

## MODELOS ICÓNICOS DE LAS IMÁGENES DE LA INSPIRACIÓN DEL AUTOR RELIGIOSO (EDAD MEDIA-SIGLO XVIII)

ICONIC MODELS OF RELIGIOUS INSPIRATION ARTIST'S IMAGES (MIDDLE  
AGES-XVIII CENTURY)

Jean-Marc Buiguès

Université Bordeaux Montaigne  
jean-marc.buigues@u-bordeaux-montaigne.fr

Fecha de recepción: 08-09-18  
Fecha de aceptación: 22-01-19

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i1.8498>

### Resumen:

Miles son las imágenes de autores realizadas entre la Edad Media y el Siglo de Oro. Este trabajo pretende analizar una selección de ellas, procedentes de varios soportes (impreso, manuscrito, etc.) y de variadas técnicas (miniatura, grabado, óleo sobre lienzo), desde una perspectiva centrada en la representación de la inspiración del autor en el momento de la escritura, para determinar la existencia de modelos icónicos y ver cómo evolucionaron.

**Palabras clave:** Imagen; Autor religioso; Inspiración; Edad Media; Época moderna.

### Abstract:

Thousands images of authors were made between the Middle Ages and the Golden Age. The purpose of this paper is to analyze a selection of them, from various sources (printed, manuscript, etc.) and various techniques (miniature, engraving, oil on canvas) with a perspective focused on the representation of the author's inspiration at the time of writing, in order to determine the existence of iconic models and see how they evolved

**Keywords:** Image; Religious author; Inspiration; Middle Ages; Early Modern period.

*A Martine Joly,  
in memoriam.  
Por aquellos magníficos análisis de imágenes  
“mano a mano”,  
en la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba.*

El escritor, no solo literario, ha sido desde la Antigüedad objeto y tema de representaciones plásticas, en formas muy diversas según la época y el lugar y en función de su situación en la sociedad y de la cultura del momento. Como objeto de investigación del proyecto *Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (SILEM)<sup>1</sup>, supone un eje de trabajo centrado en los retratos de autores a partir de un corpus informatizado, sobre todo de miniaturas de manuscritos, grabados (suetos o de impresos), mosaicos y pinturas (frescos, óleos sobre lienzo, tabla, etc.). De momento, no hay esculturas porque en el marco privilegiado –de la Edad Media al siglo XVIII– casi no se realizaron esculturas de autores, aunque abundaron en la estatuaria de la Antigüedad y volvieron a florecer a partir del siglo XIX. Las representaciones de autores no se limitan a autores españoles porque, como en las artes en general, la circulación de modelos, de artistas y de obras se hacía en un espacio europeo, al cual conviene añadir, a partir del siglo XVI, los espacios ultramarinos.

Se aborda ahora la representación del autor cuando está trabajando (escribiendo), una modalidad temprana, pero que supone un cierto avance conceptual (apoyado en la dignidad o *auctoritas* de las figuras) sobre la imagen que presenta al autor (Schandel) ofreciendo su obra a un soberano, un prelado, etc. (figura1)<sup>2</sup>. Roger Chartier (51 y ss.) fue uno de los primeros en definir claramente esta modalidad:

En el libro, la dedicatoria al príncipe es, ante todo, imagen... En la época de los libros manuscritos, numerosos eran los frontispicios en los que estaba representado el autor de rodillas, ofreciendo al príncipe, sentado en su trono y dotado de los atributos de su soberanía, un libro ricamente encuadernado conteniendo la obra de la que era el creador, el traductor, el comentador o el comanditario. La escena le confiere un nuevo contenido a la iconografía tradicional y frecuente de las miniaturas, los frescos, los capiteles esculpidos, los vitrales, los retablos: un donador arrodillado ofreciendo a la iglesia o a la capilla, representada como una maqueta, que éste ha mandado construir para la gloria de Dios. En la imagen de la relación entre el soberano y el escritor, el libro ha tomado el lugar del edificio sagrado, el autor el del fundador y el rey el lugar de Dios, como lugar-teniente suyo en la Tierra.

---

1 FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i, en cuyo marco se inserta este artículo.

2 Pueden consultarse las imágenes citadas en <https://bit.ly/2LDLD1V>

También indica Chartier (51-75) la existencia de una segunda modalidad (figura 2), la del retrato del autor no como persona individual, sino como arquetipo:

Las ediciones impresas de la obra, que se encuentra en una antología titulada *Le verger d'honneur*<sup>3</sup>, proporcionan una imagen muy distinta del autor: por una parte, su nombre aparece en la página del título y se repite en el último verso de la obra, a manera de una firma personal; por otra, en el frontispicio, la escena dedicatoria le ha cedido el sitio al retrato del autor. En modo alguno observamos el dibujo detallado y realista del escritor, sino más bien vemos una representación estereotipada del autor colocado frente a su libro terminado.

Las variaciones de este segundo modelo pueden ser representaciones del autor escribiendo, leyendo o intercambiando sus textos con otros literatos o el propio rey, así como representaciones de estudiantes en casa del autor o de este impartiendo clases desde su cátedra.

En cuanto a la tercera modalidad, corre paralela a la historia del retrato tal como surge en el Renacimiento, cuando, sin desaparecer, las dimensiones simbólicas e idealizadoras del retrato se subordinan a la semejanza con la persona real, individual, reconocible por su fisionomía, en particular su rostro. Quizás los primeros autores europeos pintados con esta modalidad realista, como personas y no como arquetipos, sean Dante Alighieri (figura 3), Boccaccio, Petrarca y Zanobi da Strada<sup>4</sup>. La descripción de Dante por Boccaccio ("Su rostro alargado, la nariz, aguileña, sus ojos a veces grandes, otras pequeños, la mandíbula grande, y el labio inferior sobresaliente")<sup>5</sup> muestra los vínculos del retrato literario y el pictórico y los de estas prácticas con la red de humanistas que la protagonizaron. En España podría ser el Marqués de Santillana (figura 4) el primer ejemplo de autor retratado con esta modalidad renacentista. En 1455, Jorge Inglés pintó unas tablas para el retablo encargado por el marqués para la capilla del hospital que acababa de fundar en Buitrago (Guadalajara).

El desarrollo de la pintura al óleo, de la imprenta y del grabado generó una amplia producción de retratos de autores con numerosas modalidades icónicas en cuanto a posturas, decorado, atributos, etc. Nuestro análisis se centra un corpus muy delimitado: las representaciones del autor trabajando, es decir, con mobiliario, atributos y actitudes vinculados con su trabajo. Se excluyen, pues, las representaciones donde solo está el rostro del autor, aun con algún atributo representativo de su función, como un libro (figura 5) o

3 Se trata de la obra de André de la Vigne, *Le Verger d'honneur*, manuscrito francés redactado e iluminado en la primera mitad del siglo XV.

