EL PRIMER BARROCO DE UN MODERNO: DON LUIS DE GÓNGORA RETRATADO POR VICENTE ALEIXANDRE[1]

Enrique Serrano Asenjo

Aurora Egido lo delinea con nitidez en la monografía *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, que rinde su curso en referencia al poeta de *La destrucción o el amor*: «la invención del Barroco literario y artístico corría en paralelo con la propia creación literaria del momento» (2009: 292). A partir de ahí, estas páginas plantean una cierta perplejidad: si el Vicente Aleixandre de madurez se encuentra tan alejado del lirismo puro que representa Góngora, como bien certifica Miguel Ángel García (2001: 567), ¿por qué a la hora de disponer la edición definitiva de *Los encuentros*, la preparada por José Luis Cano sobre las indicaciones del autor (véase Aleixandre, 1985: 18), el primero de ellos que encuentra el lector es «Con don Luis de Góngora»? Más aún si se tiene en cuenta lo muy meditado de la organización del libro desde su salida en 1958 (Pozuelo Yvancos, 2005), en la que por cierto no comparece el ingenio áureo. La posible respuesta ha de contar con un vistazo a la relación del autor moderno con el barroco, con la teoría subyacente a la versión personal del género «retrato» que son los «encuentros» y, a la postre, con la lectura detenida del dedicado al creador de la *Fábula de Polifemo y Galatea.*

Lo cierto es que en un orden cronológico, el primer afecto barroco de Aleixandre fue Góngora, aunque sea un paso fugaz en su devenir poético.[2] La prueba es el soneto que le dedica en 1927 y que incorpora, con la fecha al pie para ubicar cabalmente la admiración pasada, a *Nacimiento último* en 1953 (1978*b*: 628; véase Ferreres, 1979). Ahora bien, la obra de Aleixandre en los años cincuenta y sesenta (Luis, 1978: 152 y ss.) se ha distanciado mucho de lo que significó la celebración del centenario gongorino.[3] Son los años de los «encuentros» y de los «nuevos encuentros», entre los que se sitúa el que aquí nos ocupa. El alcance de la palabra lo esclareció Cano «en su doble y rico sentido de encuentro o cono-

[1] Este artículo ha contado con una ayuda a la investigación del Gobierno de Aragón, grupo H49 «Corpus y estudio diacrónico de temas literarios hispánicos», dirigido por el Dr. Jesús Rubio Jiménez.

[2] Al hilo del retrato de Darío, se refiere a sí mismo en tercera persona: «Siempre recuerdo el paso para él de Góngora y su desaparición, la llegada tardía de Quevedo, la irrupción de Lope» (Aleixandre, 1986: 57). Desde ahora, todas las páginas tras las citas de *Los encuentros* remiten a esta edición, que sigue la de 1985.

[3] Carlos Bousoño matiza: «creo que puede darse por seguro un influjo más hondo del poeta barroco sobre el contemporáneo… en el lenguaje, tan personal, de la madurez» (1977: 449; véase Ocaña Vergara, 1998).

cimiento de la persona y de hallazgo de unos ciertos valores o esencias del hombre» (1970: 161). Ambas dimensiones las corroboramos abajo, con la precisión de que los valores que proyecta el retratista sobre el retratado atañen especialmente al hombre en cuanto poeta. En cualquier caso, los «encontrados» son personas de la mayor importancia en la existencia del escritor (Azcoaga, 1979: 402), y si esto se suma al concepto de *solidaridad* que Bousoño ubica en la raíz de la expresión aleixandrina (1977: 49 n.), se entiende la benevolencia de la perspectiva del volumen de 1958-1985, aunque sea compatible con el claroscuro para el caso de don Luis. En rigor, las luces y las sombras del texto, incluso de forma literal, suponen el meollo de esta nota.

