del contexto verista, todos ellos empiezan por justificar su retrato. Tres de ellos (Góngora, Trillo y Guzmán) usan la excusa de que el texto les ha sido solicitado; el cuarto, Polo, es más original, no sólo por la manera jocosa en que trivializa su acción, explicando que si todo el mundo se retrata por qué no ha de hacerlo él, sino, además, por la manera indirecta en que lo hace: no es él quien se pinta, le pinta su musa: 'Pues no hay dama ni fregona,/ zapatero ni pelaire,/ que no se retrate y pinte,/ musa mía, retratadme' (Polo, p.276).¹⁶ Y los cuatro equiparan la imagen del texto con la persona que lo escribe: 'De mi original/ este es un retrato' (Trillo, p. 188); 'Este es el retrato al vivo,/ por mejor decir, la imagen' (Polo, p.280); '[...] como es posible/ que estando tan parecido/ no este bueno' (Guzmán, p. 484); 'el mismo os envía/ de su misma mano/ su persona misma/ [...] ya que no pintada/ al menos escrita' (Góngora, p.54).

Lo que sí diferencia a estos retratos es el modo en que el sexo de sus autores determina su acercamiento a la autorrepresentación. Vale notar que aunque los varones se burlan, no por eso dejan no sólo de colocar en primer plano su figura, sino que también subrayan, jocosa pero minuciosamente, detalles de su vida personal y profesional, describiendo sus estudios, sus éxitos amorosos, su saber y, en especial, su arte poética, exaltando, y exhibiendo de paso, su habilidad para escribir versos. La mujer, por el contrario, se limita a describir su figura dentro del patrón del retrato retórico que, como ya señalé, describe, idealizándola, la belleza femenina. Este acercamiento la lleva a comentar la dificultad de describirse cuando no se es hermosa. De tal modo la inquieta este hecho, que su retrato acaba por colocar su inquietud en primer plano, permitiendo que pueda ser leído como una reflexión epistemológica que cuestiona no sólo la validez de la representación, sino los conceptos mentira-verdad, apariencia-realidad, arte-vida.

Es evidente que la estrategia de Ramírez de Guzmán está determinada por ser esclava, como lo son todos los escritores, de las convenciones e ideología que rigen en su época. Pero el ser mujer añade otra dimensión, ya que la obliga a inscribirse en términos de un modelo sacado de la tradición patriarcal, dentro de la cual el valor social de la mujer lo determina su belleza. Es natural entonces que ella, por cuestión de recato femenino, no pueda trazar un retrato idealizado de sí misma, ni tampoco pueda, como sus colegas varones, hablar de sus estudios (que le estaban vedados), ni de su vida amorosa (inaudito en una mujer de bien), ni de su vida profesional (limitada al espacio doméstico), ni de sus triunfos

literarios (relativos para una 'poetisa'). A pesar de estos obstáculos, el arte con que parodia el modelo retórico, más la agudeza con que lo construye, colocando subrepticamente en primer plano la problemática de la mujer forzada a escribir dentro de un canon determinado por valores masculinos, prueban su ingenio y su dominio de su arte.

Ramírez también se describe jocosamente, pero enmarca su retrato en un cuestionamiento de la validez del texto que escribe. Comenta primero el peligro que corre su recato si se retrata hermosa, y a continuación la dificultad (¿la validez?) de hacerlo cuando no se es bella, es decir, cuando en vez de idealizar se pinta lo que se ve. Al fin del retrato, Guzmán vuelve a estos dos temas. Primero se asombra de cómo puede ser posible que un retrato tan parecido al modelo, es decir, tan verista, pueda no ser bueno, léase artístico, y después le explica al que le ha pedido el retrato, que si él se niega a verla en persona, por lo fea que aparece, se sentirá complacida, sugiriendo que se debe a que ha pintado la verdad. Esta paradoja final, que subraya sin resolverla la oposición vida-arte, hace del retrato un texto abierto, sin posibilidad de cierre conclusivo.