4 Sus retratos aparecen en un fresco del siglo XIV del edificio florentino de la sede del Arte dei Giudici e Notai.

5 *Trattatello in laude di Dante* (1362), traducción propia de "Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labro di sotto era quel di sopra avanzato" (XX, "Fattezze e costumi di Dante").

una pluma en la mano, aunque no faltan imágenes de una mesa de trabajo, pluma y tintero (figura 6). También cabe considerar portadas arquitectónicas en forma de arcos triunfales o de retablos que incluyen escenas del autor en su actividad creadora (figura 7). A efectos de una tentativa aproximación estadística he considerado 268 imágenes con estos criterios de las 532 registradas hasta el momento, algo más de la mitad del total, distribuidas así:

Siglos	retratos de autores	%	imágenes de escritor (autor escribiendo)	%
I a XI <sup>o</sup>	57 (solo 2 anteriores al s. VI)	11	47	18
XII a XV	86	16	40	15
XVI	145	27	43	16
XVII	104	20	32	12
XVIII	136	26	105	39
XIX	4	0,8	1	0,4

Las cifras evidencian un marco cronológico bastante amplio, desde la Alta Edad Media hasta el Siglo de las Luces, lo que debiera permitir esbozar unas posibles tendencias y evoluciones generales. También permite medir el peso de las imágenes que representan al autor escribiendo dentro del total. Durante toda la Eda Media y en el siglo XVI el porcentaje se mantiene estable (entre 14,9% y 17,5%). El siglo XVII marca una ruptura en la que, seguramente por el peso de la nueva modalidad de representación del autor en un medallón, la imagen del autor en su actividad redaccional disminuye. En cambio, en el siglo XVIII se produce un aumento notable de esta imagen, hasta casi el 40% del total. Sin valor definitivo, estos porcentajes reflejan evoluciones interesantes. En particular, el aumento en el siglo XVIII parece evidenciar una imagen más profesionalizada del autor de la que la que suele representarlo en su espacio de trabajo, el gabinete/biblioteca. Quizás también en sus cifras pesan mucho los 76 grabados de los *Retratos de los españoles ilustres: con un epítome de sus vidas* (Madrid, 1791-1819).

El corpus es demasiado amplio para estudiar exhaustivamente todos los elementos de las imágenes, por lo que nos centraremos en la representación de la inspiración del autor. Tanto el espacio en que se ubica, los muebles, los objetos que le rodean y que utiliza, como la propia representación de la inspiración (ángel, musa, etc.), constituirán los principales temas del estudio.

## I. Primeras imágenes de los evangelistas: escritores de inspiración divina y algo más...

Por ser la inspiración divina la más antigua y la que cubre el más largo periodo –se inicia en la Alta Edad media y perdura hasta hoy día–, el estudio se centrará en la imagen de esta modalidad de la inspiración del autor: cuándo aparece, con qué modalidades y con qué evolución.

### 1) El modelo antiguo de la inspiración y su recuperación por el cristianismo.

Las representaciones existieron, y de manera relativamente abundante, como lo revelan los análisis arqueológicos:

Precisamente en estrecha relación con la Cultura Escrita [...], ejemplos tan espectaculares como la recreación de las comedias del famoso escritor griego Menandro, del siglo IV a.C., pueden llegar a desvelar hasta qué punto, aun en diversos grados a través de la representación de los momentos estelares de uno de los actos de las comedias, de la imagen de sus protagonistas o del propio retrato del autor, algunos de los miembros de las elites en lugares tan distantes como Mitilene (Lesbos), Zeugma (Turquía), Pompeya o Hadrumetum parecen haber dejado expresa constancia de su pasión por el género de la Comedia Nueva atribuida a Menandro y del profundo conocimiento de sus obras, todavía en cartel durante los siglos II y III d.C. (Neira 2009: 32).

En esta línea, son muy significativas también las representaciones de otros literatos, poetas y trágicos, filósofos, historiadores y otros eruditos por cuya obra, fuera o no literaria, debían sentir admiración, quizás devoción, quienes seleccionaron su imagen para ser inscrita entre los motivos figurados de sus pavimentos, destacando, generalmente identificados por inscripciones en griego o latín, los retratos del célebre Homero, pero también de Hesíodo, Estesícoro, Alcmán, Anacreonte, Tucídides, Demóstenes, Pitágoras, Heráclito, Anáxagoras, Virgilio y Marcial y muchos otros como Solón en el amplio marco ya de las representaciones de los Siete Sabios, o las nueve Musas, en evidente alusión a las fuentes de inspiración de la Cultura, y un sinfín de motivos vinculados a la escena, máscaras, rollos e instrumentos (Neira 2003-2004).

Muchas imágenes de autores ofrecen mosaicos, estatuas y la pintura (figura 8). Si la representación del autor fue práctica corriente en las artes decorativas de la Antigüedad, más difícil es establecer si existió una representación de la inspiración del autor. Es probable que sí, pero no le corresponde a este estudio demostrarlo. Sin embargo, una imagen llama la atención por su modernidad: la de Safo de Mitilene, o de Lesbos, una pintura mural de Pompeya (figura 9). No se sabe si se trata de la poetisa o de otro tipo de representación. Fuese quien fuese, la actitud dubitativa o pensativa con el estilete en la boca podría evocar claramente el momento en que la autora está pensando en lo que acaba de anotar –o leer–; o bien en lo que está a punto de escribir en la especie de cuaderno de tablas de cera unidas por una cinta que la mujer sujeta en su mano. Hasta que aparezcan nuevas

imágenes, es posible pensar que esta es la primera que existe de una autora femenina representada en un momento vinculado con la creación escrita.

El corpus estudiado se inicia en el siglo VI, cuando aparece la primera representación de la inspiración del autor. El verso del folio 5 del llamado “Dioscórides de Viena” (un manuscrito iluminado realizado en Constantinopla; figura 9) representa al famoso médico greco-romano Dioscórides Anazarbeo, a quien la figura alegórica de Epinoia<sup>6</sup> enseña la mandrágora. De este modo, el médico puede ver su aspecto, así como conocer sus propiedades. Un tercer personaje está pintando la planta. Se trata de una temprana representación del trabajo de un autor científico que abarcaría desde el estudio de la planta y sus propiedades, hasta la redacción del libro con sus debidas iluminaciones. Conviene subrayar que el pensamiento o la inspiración toman aquí la forma de una figura alegórica.

## 2) La representación de la inspiración de los evangelistas en las miniaturas medievales.

En este corpus (Pastoureau) la imagen más antigua localizada data de finales del siglo VI. Se trata de san Lucas (figura 10). El decorado es una fiel representación del texto del evangelio, con un tabernáculo de cuatro columnas con doce escenas de la vida de Jesucristo que enmarcan a san Lucas. Este, sentado en una cátedra, enseña un libro abierto al lector mientras parece contemplar con la mirada las escenas a su derecha. Esboza un ademán pensativo, con el mentón apoyado en la mano, como *El Pensador* de Rodin. Arriba, el buey alado, símbolo del evangelista, culmina la imagen en un semicírculo arquitectónico a modo de tímpano. Este modelo compositivo va a convertirse en un verdadero arquetipo de la representación de los evangelistas<sup>7</sup>. El cuadro siguiente recapitula las imágenes basadas en este esquema:

Siglo	Evangelista	Códice
8	Mateo	Evangélaire de l'abesse Ada
8	Mateo	Codex aureus de Cantorbéry
8	Lucas	Evangélaire de l'abesse Ada
8	Mateo	Évangélaire de Saint-Riquier
8	Marcos	Evangelario de Carlomagno
8	Lucas	Evangelario de Carlomagno
8	Juan	Evangelario de Carlomagno
8	Marcos	Evangelario de Carlomagno
8	Lucas	Evangelario de Carlomagno
8	Juan	Evangelario de Carlomagno
9	4 evangelistas	Evangelios de la Cámara del Tesoro

6 *Epinoia*. Término griego que significa “pensamiento, intención, diseño”. *Glosario de lenguas muertas*.