Aleixandre ahonda sobre el modo de producirse el contacto que evocan sus textos: «la aproximación a la persona basándose en el recuerdo de la presencia. De esta intersección física puede acaso brotar una sensación viva, un reflejo de lo tocado, con el inconfundible latir de una figura que pasa y que mágicamente deja algo de sí cuando un instante se cruza con nuestras vidas» (1967: 39).[4] Solo que la cuestión se complica cuando dicha *intersección* resulta asimétrica por no establecerse entre quien escribe y otro semejante en persona, como fue el caso de Rubén Darío o, claro, Góngora. Pere Gimferrer lleva a sus últimas consecuencias los dos aspectos cruciales sugeridos por el poeta del 27: «comprender un instante de la vida de un hombre es comprender al hombre todo, a su vida toda, quizá es comprender el mundo que nos rodea y del que formamos parte» (1986*b*: 14). A mi ver, en la poética del género retrato tal y como lo practica Aleixandre son capitales los conceptos de *vida* y de *instante*. Más aún, la clave de su arte de poeta en prosa y laborador del fragmento (véase Gimferrer, 1986*b*: 13) radica en generar vida con las palabras mediante la evocación de un mínimo trozo de tiempo en que el sujeto se cruza con un *otro* al que siente prójimo. Y, sin duda, desde esa chispa y a modo de sinécdoque, sugerir la existencia global del personaje evocado; y a modo de metonimia, lo que este significó.

Al menos lo que significa para Aleixandre. Porque no debe olvidarse que el arte del retrato cambia de manera drástica desde inicios del siglo XX, con la obra de Pablo Picasso como emblema destacado. Al igual que la biografía, el retrato coetáneo se plantea como un documento deliberadamente subjetivo (Rubin, 1996: 13), a la postre la interpretación de un ser humano por otro (*cf.* Freeland, 2010: 298), que exige del receptor su colaboración recomponiendo los trazos a fin de construir una figura reconocible (Fernández Urtasun, 2000: 165). Es hora, pues, de abordar la compostura del puzle gongorino.

Consta de tres piezas. En todas aparecen juntos ambos creadores, pero la primera es la que más evidencia lo que de «espejo velazqueño» tienen *Los encuentros* (Duque Amusco, 1998: 24). De sus cincuenta y una líneas en la edición consultada, apenas trece presentan a don Luis. El resto es un pasaje de las memorias de Aleixandre que se ocupa de su tiempo de niñez y prepara la aparición del coprotagonista mediante una contextualización sobre los

[4] El texto corresponde a las palabras preliminares de «"Encuentro" sobre Rubén Darío». Se publican, como consta en la «Bibliografía», en el *Boletín de la Real Academia Española* y no son recogidas en la versión que citamos de *Los encuentros*, donde el apartado referido al nicaragüense lleva por título «Tres retratos de Rubén Darío» (véase p. 52).

viajes del muchacho y su padre a Córdoba (véase Zardoya, 1974: 320; Granados, 1978: 24). Son, pues, figuras con paisaje (Puccini, 1981: 191). Claro que el paisaje importa sobremanera para la construcción del significado que pretende el autor. Tras un homenaje al ferrocarril que traslada a padre e hijo, el discurso se ocupa de: «aquel bosque inmenso —tal parecía a la proporción infantil— que se levantaba en columnas ligeras, con arcos casi cerrados, llameantes en su color, reproducidos casi hasta el infinito y misteriosamente semejantes» (22). No ha habido ninguna indicación previa a la entrada en edificio alguno, el lector acompaña sorprendido al escritor en un ámbito metafórico que solo la frase siguiente desvela hasta cierto punto: «Mezquita le llamaban» (22). Además de evocar magistralmente el punto de vista del niño, cargado de imaginación y de ingenuidad, esta forma de proceder acaso supone una suerte de emulación de la tan barroca sustitución de la realidad por referentes fingidos, si bien este recurso se encuentra de forma más obvia en la parte segunda del rompecabezas.

La acción comienza en la oscuridad: «Una mañana, más sombría que otras, lejos, casi lejos el bosque misterioso y alegre, por las bóvedas graves marchaba ligero el niño, ah, cuán impropio allí, rumbo aún a más sombras. En un rincón más incierto todavía, a él le pareció presa de una noche prematura, la oscuridad de una capilla…» (24). Y por el contrario: «Solo alguna lucecita» (24). Tal enfrentamiento entre aquella negrura sobre más negrura, por un lado, y esta luz disminuida, por otro, que se halla en el marco o espacio contextual del retrato en sí, según veremos, supone el concepto último al que llegará el «encuentro». Y es entonces cuando surge el «encontrado». El padre señala: «ahí, don Luis de Góngora» (24).[5] Repárese en el detalle de que el tratamiento de respeto al genio del pasado mediante el uso de «don», en rigor, es una cita de las palabras del progenitor, un homenaje añadido más, un recuerdo de la familia de sangre en un entorno de construcción de la familia poética.