A pesar de la diferencia que acabo de señalar, la lectura de los cuatro retratos subraya las semejanzas de estilo en la representación del sujeto, ya que todos describen a su autor, dentro de las convenciones del retrato literario que heredaron. Y se podría arguir además que son estos mismos autores los que iniciaron el género del autorretrato literario, con su novedosa elaboración de previos géneros y modalidades, dirigida a inscribir nuevas ideas y conceptos estéticos. Sin embargo, y como sugerí más arriba, los hombres se representan sin cuestionar las premisas que fundamentan los estereotipos convencionales; las mujeres, por el contrario, al tener que depender del discurso masculino, cuestionan implícitamente la idea misma de representarse, y por consiguiente la validez del concepto mimético del arte. Unas lo hacen negándose a escribir su retrato, como Sor Juana, quien en su conocido soneto 'Este que ves engaño colorido' tiene la oportunidad de retratarse, pero en vez de hacerlo, se limita a reflexionar sobre las limitaciones de su (auto)retrato.¹⁷ Otras, como Ramírez, sí se retratan, pero lo hacen cuestionando la validez de las convenciones imaginadas por el hombre para representar a la mujer, el idealizado objeto del deseo masculino.

Pasar a hablar ahora del retrato de Olmedo pudiera parecer anticlimático. Y en efecto lo es, pero es importante examinarlo ya que ejemplifica la manera en que la Ilustración logra salir del atolladero, al colocar lo serio, es decir, el valor didáctico del retrato, en primer plano, y dejar de lado lo jocosos, el meollo del estilo del retrato barroco. Olmedo escribe un ejemplo neto del autorretrato neoclásico, implementando dos dictados horacianos: la poesía como pintura y el arte de enseñar deleitando.¹⁸ Según Oscar Rivera Rodas, Olmedo es consciente de esta última función de la poesía y nunca pierde de vista 'la relación de su obra con el público'.¹⁹ Dicha relación es obvia en 'Mi retrato,' escrito

para su hermana Magdalena, y en el que se esfuerza por representarse ante ella en una semblanza mimética. Es precisamente su énfasis en lo verosímil, lo didáctico, lo cívicamente ejemplar, además de lo directo o prosaico en la expresión, lo que hace de este texto una muestra excepcional del autorretrato neoclásico.²⁰ Dentro de las convenciones referenciales de su época, el título, 'Mi retrato', establece un pacto verista que le obliga a representar su figura de manera mimética, y a rodearla de objetos que subrayan la importancia de su persona: su educación, su profesión, su posición social, etc. y a sugerir con ellos su nobleza de carácter y su ideología personal. Y todo ello lo pinta de manera mesurada, ya que cualquier exceso desentonaría del buen gusto en boga.²¹

Olmedo estructura su texto en dos partes.²² La primera es una compleja vindicación de su retrato, y la segunda el retrato en sí. El poeta inicia su vindicación con una reflexión joco-seria sobre la vanidosa arrogancia del ser humano, quien valora su cuerpo y cree inmortalizarlo, haciéndolo pintar en fatuos retratos. Esta reflexión le sirve tanto para llamar la atención del lector sobre las semejanzas y diferencias entre pintura y escritura, como entre pintar y ser pintado, y justificar así implícitamente su derecho a inscribirse en su obra. Además, en esta primera parte, Olmedo establece entre bromas y veras la sencillez de su poética, su ideología vital, su amor por su hermana y su fe en alcanzar la fama por medio de su obra. Establecidas estas premisas, Olmedo pasa a delinear su retrato. En éste se nota que su técnica, altamente pictórica, le permite pintar su figura 'seriamente' y valiéndose de los mismos elementos retóricos que entre burlas había rechazado por vanidosos en la primera parte.

El lector del retrato de Olmedo no tiene ninguna dificultad para construir en su imaginación una estampa viva y visual tanto de la nobleza de la persona y personalidad del autor, como de la sinceridad con que se pinta. Es decir, al enseñar deleitando el autor inscribe un retrato ostensiblemente verista en el que ejemplifica posturas estéticas e ideológicas que considera dignas de emulación. Además, su optimista confianza en la autenticidad de la escritura autobiográfica le permite eliminar la sátira que encubría la desconfianza barroca hacia un concepto del arte que asumía su naturaleza falsa, por ser copia imperfecta del mundo natural, copia a su vez de un mundo ideal. En otras palabras, el cambio estético e ideológico que ha tenido lugar del Barroco al Neoclasicismo le permite a Olmedo considerar su autorretrato una herramienta de enseñanza útil, lo que le permite a su vez justificar el escribirlo como otra forma literaria válida, digna de enseñar deleitando.²³

Quiero concluir mis anotaciones subrayando la aportación de los escritores barrocos e ilustrados al establecimiento y evolución del autorretrato literario. Fueron ellos quienes establecieron el género dándole legitimidad. Al ser introducido en el Barroco, el (auto)retrato era una modalidad menor, subordinada al género satírico. Sin embargo, logró hacerse popular y pavimentar el camino para el cambio estético de la

Ilustración. Fue ésta, con su énfasis en la utilidad del arte y su fe en la capacidad de perfección de la naturaleza humana, la que dio dignidad al autorretrato literario, ofreciéndolo como vehículo idóneo para ejemplificar la nobleza del carácter y de la conducta humanos.