7 Incluso pudo ser uno de los modelos del grabado de portada arquitectónica o en forma de retablo (figuras 7 y 32).

9	Marcos	Évangile de Lorsch
9	4 evangelistas	Biblia de Vivien
9	Lucas	Evangile de Saitn-Médard de Soissons
9	Mateo	Evangile de Saint-Médard de Soissons
9	Marcos	Evangeliario de Reims
9	Marcos	Evangiles dit de Loisel
9	Lucas	Évangile de Lorsch
9	Mateo	Évangiles de Lothaire
9	Marcos	Evangile de Saint-Médard de Soissons
9	Juan	Évangiles de Lothaire
9	Lucas	Evangeliario de Reims
9	Juan	Evangiles dit de Loisel
9	Juan	Evangeliario de Noailles
9	Juan	Evangeliario de Noailles
10	Marcos	Codex Wittekindeus
10	Marcos	Maestro del Registrum Gregorii
10	Juan	Beato del Escorial
11	Mateo	Evangeliario de Echternach
11	4 evangelistas	Codex Aureus: de Echternach
11	Marcos	Evangeliario de Echternach
11	Marcos	Evangile de Saint-Médard de Soissons
11	Mateo	Evangeliario de Echternach
11	Juan	Beato de San Millán de la Cogolla
11	Juan	Beato
12	Juan	Panteón de los Reyes San Isidoro de León
12	Marcos	Biblia de Worms

Todas estas imágenes, que comparten el esquema de la composición del san Juan del códice de Cambridge, tienen un elemento más que evoca la inspiración. El símbolo tradicional de cada evangelista se acompaña en ocasiones de un texto que ofrece o señala al santo, casi siempre escribiendo o a punto de escribir. Es el caso del san Marcos del Evangelio de Saint-Médard de Soissons (figura 11). El león alado enseña un libro abierto que sirve de modelo al evangelista, que lo está copiando. El movimiento descendente del león, del cielo a la tierra, y las miradas cruzadas de ambos personajes evidencian que el león es el mensajero de Dios y que la redacción humana es producto de una inspiración celeste, de una auténtica revelación divina.

Muy similar es el san Mateo de principios del siglo IX (figura 12). Un ángel –variante del hombre, símbolo del santo– mantiene un libro abierto y señala al escritor lo que debe copiar. El libro puede ser sustituido por un rollo ampliamente abierto para que el evangelista pueda copiarlo (figura 13). Este modelo pudo ser fuente de inspiración de grabados de portadas de los primeros impresos (figura 14). La dualidad rollo/libro tiene varias funciones

simbólicas. En algunos casos, como en el ejemplo, marca la anterioridad de un texto sobre el otro, fija una cronología entre el texto que refleja la palabra de Dios y el evangelio, o entre los propios evangelios<sup>8</sup>.

No siempre el evangelista se ubica en un escenario monumental, definido por columnas, capiteles y arco de medio punto que evocan una arquitectura noble, palaciega o eclesiástica –celda o escritorio monásticos–. Es el caso del san Mateo del *Codex purpureus rossanensis* (figura 15), ubicado en una sencilla habitación. Otro santo, también con un libro en la mano, descorre una cortina haciendo que el lector pueda descubrir la escena de revelación divina. La imagen se construye como una *mise en abyme*.

A veces, la inspiración no transita por el manuscrito que enseña el símbolo del santo. Los rayos que irradia el sol –la luz como imagen de Dios– detrás del águila del san Juan del Evangelio de Lorsch (figura 16) concretan la inspiración divina. En otra variante (figura 17), el animal simbólico se transforma en escritorio, llevando incluso en su boca un cuerno que sirve de tintero al evangelista. La tinta simboliza el vector de la inspiración divina que el león alado transmite a san Marcos, de quien se puede decir casi literalmente que “bebe de buena tinta”. Algunas de estas miniaturas pudieron servir de modelos de composición para los primeros grabados xilográficos, como los *Evangelios* de Lefèvre d’Étaples (figura 18).

El miniaturista reúne a veces en una sola página a los cuatro evangelistas utilizando la figura del tetramorfos, como en el Evangelionario del Tesoro de Aquisgrán (figura 19). En este caso la escena deja el marco interior y eclesiástico por un paisaje abierto que simbólicamente evoca el eremitismo (Saint-Saëns), el desierto referencial de la vida de Jesucristo y de los primeros apóstoles. A pesar de esto, los escritorios, los escabeles y las arcas que sirven de pequeñas bibliotecas son de alta calidad, en correspondencia con la de sus dueños. Como en las miniaturas anteriores, los evangelistas tienen sendos libros.

En otros casos, el tetramorfos rodea al Dios pantocrátor, como en el *Codex Aureus* de Echternach (mediados del siglo XI) o el frontispicio de la *Biblia de Vivien* (figura 20). La ley divina, el texto sagrado, el libro redactado por Dios, es atributo habitual del Cristo en majestad. En este caso no solo los evangelistas y sus símbolos gozan de la revelación directa de la palabra divina, sino también los cuatro profetas mayores del *Antiguo Testamento*: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel.

Otra modalidad de representación del trabajo del escrito en las miniaturas y en los primeros óleos sobre tabla es la de la plática, el intercambio a través de miradas y palabras. Aquí los símbolos se sitúan en un nivel de igualdad, como en la predela del Maestro de Portillo (figura 21). El evangelio es el resultado de un intercambio intelectual, cuando se

8 Aunque sea todavía tema de debate entre los especialistas, los evangelios se suelen clasificar por orden de antigüedad del modo siguiente: Marcos (el más antiguo), Mateo, Lucas y Juan.

consulta al símbolo en busca de información. Otro ejemplo en el que la pintura significa continuidad se halla en las tablas del retablo de la Visitación del mismo autor (figuras 22 y 23). El ángel de san Mateo adopta una postura ya evocada y con idéntica función simbólica: la de quien sostiene el tintero. En san Marcos el pintor muestra la materialidad del manuscrito. Así, se ven las líneas trazadas para delimitar los márgenes, las capitales iniciales de mayor tamaño y con tinta roja, y el resto del texto a dos tintas.

Los beatos españoles (figura 24), con rasgos de estilo propios, utilizan la misma representación simbólica de la inspiración directa del evangelista. En ellos un ángel baja directamente a entregar el libro a san Juan, como en el beato de San Millán de la Cogolla. Sin embargo, en este caso se trata más bien de la ilustración del comentario al *Apocalipsis* de san Juan redactado por el Beato de Liébana, texto que sigue al pie de la letra el comentario, que se inicia con la “Revelación de Jesucristo, la que Dios le dio para que mostrara a sus siervos lo que ha de suceder en breve. Y él la manifestó a su siervo Juan, mediante el ángel que le envió. Juan fue testigo de todo cuanto vio” (*Apocalipsis* 1:1; *La Sagrada Biblia*, 1994: 1269).

En los frescos del panteón de los Reyes de San Isidoro de León (figura 25), el pintor representó las distintas etapas de la Revelación. En el centro vemos la primera, la entrega del libro de manos de Dios al ángel. Debajo se representa la segunda, en la que el ángel transmite el libro a san Juan, quien informa a las siete iglesias, situadas en los ángulos de la bóveda.

La producción de miniaturas, desde el siglo VI, se expande a partir del “Renacimiento carolingio”, hasta el XI, en prueba de la difusión por toda Europa de este modelo. En él son los propios símbolos de los evangelistas la fuente de inspiración divina, a la vez intermedios y voces (orales o escritas) de la palabra de Dios.