El adulto sugiere el desconcierto del niño que fue a través de una sucesión de preguntas, hasta cinco casi seguidas, sobre los bultos entrevistos en la capilla; pero se trata de cuestiones que se hace a sí mismo, no las exterioriza, de modo que con alguna dosis de humor o juego señala: «Cuando nos separamos de allí, el niño no había preguntado nada» (24). Del conjunto de interrogaciones íntimas, sobre todo importan dos. Una dice: «¿O ese otro, casi fosforescente, de rostro alargado, el ojo penetrador, la boca ahondada y una frente altísima que era lo que de verdad tenía un viso de luz en la oscuridad?» (24). Se trata de una *microprosopografía* de Góngora, que las otras dos piezas del puzle repiten y matizan con diferente grado de detalle. En este caso, el lector no sabe a ciencia cierta hasta qué punto se vislumbra algo existente en el interior de la capilla, o más bien se trata de una ficción que el adulto proyecta sobre la imaginación del muchacho sorprendido por la situación. Sea como fuere, el binomio «luz/oscuridad», mas ahora con victoria de la primera, vuelve como *leitmotiv*, o estribillo con variaciones, si se prefiere. Al igual que en la pregunta postrera, en la que de un modo un tanto abstracto (véase Puccini, 1981: 188), culmina el primer fragmento: «¿De modo que aquel luto y brillos se llamaba don Luis de Góngora?» (24). En ella a través de

[5] En ese momento, claro, padre e hijo se encuentran ante la capilla de san Esteban y san Bartolomé de la Mezquita Catedral cordobesa, donde se encuentra enterrado don Luis de Góngora.

«luto y brillos», por vía de metonimia parece sugerirse una identificación entre el individuo y su arte. Vale decir, aquello que el retratado es para Aleixandre, al menos parcialmente.

La segunda pieza de este peculiar tríptico reduce la presencia explícita del *yo* y aproxima la intersección de los dos individuos a las circunstancias de la escritura: han pasado muchos años y lo sucedido se ubica en una habitación de la casa de la calle Velintonia en la que el autor vivió el tramo último de su existencia. Allí se asiste a lo que parece un encuentro o, más precisamente, la percepción visual del barroco por el contemporáneo. Hasta el párrafo final el lector no tendrá la revelación de que se encuentra ante un sutil ejercicio de écfrasis, pues lo que describe Aleixandre es una reproducción del retrato gongorino de Velázquez que se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston,[6] mandada desde allá por su amigo Pedro Salinas.

El recorrido descendente por el lienzo empieza con la constante nota de oscuridad por la referencia al ropaje negro y a la penumbra general de la obra, tan solo contrastada en esta ocasión por una tira blanca del atuendo (25). Los primeros rasgos destacados quedan en territorio de la prosopografía (cabeza, pelo, frente, piel) y sirven a Aleixandre para retomar tenuemente, pero con claridad los modos retóricos del Siglo de Oro: «El pelo somero apenas acertaba a cubrirle la cima, pero dejaba al descubierto toda la frente, casi escarpada en su abombamiento intrépido, inaccesible, que a la vista tenía más de montaña glacial que de torre pedriza» (25). Ahora bien, el centro de gravedad del apartado dos y, por ende, de todo el conjunto del «encuentro», son las observaciones ulteriores sobre los ojos, la mejilla y la boca, en las que, tras el apóstrofe: «Ah, don Luis» (25) como línea de demarcación, la prosopografía se mezcla con la etopeya. No se pierda de vista que sobre los ojos y la boca de Góngora ya reparó en la pieza uno, y que sobre los mismos elementos del rostro regresa en la tres. Se trata, por tanto, de los rasgos más sobresalientes según el poeta en prosa o, siquiera, lo más representativos a su modo de ver.