NOTAS

- 1 André Michalski, 'El retrato retórico en la obra cervantina', en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (Madrid: EDI 6, 1981), pp.39-46 (p.39). Según Michalski, los dos retratos retóricos más conocidos en las letras españolas son con toda probabilidad los de 'la bella ideal' en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita y el que Calixto hace de Melibea en *La Celestina*. Para la delineación del retrato femenino véase también Peter L. Podol, 'The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature', *Hispanófila*, 71 (Enero, 1981), 1-21.
- 2 Michalski, 'Retrato', p. 39. Michalski ejemplifica este tipo de retrato con los de Alejandro Magno en el *Libro de Alexandre* y el del Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*, además de los de la galería de *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán.
- 3 El término 'autorretrato' o mejor dicho, 'autobiografía', de origen anglosajón, no se generaliza hasta bien entrado ya el siglo diecinueve. El *Diccionario de Autoridades* cita a Menéndez y Pelayo para 'autobiografía' y a Ochoa y Pardo Bazán para 'autobiográfico'. Doy por sentado pues que en épocas anteriores, en especial aquéllas de las que me ocupo, esta modalidad literaria cabía bajo la rúbrica general de 'retrato'. Durante estos mismos siglos, y en pintura, el retrato evolucionaría desde la *imitatio naturae* del Medioevo hasta la imitación idealizada del Manierismo a la que se refiere Silvia G. Carullo en su ensayo sobre la representación en los retratos de Sor Juana y Velázquez ('Sor Juana y Velázquez: modos de representación', en *La Palabra y El Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, 71 (Julio-Septiembre, 1989), 13-29. (pp.14-15, n.3).
- 4 La oposición entre el efecto buscado por estos dos tipos de representación parece estar determinada por el hecho de que como explica Emilie Bergmann, la 'tradición retórica del retrato verbal tiene como propósito epideictico la alabanza o la censura del retratado [...]' (Bergman, 'La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro', en Angel Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispanos*, vol. II de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo. Madrid, 20-25 de junio de 1983* (Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1986), pp.231-38 (p.234).
- 5 Michalski, 'Retrato', p.39. Entiendo por autorretrato literario un bosquejo, es decir, un texto relativamente breve y de intención análoga a la del pictórico. Un bosquejo en el que se busca reproducir de manera iconográfica, es decir, subjetiva, momentánea y unilateral la visión histórica que de sí mismo quiere proyectar el autor. Para asegurar la lectura

autobiográfica del texto es esencial que se establezca también de manera explícita que el autor es el referente extratextual del yo poético.

6 En un provocativo estudio sobre el arte del retrato en Sor Juana, Michalski propone que en el poema 214, la monja mexicana inscribe su inconformidad con la gastada retórica del Barroco: 'the *ovillejos* to Lisarda are an *ars poetica* in reverse: instead of looking forward, pointing the way to a new sensibility, a new way of saying things, its nostalgic gaze is directed at the rhetorical past, a past that had lost its virginity for ever, and she deplores the fact' (Michalski, 'The Perennial Challenge of Rhetoric: The Mexican Nun's Variations on the Theme of *Effictio*', en *Proceedings of the Canadian Society for the History of Rhetoric* (Calgary, 1986), pp.31–52 (p.51)). De estar Michalski en lo cierto, la falta de satisfacción de Sor Juana con las convenciones del retrato literario de su época vendría a ser paralela a la que llevó a Cervantes a romper los moldes en su fundacional autorretrato.

7 José Ortega y Gasset, *Velázquez* (Madrid: Espasa-Calpe, 1963), p.33.

8 Ortega y Gasset, *Velázquez*, p.34.

9 *Ibid.*.

10 Para ejemplos de textos modernistas véase *Los raros* de Darío, los *Retratos* de Gómez de la Serna y *Espanoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez, así como los varios autorretratos escritos por estos mismos autores.

11 Véanse Luis de Góngora y Argote, 'Autorretrato', en *Romances y letrillas* (Buenos Aires: Losada, 1959), pp.54–60; Catalina Clara de Ramírez de Guzmán, 'Retrato', en *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, coord. por Manuel Serrano y Sanz, BAE, 269 (Madrid: Impresores de la Real Casa, 1903), I (2a parte), 482–84; Salvador Jacinto Polo de Medina, 'Retrato', en *Obras completas [...]*. (Murcia: Biblioteca de Autores Murcianos, 1948), pp.276–80; y Francisco Trillo de Figueroa, 'Retrato del poeta' en *Obras [...]*, editado por Antonio Gallego Morell (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951), pp.180–88. La cronología más reciente de Trillo, si bien todavía dudosa, es la establecida por Antonio Gallego Morell en su estudio *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa* (Granada: Universidad de Granada, 1950). La *Gran Enciclopedia* establece como sus fechas 1615–1675.