Un segundo modelo del evangelista lo constituyen las imágenes del santo centrado en su labor de redacción, sin que en el espacio pictórico aparezca señal alguna de la inspiración divina. En los *Evangelarios de la Coronación* (figura 26), san Mateo detiene un instante su redacción con el estilete levantado, mientras su mano izquierda mantiene abierto el códice en una actitud reflexiva típica del escritor. La representación retoma un tópico de la miniatura medieval, la del fraile copista representado de perfil en su *scriptorium*. Otra miniatura de un evangelista sin nombre del Evangelario de Xanten, de la misma época y del *scriptorium* de Aquisgrán, reproduce la imagen del copista (figura 27). La miniatura de san Marcos representa al escritor en lo que se convertirá en el *studiolo* o gabinete de estudio. En efecto, es una de las representaciones más completas en lo que se refiere a los muebles del oficio. El evangelista tiene a su disposición una suerte de mesita con útiles para la escritura y un pequeño mueble para depositar libros. El pie del escritorio/atril, en forma de

iglesia, permite recoger distintos objetos. Asimismo, el atril facilita la lectura y comparación con el manuscrito que el santo está redactando. La silla se vuelve más cómoda con su cojín, mientras que los pies pueden descansar en un refinado escabel. Estos muebles revelan la búsqueda de una comodidad por parte del escritor, necesaria para un trabajo arduo. A esta idea apunta el hecho de que se aglutinen en la celda las funciones de la biblioteca y el *scriptorium*: así es posible tener a mano y a la vista todo lo necesario para la redacción, ahorrando con ello esfuerzo y tiempo. El escritor empieza a crear un ambiente propicio para un trabajo individual marcado por el sello de la eficacia.

Como el san Mateo anterior, el del *Tetraevangelio* de Constantinopla (figura 28) mantiene el estilete en el aire, mientras que con su otra mano sostiene el libro con un dedo entre las páginas para poder, después de la pausa reflexiva, reanudar su trabajo de escritura. Esta serie se completa con un san Marcos en actitud idéntica, pero en este caso el libro ha sido sustituido por un rollo de pergamino ampliamente abierto. Esta imagen del evangelista autónomo es también la que ofrece el manuscrito irlandés (figura 29) en el que san Juan, en una postura de Cristo en majestad, enseña su evangelio al lector/espectador. Sin embargo, este modelo del evangelista que busca su inspiración en su mente, en su trabajo intelectual, y de manera individual y autónoma, no es incompatible con el primer modelo, el del evangelista inspirado por la voz divina. Así lo revela la coexistencia en un mismo manuscrito de ambos modelos. En este caso, se trata de san Mateo y san Marcos en el *Evangelario* de Ebbon (figura 30).

3) La representación de la inspiración de los evangelistas en el grabado y la pintura (siglos XV a XVIII).

El desarrollo de la pintura a partir del *Quattrocento* y del grabado a partir del siglo XV crea un nuevo equilibrio entre las distintas técnicas y soportes de la imagen religiosa, con la progresiva disminución de la miniatura en la producción iconográfica. Los evangelistas no mantuvieron protagonismo en el grabado. Hemos hallado muy pocos con su imagen; no obstante, es demasiado pronto para convertir esta primera impresión en una rotunda afirmación. El primer ejemplo encontrado es la portada de la *Saincte Bible* (1530; figura 31). La representación de los evangelistas adopta más bien el segundo modelo, definido como el del autor que busca su inspiración en su trabajo. Si los símbolos de los evangelistas figuran en esta imagen, no parecen cumplir ningún papel en cuanto a la inspiración de los santos. La portada de la *Saincte Bible* de Lyon (1599; figura 32) no difiere en la representación de los evangelistas, prueba de que el modelo tiene cierta aceptación y difusión en las principales prensas europeas del siglo XVI. *El San Marcos* de Philip Gale (1565; figura 33) es otro ejemplo de este modelo con el santo como escritor autónomo. El león del primer plano ya no tiene ningún protagonismo en la inspiración del evangelista.

En las pinturas al óleo, los tres ejemplos siguientes se basan en el modelo del autor autónomo y demuestran que este tuvo una amplia difusión por toda Europa (figuras 34, 35 y 36). En los cuadros –y se podrían añadir otros muchos ejemplos– el evangelista se pinta como un escritor autónomo, con características idénticas a las del autor laico, apreciable en el retrato de Lope de Vega (figura 37).

El grabado también se vendía como estampa suelta. Las francesas de san Mateo que toman por modelo el lienzo de Charles le Brun (figura 38), con *San Juan en la isla de Patmos*, ofrecen una nueva modalidad de la inspiración divina, en la que el santo, como en éxtasis, contempla el cielo, donde Dios invisible le dicta su texto. Del cielo tormentoso surge una luz dorada, lejano recuerdo del uso de oro (en el fondo o en su aureola) en miniaturas y pinturas medievales para representar a la divinidad. El grabado de Jean Duplessis-Bertaux (figura 39) es una fiel copia del lienzo de Le Brun, mientras que la imagen de François de Poilly le Vieux (figura 40) sigue su esquema compositivo, aunque varía en muchos detalles. Esta data de finales del siglo XVII; aquella, de finales del siglo XVIII. Siempre copiando obras de Le Brun, Jean Duplessis-Bertaux realizó otra estampa dedicada a san Mateo (figura 41), donde sigue el modelo del escritor meditativo que busca la inspiración en sí mismo.

Si seguimos el motivo de san Juan en Patmos, vemos cómo se construye y evoluciona un modelo icónico. El punto de partida lo constituyen las miniaturas, en particular de los Beatos (figuras 24 y 25), en las que un ángel trae el libro del cielo al santo. A este respecto, un hito importante sería el óleo atribuido a El Bosco en el que tres personajes se sitúan en la misma diagonal: arriba vemos una Madona con el niño Jesús; en el otro extremo está san Juan, y entre ambos hay un ángel. De la Virgen proviene la inspiración que el ángel transmite con el libro que trae a san Juan, que mira a ambos personajes mientras interrumpe su escritura.

El *San Juan en la isla de Patmos* de Velázquez (figura 43) perpetúa el modelo de El Bosco con unas cuantas modificaciones. El ángel intermediario ha desaparecido, el águila relativamente pequeña que se ubicaba en el primer término del cuadro de El Bosco es más grande y realista, pero la actitud de san Juan es bastante similar. También (Martínez Ripoll) podría relacionarse con el grabado de Jan Sadeler (figura 44). Algunos estudiosos también mencionan otras obras de influencia menos directa o solo en el caso de algunos elementos compositivos, como podrían ser cuadros de Martín de Vos y Juan de Jáuregui, o de Durero.

En definitiva, conviene enmarcar estos ejemplos en un conjunto más amplio y dibujar con mayor precisión una serie de modelos icónicos. Para tratar el tema de san Juan en Patmos los artistas se valen de dos modelos coexistentes. En el primero el ilustrador del texto del *Apocalipsis* representa la visión que tiene san Juan (el texto bíblico que está

redactando es la transcripción de su visión); en el segundo no se representa la imagen que transcribe el evangelista. Del primer modelo existen versiones realizadas entre 1450 y 1520. Algunas son miniaturas de manuscritos, como la de las *Horae ad usum Romanum*, llamado “Grandes Heures d’Anne de Bretagne”, por ser la reina quien lo encargó al miniaturista Jean Boudichon (figura 45). En él de la visión de san Juan solo se representa a “un gran dragón [...] que tenía siete cabezas y diez cuernos” (*Apocalipsis*, 13-1; *La Sagrada Biblia*, 1994, 1270). Otras versiones se pintaron en óleos sobre tabla, como las de Sigmund Gleismüller, de Hans Baldung y de Hans Burgkmair el Viejo (figuras 46, 47 y 48). La comparación de estas obras revela que dentro de este modelo existen dos submodelos: el de la representación apocalíptica con el dragón, que eligen, ya en el siglo XVII, Velázquez y Alonso Cano (figura 49), y una versión *más calmada* donde solo se representa a la Virgen; este es el caso de las obras de Gleismüller, Baldung y Burgkmair, pero también de pintores de la escuela española del siglo XVII como Pedro de Orrente (figura 50). En realidad, la versión en que se representa más fielmente el texto del *Apocalipsis* se puede relacionar con otro tema pictórico, el de las visiones proféticas (*Apocalipsis*, 4, 1-11). Este tema dio lugar a miniaturas como la del manuscrito iluminado *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, realizado por varios iluminadores entre 1410 y 1486 (figura 51). En ella los clarines de los ángeles casi llegan a los oídos del evangelista, como transcripción pintada del texto del *Apocalipsis* (*La Sagrada Biblia* 1992: 1265).