En cuanto a los ojos, «casi me es penoso recordar aquellos dos penetradores rayos retraídos, que envolvían lo contemplado, lo punzaban y se guarecían alejadamente bajo la órbita» (25). La suerte de oxímoron «penetradores/retraídos» avanza bien la pugna entre el individuo y el mundo. Solo así se entiende el espléndido neologismo «alejadamente», que tan bien concentra la percepción que el autor del 27 tiene de un antepasado tan admirado como *disentido*. «La mejilla cavada escurría tristeza. ¡Cuántos años sin sonreír!» (25). Afirma el concepto y niega el contrario, este entre exclamaciones a fin de subrayar la repetición. Y llega a la boca, el elemento que glosa más el artista:

[6] Fechado en 1622, «Luis de Góngora y Argote» fue pintado durante el primer viaje de Velázquez a la corte. De la importancia de este cuadro en la percepción que Aleixandre tiene de don Luis, da fe esta referencia en su discurso de ingreso en la Real Academia ya en 1949: «contemplamos el retrato velazqueño de Góngora, y vemos una boca distante, y encima una nariz de muy largo cartílago, y más arriba unos ojos estrictos, remotos en la honda órbita, que parecen mirarnos más allá de la burla, agudos de conocimiento y desdén. Y nos quedamos absortos, y pensamos en la cristalizada ciencia de la vida que el arte gongorino nos transmite como una distancia» (1978*a*: 400-401). Tal como se comprueba a continuación, los subrayados del cuadro que realiza Aleixandre entonces y el conjunto de la interpretación del carácter y la teoría poética del retratado no difieren en lo esencial de los que constan en *Los encuentros.*

> en aquel instante iba a hacer un gesto seguramente amable, pero daba tiempo a verla aún en su habitual expresión. Ahondada entre los dos surcos inmóviles, emergía difícilmente, como si no valiera la pena, ofreciendo en sí el dibujo de una ciencia amarga cuya flor última y vidriada es el desdén. Allí estaba el conocimiento final, el juicio y la condenación (25).

La maestría de Aleixandre evita mostrar directamente la expresión habitual y exige del lector que valore la probabilidad del gesto amable, o no. Y sin duda acumula por su parte tristeza ante las consecuencias, tan poco elevadas, del «conocimiento final». Al cabo el espíritu de don Luis se hace carne y formas en la imagen, que, no se olvide, el lector todavía no sabe que es una pintura.[7]

«Y a pesar de todo, todo tan inmediato, estallado y comunicador que parecía aún un prodigio de vida» (25). Este breve párrafo que sigue al anterior admite una doble interpretación: la que se realiza en una primera instancia, en la que la vida y su milagro vienen de la mano del poeta cordobés, una especie de superación final del cúmulo de limitaciones expuestas justo antes, porque conviene recordar que para el Aleixandre de madurez la poesía es comunicación y lo que termina por apreciar en el amargo sujeto que contempla es que se trata de un «comunicador» (1978*c*: 668); pero en cuanto se revela acto seguido que la figura descrita arriba únicamente es la reproducción de un cuadro de Velázquez, a mi ver, la vida también vendrá de la genialidad de sus pinceles, un asunto, el de la vida que late en la pintura, del que Lope de Vega o Gabriel Bocángel ya trataron en su día (Egido, 1990: 182; *cf*. Strachey, 1995: 46).

El bloque tres del conjunto no solo es el más extenso y cargado de reflexión, sino que plantea lo que Antonio Marichalar quizá hubiera llamado una *mentira desnuda*: bosqueja un falso encuentro con voluntad de parecer, pero únicamente parecer, un encuentro real y sus meditaciones aledañas. Sin embargo, antes propone una valoración de la obra del «encontrado» que funde distancia y comprensión: «de la frescura transitoria quiso hacer esmalte, en un imposible intento que explica la gloria y el fracaso conmovedor del arte gongorino» (25-26). E incorpora un párrafo sobre la poética propia cuya única función posible en este contexto es preparar la lectura vindicativa de un creador que no le entusiasma ya en ese momento, a diferencia de lo sucedido fugazmente en el pasado (26), pero que le resulta imprescindible a la hora de esbozar la suerte de retrato colectivo que son *Los encuentros* (Díez de Revenga, 1987: 150). Dos pinceladas quiero recordar: para Aleixandre todo poeta es «poeta comunicable», y: «Bajo una luz moral hay que ir viendo el transcurso de los poetas» (26; *cf*. 1978*d*: 656). Solo a continuación aborda el falso encuentro verdadero.