12 Véase José Joaquín de Olmedo, 'Mi retrato', en *Poesías completas*, texto establecido, prólogo y notas de Aurelio Espinosa Polit, G.I. (México DF, Buenos Aires: Centro de Cultura Económica, 1947), pp.17–23.

13 Véanse Michel Beaujour, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (Paris: Seuil, 1980), y Bergman, 'La retórica del autorretrato'.

14 Pierre Civil nota la ausencia de autorretratos en la pintura del Siglo de Oro (sólo hay seis títulos en el catálogo preparado por Antonio Palomino en 1724), y especula sobre las posibles razones estéticas e históricas que dan pie al fenómeno. Véase Pierre Civil, *Image et dévotion dans L'Espagne du XVIe siècle* (Paris: La Sorbonne, 1995).

15 Bergman contrasta los elementos realistas y autobiográficos de estas composiciones con los elementos autorreflexivos y epistemológicos de otros poemas que como los 'Ovillejos' y el 'Primero sueño' de Sor Juana

y la 'Fábula burlesca de Apolo y Dafne' de Polo también considera autorretratos y que en este caso sí responden a la definición de Beaujour (véase Bergmann, 'La retórica del autorretrato p.233).

- ¹⁶ A pesar de esta alusión a la pintura de la musa, cuando Polo comienza a describirse lo hace en primera persona. En contraste, Góngora, aunque no alude a ello, escribe su autorretrato en tercera persona.
- ¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, 'Este que ves engaño colorido', *Obras selectas*, Prólogo, selección y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers (Barcelona: Noguer, 1976), p.626.
- ¹⁸ Comenta Oscar Rivera Rodas que fue precisamente el concepto neoclásico de mimesis o imitación de la naturaleza el que iba a llevar a concebir la poesía como pintura (Rivera Rodas, *La poesía hispanoamericana en el siglo XIX: Del romanticismo al modernismo* (Madrid: Alhambra, 1988), p.44). Añade además que '[e]l *ars poetica* de Horacio había señalado que el propósito del poeta es o ser provechoso o gustar, o fundir en uno lo deleitable y lo útil. A este principio el neoclasicismo derivó en una preocupación preponderante por el público' (*ibid.*, p.34).
- ¹⁹ *Ibid.*, p.54.
- ²⁰ En su discusión de las ideas estéticas del setecientos en España, Nigel Glendinning subraya y detalla la significación de lo útil en la poesía Neoclásica: 'Relevance, utility, and the pleasure of the senses are the major preoccupations of the eighteenth-century poetic theorists. *Aprovechar deleitando* is the aim of poetry in Luzán's terms. This is in part a reaffirmation of Horace's *Dulce et utile*, although it also extends the classical ideal. The artist should ultimately subordinate art to politics, namely to the common good. Yet, strictly speaking political utility is rare in eighteenth-century Spanish poetry [...] and a broader usefulness lay in the imitation of *nature*, a term that included the ideal as well as the real world, the abstract as well as the concrete' (Nigel Glendinning, *The Eighteenth Century*, vol. IV de *A Literary History of Spain* (London: Ernest Benn Limited, 1972), p.60).
- ²¹ La importancia del 'buen gusto' la subraya Joaquín Arce al explicar que la actitud ilustrada 'es sin duda alguna de signo racionalista y clasicista, apoyada artísticamente en la noción estética y ética del "buen gusto"' (Joaquín Arce, 'Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca', en José Cano González *et al.* (eds.), *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1970), pp.31-51 (p.33).
- ²² Esta división, así como la estructura del retrato, tiene que ver con el hecho de que, como explica Rivera Rodas, Olmedo 'razona mientras desarrolla sus composiciones, y éstas siguen una organización discursiva' (*La poesía hispanoamericana*, p.54.).
- ²³ La importancia que pudo haber tenido el autorretrato de Olmedo en modelar los parámetros del género en su época no es nada desdeñable, si es cierto que, como dice Darío Guevara, su retrato 'anda ya como modelo de retratos en las preceptivas literarias españolas e hispanoamericanas' (Guevara, *Olmedo: Poeta insurgente* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971), p.68).