En el panel de la derecha del tríptico del Hospital de San Juan de Bruges (figura 52), Memling representó la misma visión del evangelista, pero añadiendo en el paisaje marino una serie de visiones sobre la profecía del fin del mundo: épicas batallas entre los ejércitos del Bien y el Mal, los cuatro jinetes del *Apocalipsis*, ángeles sobrehumanos, dragones y otros eventos extraordinarios.

Todas estas imágenes son, en definitiva, variantes de la representación del autor bajo inspiración divina, bien a través de mensajeros, como los ángeles o los símbolos de los evangelistas, bien mediante visiones y voces, como en las ilustraciones del *Apocalipsis*. Todas ellas constituyen claros ejemplos del escritor inspirado por Dios. En todos los casos el autor es presentado como un fiel transcriptor cuya creación, por lo menos teórica y simbólicamente, no es suya, y, como consecuencia, su autonomía es inexistente.

El segundo modelo representa la imagen de un autor autónomo redactando el texto evangélico. Como en el primer modelo, es en el siglo XV cuando surgen obras que lo plasman. Las *Heures d’Étienne Chevalier* (figura 53) ofrecen una ilustración de este segundo modelo. El evangelista se concentra en el texto que está escribiendo sin preocuparse por lo que le rodea. No obstante, el pico abierto del águila podría significar que es ella quien dicta el texto a san Juan. El *San Juan en la isla de Patmos* conservado en la catedral de

Granada y atribuido a Berruguete (figura 54) ofrece una imagen parecida. Al igual que en la miniatura evocada anteriormente (figura 17), el águila sostiene el tintero con la misma función de transmisora del mensaje. Encontramos un caso similar en la tabla de Domenico Bigordi de finales del siglo XV (figura 55); en ella la escritura es fruto de la reflexión del evangelista, sin presencia de una inspiración exterior de ningún tipo.

Cinco lienzos del siglo XVII (figuras 56 a 60) introducen una variante interesante, a medio camino entre el modelo de la visión (Virgen, dragón, etc.) y el de un san Juan que solo mira el manuscrito en que escribe. El evangelista contempla el cielo como si viera algo que no queda a nuestro alcance, o quizás como si estuviese buscando la inspiración en algo más elevado que lo ofrecido por la condición y el espíritu humano. Es el caso de las pinturas de Maíno, Ribalta, Cano y Domenico Zampieri. En la pintura de Maíno, un foco de luz más intenso y ligeramente dorado revela la presencia invisible de Dios. En Ribalta la inspiración divina es indicada por el movimiento de la mirada hacia arriba y el aspecto extático del santo. En Cano san Juan esboza con su pluma un ademán de escribir bastante parecido al del pintor cuando, con su pincel y el brazo tendido, mide la escena que pinta para poder reproducirla correctamente, fijando la escala o las correctas proporciones. La versión de Zampieri es testimonio del sincretismo icónico ya bien establecido en el siglo XVII, que asocia elementos de la Antigüedad –los dos *putti* que sirven de atriles– y cristianos, como el águila de san Juan. Zampieri da otra versión de san Juan, en la que el águila en vuelo entrega la pluma al evangelista. San Juan maneja al mismo tiempo un rollo y un manuscrito, en alusión a la redacción basada en la lectura y comparación de varios textos.

Si Zampieri oscila entre la representación de un escritor inspirado por Dios (la pluma que trae el águila) y un escritor autónomo (lectura y comparación de textos), el grabado de Carmona (figura 61), una de las veintiocho planchas de retratos de los apóstoles dedicada al cardenal Lorenzana (Redondo Cantera), opta por dar una visión de san Juan totalmente propia de escritores con una labor autónoma y una inspiración que procede de sí mismos. Este modelo del escritor autónomo da lugar a variaciones en pos de elementos icónicos que revelen la postura meditativa del escritor en busca de la inspiración. En el ejemplo anterior de nuevo se utiliza la postura de la cabeza apoyada en la mano, con el codo que descansa en una mesa (figura 41). El pintor Miguel March (ca.1630-ca.1670) empleó otro recurso (figura 62): traducir en el semblante del evangelista el profundo ensimismamiento que parece aislarlo de todo lo que pueda ocurrir, en una fijeza de la mirada que no mira ni ve nada concreto. San Juan sujeta un libro abierto donde escribe con un cálamo sirviéndose de otros libros cerrados, apilados para formar un improvisado atril de mesa, que señala una frecuentación continua de los libros, así como una gran familiaridad con ellos. La extrema

concentración del autor redactando también se ve en el grabado publicado en París en 1677 por André Felibien en la colección *Tableaux du Cabinet du roy. Statues et bustes antiques des maisons royales*. San Lucas (figura 63) sujeta con la mano izquierda al mismo tiempo el libro y el tintero. Así abrevia el tiempo dedicado a las pausas en la escritura destinadas a mojar la pluma. Sin embargo, el buey, muy realista, y la imagen de una Virgen con el niño en la mesa de trabajo enmarcan a san Lucas para señalar que ellos inspiran al evangelista, o que controlan su trabajo.

Las imágenes analizadas fueron producidas preponderantemente por artistas profesionales y estaban destinadas a un público restringido capaz de leer y escribir, las élites sociales, con la excepción –muy frecuente– de los cuadros colgados en las iglesias, que podían ser vistos por el pueblo. Sin embargo, existió una producción de imágenes mucho más estereotipadas, incansablemente repetidas utilizando las mismas planchas de madera blanda. Estos impresos constituyen el vasto género editorial de los pliegos sueltos. Los gozos<sup>9</sup> de san Marcos (figura 64) y los de san Juan (figura 65, probablemente del siglo XIX) son buenos ejemplos de esta abundante producción. Estas dos ilustraciones retoman modelos definidos anteriormente, de inspiración divina, como las miradas hacia el cielo de ambos evangelistas; en el caso de san Juan también se ven los rayos de luz que bajan del cielo, materializando la inspiración divina.

Para concluir esta sección cabe mencionar un caso aparte: el lienzo de Poussin *Paysage avec saint Jean à Patmos* (figura 66), que forma pareja con el *Paisaje con san Mateo y el ángel* (figura 67). Los propios títulos de los lienzos reflejan el cambio de perspectiva: el paisaje domina como tema principal del cuadro. Los paisajes inventados asocian en una amplia perspectiva elementos naturales (árboles, etc.) y ruinas romanas para crear un entorno tranquilo, bello, atemporal e ideal. En el caso de san Mateo, el ángel señala con su dedo el texto mientras el evangelista está hablando con él. San Juan sigue su propia inspiración, totalmente solo, sin el águila tradicional. Lo que sorprende es que en el tratamiento de la temática del escritor san Juan anuncia en cierta medida la visión romántica del autor inspirado por el paisaje, o por lo menos la de la creación ya no en el *studiolo*, sino inmersa en la naturaleza.