La acción se sitúa en una noche en la que el autor camina por el campo junto a otros colegas más jóvenes, ascienden hacia un alto, pero un viejo les adelanta. Este detalle, que es

[7] Cuestión distinta es el posible parecido físico entre el propio Aleixandre y Góngora. Gimferrer lo plantea de este modo: «¿Tenía, o solo me pareció vérselo, un notable parecido con Góngora, del mismo modo que, al correr los años, se me antojó que iba recordándome a Jorge Guillén? Todos los poetas, al cabo, tal vez sean el mismo poeta» (1986*a*: 291). Véase también otros testimonios en García (2001: 569-570).

mencionado en dos pasajes, importa: el mayor adelanta a los de menor edad. El contexto nos resulta familiar, oscuridad y un movimiento «como hacia la luz» (26). La charla versa, claro, sobre poesía y se menciona a Góngora de manera poco halagüeña. En el remate del puerto, el grupo se encuentra con el anciano, que otea el horizonte. Esta actitud unida a algunos rasgos de su rostro supone la base real para la construcción del texto. En efecto, el hombre presenta: «el cartílago largo en el rostro, la escurrida mejilla, la boca amarga, el ojo ya triste mucho más que penetrador. Y le veíamos mirar hacia la lejanía, como hacia un futuro, y desde allí, como desde su propio límite, divisar la continuidad cual si presintiese una tierra, en promisión, que él ya no podría pisar» (27). La semejanza de sus facciones con las de Góngora, el haberse mencionado al cordobés en la conversación poco antes, junto a las acciones realizadas por el viejo: sobrepasar a los jóvenes en la marcha y contemplar el paisaje nocturno, todo ello reconduce las reflexiones del grupo acerca de su ilustre antecesor.

Al respecto, como subrayó Gimferrer (1986*a*: 296), el término clave es «continuidad». Don Luis es Góngora, pero también, y acaso sobre todo, mucho más: es el poeta, los poetas, de ahí, cabría decir, su alcance moral. Por eso en medio de la negrura que ha predominado en el retrato y también en este fragmento tres, a la postre se barrunta «la nueva luz» (27). Por una razón tan humana como comunicable: «como todos los poetas reales que en aquel instante en él se incorporaban, tendría mucho que decir, mucho precisamente nuevo que decir, para todos los hombres, en la verdadera hora de la integración humana sobre la tierra» (27). En la lectura sugerida por el premio nobel el creador de las *Soledades* cobra significado al ponerse en relación. La victoria incierta sobre el tiempo no radica en la cristalización de lo perecedero establecida por el escritor áureo, sino en la conexión con los *otros semejantes*, valga el oxímoron, singularmente los artífices de la palabra, bien que no solo, como por ejemplo Aleixandre.

Egido apunta: la «modernidad, más que buscar sus raíces en el pasado Barroco, trató de ver en este el espejo de sí misma» (2009: 10). Así lo confirmamos en el magistral representante del género retrato explorado.[8] Y algo se ha avanzado para aminorar la perplejidad primera. El Aleixandre rehumanizado o realista de los años cincuenta y sesenta se apropia del que fuera estandarte de la poesía pura convirtiéndolo en «historia humana» (Arlandis y García, 2011: 11-12).[9] Pero es que, además, Góngora da nombre a la «generación» en la que el contemporáneo se ubica repetidamente (Aleixandre, 1986: 99, 108, 194) y, en cualquier caso, representa la «tradición literaria en la que se reconoce» (Gimferrer, 1986*b*: 14). Así se entiende el cuidado puesto en la relación entre retratado y retratista (*cf*. Lawrence-Lightfoot y Hoffmann Davis, 1997: 177) sin renunciar a las discrepancias. Todo ello pintado al nuevo

[8] Una de las piezas de *Los encuentros* es recogida en la antología de referencia elaborada por Senabre (1997: 151), se trata de «Evocación de Miguel Hernández».

[9] Merece la pena recordar aquí estas reflexiones aleixandrinas: «Si examináramos la trayectoria que el amor a un poeta muerto ha seguido a través de las edades, observaríamos qué diferentes fisonomías vieron en él las generaciones que se sucedieron. / Es solo a su capacidad de renovación después de muertos a lo que los poetas deben su supervivencia» (1978*d*: 662).

modo, a base de pinceladas, «toques sucesivos» para lograr el milagro de transparentar un alma a través de su cuerpo (Diego, 1958: 13-14). Y en la base, como en los grandes poetas y en los más grandes maestros, la pasión por entender al distinto y el amor radical a la vida (Jiménez, 1986: 4).

BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre, Vicente (1967), «"Encuentro" sobre Rubén Darío», *Boletín de la Real Academia Española*, t. XLVII, c. CLXXX, 39-45 [facs. *BRAE*, t. XCIV, c. CCCX (2014), 689-698].

Aleixandre, Vicente (1978*a*), *En la vida del poeta: El amor y la poesía. Discurso de recepción en la Real Academia Española* (1949), en *Obras completas. Vol. II*, Madrid, Aguilar, 395-423.

Aleixandre, Vicente (1978*b*), *Nacimiento último* (1953), en *Obras completas. Vol. I*, 599-678.

Aleixandre, Vicente (1978*c*), «Poesía, comunicación» (1951), en *Obras completas. Vol. II*, 667-669.

Aleixandre, Vicente (1978*d*), «Poesía, moral, público» (1950), en *Obras completas. Vol. II*, 656-666.

Aleixandre, Vicente (1985), *Los encuentros*, ed. José Luis Cano, Madrid, Espasa Calpe.

Aleixandre, Vicente (1986), *Los encuentros*, pról. y epíl. Pere Gimferrer, Barcelona, Círculo de Lectores.

Arlandis, Sergio, y Miguel Ángel García (2011), «Ante un homenaje tras 25 años de ausencia», en *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, ed. S. Arlandis y M. Á. García, València, Universitat, 9-18.

Azcoaga, Enrique (1979), «*Los encuentros*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 394-414.

Bousoño, Carlos (1977[3]), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.

Cano, José Luis (1970), «El poeta y sus encuentros», en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 161-165.

Diego, Gerardo (1958), «*Los encuentros*», *Ágora*, 23-24, 13-14.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1987), *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia.

Duque Amusco, Alejandro (1998), «Introducción», en Vicente Aleixandre, *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, ed. A. Duque Amusco, Madrid, Espasa Calpe, 13-37.

Egido, Aurora (1990), «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura» (1989), en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 164-197.

Egido, Aurora (2009), *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

Fernández Urtasun, Rosa (2000), «Un oriente de perlas sobre el labio. La abstracción en las vanguardias», en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. Miguel Á. Márquez *et al.*, Huelva, Universidad, 159-166.

Ferreres, Rafael (1979), «Los sonetos retratos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 474-481.

Freeland, Cynthia (2010), *Portraits and Persons. A Philosophical Inquiry*, New York, Oxford UP.

García, Miguel Ángel (2001), *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares.

Gimferrer, Pere (1986*a*), «Perfil de Vicente Aleixandre» (1985), en Aleixandre (1986), 277-297.

Gimferrer, Pere (1986*b*), «Prólogo», en Aleixandre (1986), 11-16.

Granados, Vicente (1978), «Dos notas sobre el prosista Vicente Aleixandre», *Ínsula*, 374-375, 24 y 33.

Jiménez, José Olivio (1986), «Un reencuentro con Vicente Aleixandre a través de sus "encuentros"», *Ínsula*, 474, 4-5.

Lawrence-Lightfoot, Sara, y Jessica Hoffmann Davis (1997), *The Art and Science of Portraiture*, San Francisco, Jossey-Bass.

Luis, Leopoldo de (1978), *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, pról. Ramón de Garciasol, Madrid, Espasa Calpe.

Ocaña Vergara, José María (1998), «Pervivencia de Góngora en la obra de Vicente Aleixandre», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 134, 51-55.

Pozuelo Yvancos, José María (2005), «La estructura de *Los encuentros*», *Turia*, 71-72, 244-246.

Puccini, Dario (1981), «La extrema ciencia del vivir en imágenes esenciales: *Poemas de la consumación*», en *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*, ed. Santiago Daydí-Tolson, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 187-199.

Rubin, William (1996), «Reflections on Picasso and Portraiture», en *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, ed. W. Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 12-109.

Senabre, Ricardo (1997), *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Strachey, Lytton (1995), *Retratos en miniatura*, trad., pról. y notas Dámaso López García, Madrid, Valdemar.

Zardoya, Concha (1974), *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos. Vol. III*, Madrid, Gredos.