En la parte sobre miniaturas hemos evocado la modalidad del intercambio entre los símbolos de los evangelistas y los propios santos. La pintura de los siglos XVI y XVII desarrolló ampliamente esta temática. Así lo vemos en Italia con Salvoldo (figura 68); en su obra la escena, en un perfecto claroscuro, representa un momento de intercambio silencioso que solo revela el intenso intercambio de miradas. En Ribalta (figura 69) vemos la gesticula-

9 “Los Gozos, Goigs o Gojos, son composiciones poéticas populares que se cantan en honor de la Virgen, Cristo o los santos” (*Gogistes Valencians*).

ción de las manos del ángel, que interrumpe la escritura de san Mateo para indicarle cómo redactar el evangelio.

En la versión de Zurbarán (figura 70) el ángel tiene en sus manos un rollo de pergamino, de una versión más antigua del texto, mientras san Mateo sujeta un imponente infolio. En este caso es el evangelista quien, por sus gestos y su mirada, evidencia la noción de debate, de intercambio, vinculada con la actividad autorial. Para Guido Reni (figura 71) también el intenso intercambio de miradas indica el debate, pero en este caso el pintor acentúa el contraste de edades con un magnífico naturalismo que convierte al ángel en un niño algo tímido o molesto, que casi no se atreve a interrumpir al anciano. Así lo demuestra la postura de sus manos, con el índice de la mano izquierda entre dos dedos de la derecha. La sorpresa y la simpatía que acarrea la intervención del ángel se leen claramente en el rostro de san Mateo.

Rembrandt propone otra versión (figura 72). El ángel indica la familiaridad con el santo al apoyarse en su hombro y mirar por encima lo que está redactando. El evangelista ha interrumpido su escritura y con un tópico ademán tantea sus barbas en señal de duda meditativa, posiblemente debida a alguna previa intervención u observación del ángel. Es probable que la intimidad o familiaridad entre el ángel y el santo encuentre su fuente en la versión, hoy perdida, de Caravaggio (figura 73). En esta es el propio ángel quien detiene la mano del escritor. La postura pensativa, el manierismo y la delicadeza del ángel contrastan con la rudeza de san Mateo, evidenciando la distancia que existe entre el carácter perfecto del mensaje divino y la torpeza de su difícil transcripción humana.

Melchor Pérez de Holguín, en Potosí, opta por fusionar el modelo de Rembrandt –con la mano del ángel en el hombro del santo– y el de Caravaggio –con la otra mano señala directamente un pasaje en el evangelio–. Este ejemplo (figura 74) demuestra que los modelos icónicos del autor evangelista también circularon en la pintura colonial.

El examen permite definir toda una serie de arquetipos icónicos que dibujan otros tantos modelos del escritor en distintas fases de su trabajo de redacción. Autores inspirados por la voz divina, por visiones celestiales, por intermediarios diversos (ángeles, símbolos de los evangelistas) esbozan una primera familia de autores cuya autonomía (icónica) es sumamente limitada. La inspiración del autor se convierte en una revelación divina. En cambio, cuando desaparecen los intermediarios, las visiones, las voces celestiales, los evangelistas se acercan al modelo del autor laico, “autónomo”, cuya obra es fruto de su propia reflexión, de sus lecturas, de su trabajo de comparación de textos, de traductor, de comentarista, etc., y también el resultado del intercambio intelectual con otros autores o pensadores. Entonces, la inspiración del autor es algo que nace en él, fruto de su formación, de su cultura y de sus relaciones.

## II. Difusión y extensión de las imágenes de inspiración de los autores religiosos.

La modalidad de la representación del autor de inspiración divina no se circunscribe a los evangelistas. Existe un amplio grupo de autores religiosos –desde los inicios del cristianismo hasta el siglo XVIII– que hacen posible ver si los modelos establecidos a partir del análisis de las representaciones de los evangelistas como escritores pueden también aplicarse a este grupo. Del mismo modo, cabe preguntarse si en este amplio grupo emergen nuevos modelos y, de haberlos, cómo evolucionan.

### 1) Imágenes de la inspiración divina.

Al analizar los evangelistas, hemos visto que existe toda una serie de modalidades de representación de la inspiración divina: símbolos (león, águila, etc.), rayos de luz, ángeles... Conviene ahora comprobar si estas modalidades se aplicaron también a los demás autores religiosos.

#### A. Voces divinas: palomas y ángeles.

La paloma, elemento icónico habitual como mensajera divina y símbolo del Espíritu Santo, se convirtió muy tempranamente en un atributo de san Gregorio. El origen está en Inglaterra, tierra cuya evangelización fue en gran parte obra del santo y donde, según la leyenda hagiográfica, el Espíritu Santo le dictó su comentario al libro del profeta Ezequiel<sup>10</sup>. En la primera variante icónica del tema la paloma susurra al oído del santo, su pico casi metido en la oreja (figura 75). Existen varias miniaturas con la misma imagen en toda una serie de manuscritos iluminados europeos –*Sacramentario* de Charles le Chauve (siglo IX), *Registrum Gregorii* (siglo X, Trier), *Homiliae in Evangelia* (siglo XI), *Pasionario* de Weissenau (siglo XII), *Heures à l'usage de abbaye de Cîteaux* (siglo XII), etc.– que demuestran que esta iconografía tuvo una amplia difusión.

En otros casos, como en la obra de Matthias Stomer (figura 76), la paloma parece mantenerse inmóvil, como dialogando con san Gregorio, cuya mano izquierda esboza un movimiento típico de la conversación, como de aceptación de lo que le dice el Espíritu Santo.

Finalmente<sup>11</sup>, en la obra de juventud de Goya (figura 77) el mensaje de la paloma viene visualmente materializado por un rayo de luz que surge del pico para llegar al oído del santo doctor, mientras un angelote sujeta el báculo pastoral. El paralelismo de la pluma, que en actitud muy exagerada sujeta san Gregorio, y la presencia de los rayos de luz evidencian la similitud del mensaje divino con su transcripción humana.

10 Más tarde, la actuación del Espíritu Santo va a originar el canto gregoriano.

11 Además de la escuela española, la pintura italiana ofrece abundantes ejemplos de esta imagen de san Gregorio en obras de Domenico Fetti, Carlo Saraceni, etc.

Santa Teresa de Jesús es la otra personalidad en cuya iconografía es casi obligatoria la paloma. En la versión de Felipe Gil de Mena (figura 78) un coro de querubines se separa para dejar paso a los rayos de luz que emanan de la paloma. La santa permanece como sobrecogida por la radiante luz, que le obliga a levantar la cabeza e interrumpir un segundo su escritura. Las dos plumas y los dos tinteros en la mesa pueden evocar el uso de dos tintas –negra y roja–, o quizá también puede hacer referencia al hecho de que cuando llega el caudal de la inspiración creadora no hay que perder tiempo buscando otra pluma cuando una se desgasta u otro tintero cuando el primero se vacía. Similares son los lienzos de José Ribera<sup>12</sup> y de sus imitadores.

Evocados anteriormente, los pliegos sueltos de *gozos* también transmiten esta iconografía de la santa. En el ejemplo de los *gozos* impresos en Barcelona en 1858 (figura 79) aparecen nuevos atributos, como la flecha clavada en el corazón de Santa Teresa (representación del fuego sobrenatural de la transverberación), la calavera que suele acompañar a los santos para recordarles la brevedad de la vida terrestre y ayudarlos en la meditación, así como el crucifijo, otro apoyo para la meditación místico-religiosa.

La presencia de la paloma la comparten numerosos santos o escritores, muchos de ellos místicos. La versión de san Juan de la Cruz de José Vergara (figura 80) asocia de nuevo la paloma y el crucifijo, que el santo sujeta en la mano izquierda.

El último ejemplo –sin ser exhaustivos– es el de Santo Tomás de Aquino. En el grabado de Joaquín Ballester (figura 81), el santo lleva en su mano izquierda una custodia en forma de sol ovalado. La inspiración llega a través de los oídos (paloma) y por la mirada dirigida hacia la custodia, receptáculo de la hostia. Las flechas en la imagen simbolizan las vías seguidas por las fuentes de inspiración (paloma y custodia), el proceso consciente de transformación de estas fuentes y la redacción final del texto santo.

José Risueño, artista activo en Granada a principios del siglo XVIII, ofrece una variante interesante (figura 82). Además de la presencia de dos grandes alas que aluden al momento en que los ángeles ciñen al santo el cingulo de la castidad, de la pluma que sujeta sale un haz de rayos de luz.

La obra monumental de Zurbarán *Apoteosis de santo Tomás de Aquino* (figura 83) constituye, por su complejidad, un modelo del cual hay pocas versiones (Buigués). Sin otros detalles, se puede indicar que la imagen del santo es el resultado de la combinación de varios modelos: el señalado con la paloma, pero también el del diálogo entre otros doctores o fundadores de la orden –o incluso la Virgen y Jesucristo–, que están comentando su *Suma teológica*.

12 José de Ribera, *Santa Teresa de Jesús*, 1640-1645, óleo sobre lienzo, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes, Valencia; Anónimo (copia de Ribera), *Santa Teresa de Jesús*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm., Museo de la Trinidad, Prado, Madrid.

En algunos casos es un ángel con un clarín el que sustituye a la paloma, como en el *San Jerónimo ermitaño* de Ribera (figura 84), en el que el santo parece totalmente sobrecogido por la visión del ángel y el toque de clarín.

#### B. *Luz divina.*

Otro modelo icónico lo constituye un sencillo haz de rayos de luz que desciende del cielo envolviendo al santo en un divino halo dorado. La estampa de San Juan Evangelista de Manuel Navarro (figura 85) atestigua que el modelo se mantiene íntegro a finales del siglo XVIII, mientras que Tomás de Aquino en el lienzo de Murillo (figura 86) participa, como una multitud de imágenes sagradas del siglo XVII, del espíritu de la Contrarreforma.

En el magnífico lienzo de Felipe de Champagne de san Agustín de Hipona (figura 87), aparece una nube dorada de la que salen los rayos de luz que inspiran al santo doctor. Sobre ellos aparece impresa, como si fuese una cartela, la palabra *Verdad* en latín. Quizás esto aluda al comentario al salmo 118 (18,4):

Dios, que es luz, ilumina por sí mismo las mentes piadosas para que entiendan las cosas divinas que se dicen o muestran... y la ilumina por sí mismo, de suerte que no sólo aprovechando vea las cosas que se muestran por la verdad, sino la misma verdad.

La mano izquierda del santo sujeta el corazón ardiendo, habitual atributo del santo. La inspiración aquí es doble y penetra por todos los sentidos, provocando incluso un halo de luz que circunda la cabeza del escritor.

En la estampa de sor Hipólita de Jesús –Isabel de Rocaberti (1549-1624), escritora mística– que ilustra su *Vida* (Valencia, 1679) es el propio Jesucristo (figura 88) la visión de la que salen los rayos de luz que inspiran a la santa. Ella no se representa con la pluma en la mano, pero los numerosos libros apilados, cuyos títulos se pueden leer perfectamente, son testimonio de cómo esta inspiración divina fomentó su prolija obra.

#### C. *La inspiración invisible.*

Los artistas también utilizaron otra modalidad de representación de la inspiración divina *in absentia*. Lo ilustran tres grabados del siglo XVIII. Dos provienen de los *Retratos de Españoles ilustres* (Madrid, Imprenta Real, 1791-1819). Representan a San Juan de Ávila y a Juan de Torquemada (1388-1468). San Juan señala a Dios, como si estuviese dialogando con él, el texto que está leyendo; Torquemada tiene una postura de sobrecogimiento extático muy utilizada en la iconografía de la Contrarreforma. Lo mismo ocurre con el grabado (1794) de san Juan Evangelista de Francesco Rosaspina (figura 91).

#### D. *La contemplación de la imagen.*

Los escritores religiosos españoles del siglo XVI –santa Teresa de Jesús o san Ignacio de Loyola, entre otros– expresaron en sus textos cómo la contemplación de una imagen

material podía ser el punto de partida de una meditación religiosa. En las imágenes que representan a autores este método meditativo-contemplativo se transforma en fuente de inspiración de la escritura. El *San Ildefonso* de El Greco (figura 92) ofrece un claro ejemplo de esta modalidad del autor. El santo, sentado a su mesa de trabajo con todos los útiles de una escribanía, contempla con sonrisa extática una talla de la Virgen, su fuente de inspiración. Lo mismo está haciendo fray Luis de Granada (figura 93).

En definitiva, el examen de la evolución de las primeras imágenes del autor –tal y como en la Edad Media se crearon en las miniaturas de los evangelistas– en los siglos XVII y XVIII, incluso en el XIX y durante la primera mitad del siglo XX para los *gozos*<sup>13</sup>, demuestra que este tipo de imagen se perpetuó y pasó a otros escritores religiosos, santificados o no. Esta tradición icónica cubre un muy largo periodo en el que poco a poco se definen toda una serie de variantes de la representación de la inspiración externa del autor religioso. Aunque la matriz es idéntica, los artistas introducen una serie de matices que configuran unas casi infinitas glosas icónicas del prototipo o arquetipo medieval, que a su vez constituía en gran medida una recuperación de modelos de la Antigüedad.

## 2) La representación del autor religioso “autónomo”.

Como en el primer modelo, la representación del autor religioso “autónomo” según quedó definida se extendió a santos y escritores religiosos. El ejemplo del *San Gregorio* de Goya (figura 94) constituye una primera muestra de esta modalidad, sin aportar ningún elemento nuevo con respecto a modelos anteriores (figuras 61, 62 y 63). De esta continuidad icónica es también testimonio el grabado (figura 96) de la obra *Retratos de los españoles ilustres* inspirado en un cuadro anónimo de finales del siglo XVI (figura 95). Este cuadro es quizás el iniciador, por lo menos en España y en lo que concierne a la técnica de la pintura, de esta modalidad del escritor autónomo que redacta en su gabinete con sus libros bien ordenados en los estantes de su biblioteca personal. El grabado dieciochesco no añade nada al cuadro, salvo el cortinaje, que vincula esta imagen con otro género pictórico, el retrato áulico, cortesano. En este tipo de retratos, cuyos arquetipos fijó Tiziano en el siglo XVI, el cortinaje se vuelve un elemento imprescindible con varias funciones: la referencial –alude a la figura regia y al entorno palaciego– y la simbólica –el color, casi siempre purpúreo, remite al imperio romano y la fabulosa y constantemente reafirmada continuidad dinástica entre los emperadores de Roma y los Austria españoles.

La serie de retratos coloniales de sor Juana Inés de la Cruz (figura 97) es otro ejemplo de este nuevo modelo, en el que el bagaje de lecturas que presupone la presencia de una

13 El estudio de otros soportes como los cromos o los manuales de catequesis, etc. podría demostrar que, en los siglos XIX y XX, este tipo de imágenes del autor religioso no se circunscribe a los *GOZOS*.

biblioteca ha de interpretarse como una fuente de inspiración para el autor, una prueba de su sabiduría, así como algo que asienta su profesionalidad, más indispensable al tratarse de una autora.

Un buen ejemplo del resultado más acabado del largo proceso de incremento del laicismo en la imagen del autor religioso, que consiste en un doble proceso de desacralización y de profesionalización, lo tenemos en el retrato del abad Nicolas-Joseph Neuray (figura 98), matemático y astrónomo belga (1706-1774). En este lienzo, ningún elemento del decorado, ningún objeto, alude a la condición eclesiástica, sino que todos concurren a ilustrar el carácter científico de las obras del abad.

El proceso de desacralización pasa por la conquista de la autonomía del autor religioso, liberado de todos los mecanismos de la inspiración divina, por lo menos en las imágenes que lo representan. Sin embargo, el mecanismo de construcción y evolución de su representación también puede contemplarse desde la perspectiva de una progresiva sacralización. Los dos procesos no se excluyen, sino que se completan para forjar una nueva imagen del autor. Como ya se había empezado a analizar, conviene establecer un paralelo más firme entre el retrato áulico y el del autor religioso.

La comparación entre el retrato de un canónigo francés (figura 99) y de los reyes de España por Luis Michel Van Loo (figura 100) nos permitirá aclarar este proceso. En el retrato áulico el decorado tiene, junto a elementos como el vestido, el porte del personaje, etc., una doble función: referencial (suntuarios elementos arquitectónicos, monumentales columnas, enlazados de mármol, materias, formas y estilos de gran calidad, obras muchas veces únicas y todavía identificables en las colecciones reales) y simbólica (potencia de la monarquía, buen gusto del rey...). Todos estos elementos, reservados en los inicios del retrato renacentista a los reyes y papas, terminarán constituyendo una de las modalidades del retrato de los grupos sociales y económicamente más pudientes, incluso de la burguesía del siglo XIX. En la obra de Subleyras queda patente que el canónigo quiso ser retratado con todo el esplendor de un monarca y con todos los atributos del escritor. Los detalles evidencian este sistema icónico ya bien establecido en el siglo XVIII, que asocia escritura (pluma y tinteros) y lectura (dedos que permitirán reanudar la lectura allí donde se interrumpió).

Tanto el retrato sedente como el de cuerpo entero, como el de Bartolomé Leonardo de Argensola por Luis Muñoz Lafuente (figura 101), participan de esta modalidad del retrato áulico; quizás en este último la monumentalidad sea todavía más fuerte y más complejo el sistema de objetos simbólicos.

## Conclusiones

El retrato de Argensola permite ver que establecer una serie de modalidades de la representación del autor religioso, así como de sus evoluciones, constituye un primer paso importante en el estudio de la progresiva construcción de la imagen del autor moderno. Sin embargo, plantea también una serie de pistas complementarias. La primera es la de la contemporaneidad del retrato y del retratado: en el caso de Argensola, que vivió entre 1562 y 1631, el lienzo pintado en 1788 es muy posterior. De manera más general, cuando autor y retrato son contemporáneos cabe preguntarse en qué medida la imagen es controlada por el propio autor, o el artista, el impresor, el editor, el comanditario. Si aislar los útiles del escritor era necesario por razones metodológicas en este trabajo, sería también conveniente estudiar el papel que juega la totalidad de los objetos que rodean al autor, así como las funciones del decorado, de su vestido, etc.

Por otra parte, sería necesario examinar qué vínculos se establecen entre estas imágenes y otras, como los retratos de autores arrodillados, de escritores en medallones u ofreciendo su obra. Asimismo, tendrían que establecerse los vínculos entre los retratos de autores religiosos y los de autores laicos –concepto este último cuya aplicación no resulta sencilla, como en el Siglo de oro, cuando la condición eclesiástica no siempre presupone la redacción de obras religiosas–. Finalmente, habría que atender al examen de lo que comparten, pero también de lo que individualiza, las imágenes de los escritores científicos, literarios, etc.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boccaccio, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*, publicado entre 1351 y 1366. 22-05-2016: [http://www.classicitaliani.it/boccaccio/prosa/trattatello\\_prima\\_redazione.htm](http://www.classicitaliani.it/boccaccio/prosa/trattatello_prima_redazione.htm)
- Buigués, Jean-Marc. “Zurbarán, Apoteosis de Santo Tomás de Aquino”. *Expliquer la civilisation hispanique. Méthodes, textes et documents*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 3003, pp.311-32.
- Chartier, Roger. «Le prince, la bibliothèque et la dédicace». *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), Paris, Albin Michel, 1996, pp. 204-223
- Félibien, André. *Tableaux du Cabinet du roy. Statues et bustes antiques des maisons royales*, Tome I. Paris, Imprimerie royale, 1677. / Cuadros del gabinete real, Estatuas y bustos antiguos de las casas reales, 1677. Versión consultada: <http://www.odisea2008.com/2013/06/las-pinturas-del-rey-sol.html>

García Luque, José. "José Risueño, un artista versátil al servicio de la catedral de Granada". *Laboratorio de Arte* 25 (2013), pp. 433-454.

*Glosario e lenguas muertas*, 21-05-2016: <http://enloslimites.blogspot.fr/2012/02/glosario-e-lenguas-muertas-y.html>

"Gogistes Valencians", 18-05-2016: <http://gogistesvalencians.blogspot.fr/2010/12/gogistes-en-honor-de-san-bartolome-apostol.html>

*La Sagrada Biblia*, Padre Serafín de Ausejo OFM (ed.). Editorial Herder, Barcelona, 1976; reeditada por Círculo de lectores, Barcelona, 1994.

*La Sainte Bible*, A Lyon, chez Claude Michel, 1599.

*La Sainte Bible : en françoys, translatée selon la pure et entière traduction de Saint Hierome, conferée et entièrement revisitée selon les plus anciens et plus correctz exemplaires [...]*. Martin Lempereur, Anvers, 1530.

Martínez Ripoll, Antonio. "El *San Juan evangelista en la isla de Patmos* de Velázquez, y sus fuentes de inspiración iconográfica". *Revista internacional de ciencias sociales*, nº 3-4, 1983, pp. 200-208. 22-05-2016, [revistas.um.es/areas/article/download/87651/84391](http://revistas.um.es/areas/article/download/87651/84391)

Neira Jiménez, María Luz. "La imagen en los mosaicos romanos como fuente documental acerca de las elites en el Imperio Romano. Claves para su interpretación". *Estudios da Língua(gem) Imagens e Memória*, 2009. 21-05-2016, [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7727/imagen\\_neira\\_edl\\_2009.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7727/imagen_neira_edl_2009.pdf)

-----". "Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la museología romana". *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*. España, 2003-2004, v. 3-4, pp. 85-131,

NTLLE, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española. 22-05-2016: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>

Pastoureau, Michel. «La symbolique médiévale du livre». *Revue française d'histoire du livre*, Numéro spécial sous la direction de François Dupuigrenet Desroussilles: «La symbolique du livre dans l'art occidental du Haut Moyen Âge à Rembrandt». *Société des Bibliophiles de Guyenne*, nº.86-87, 1995, pp.17-36.

Redondo Cantera, María José, Carcelén, Ximena. "Fortuna pictórica del *Apostalado* de Juan Antonio Salvador Carmona". *BSAA arte LXXV* (2009), Valladolid, Universidad. pp. 235-246.

Saint-Saëns, Alain. *La nostalgie du désert: l'idéal érémitique en Castille au Siècle d'or*. Nueva York, Edwin Mellen Press, 1993.

Schandel, Pascal. "Les images de dédicaces à la cour des ducs de Bourgogne. Ressources et enjeux d'un genre". *Miniatures flamandes, 1404-1482*, Sous la direction de Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt. Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque royale de Belgique, Anvers, 2011, pp.66-80.