

A LA LUZ DEL COMPARATISMO :
AVATARES Y NUEVAS PERSPECTIVAS EN LOS ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARES SOBRE EL SIGLO DE ORO

ADOLFO RODRÍGUEZ POSADA
(Universitatea din București)

No es tarea fácil intentar localizar el origen del comparatismo interartístico en el marco de los Estudios Hispánicos. La mayoría de los especialistas señalan a Francisco Javier Sánchez Cantón y Miguel Herrero García, cuya labor historiográfica ve la luz en la década de 1940, como los principales promotores de las pesquisas en torno a las relaciones entre literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro.¹ A pesar del carácter

¹ Antonio Sánchez Jiménez [2011: 106-133] ofrece una completa revisión de la trayectoria del comparatismo interartístico en atención a la figura de Lope. Sitúa, por ejemplo, los inicios del estudio conjunto de literatura y pintura en *Los retratos de Lope de Vega*, obra escrita por Lafuente Ferrari y publicada en 1935. No obstante, señala el autor que la aportación de Sánchez Cantón y Herrero García, en estos primeros compases, es crucial, pues demuestran, a juzgar por sus recopilaciones, la fructífera relación entre literatura y arte en el Siglo de Oro. Así comenta Sánchez Jiménez [2011: 109-110] el hito que supone la publicación de los trabajos de estos dos historiadores del arte: “El propio Herrero García nos informa de que su proyecto era mucho más ambicioso pero de que decidió abandonarlo al aparecer los impresionantes tomos de Sánchez Cantón, las *Fuentes literarias para la historia del arte español*. En lo que se refiere al Siglo de Oro, Sánchez Cantón había dedicado tres volúmenes a editar diversos comentarios sobre la pintura de los siglos XVI y XVII, como los de Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Juan de Butrón, Vicencio Carducho, Francisco Pacheco o Jusepe Martínez. Esta serie de tratados parecía dejar lugar al proyecto de Herrero García, que además de estas obras técnicas quería recoger referencias sueltas en textos literarios, dedicándose, pues, «a la literatura propiamente dicha, a la novela, al teatro, a la poesía lírica, a los libros de ascética y a la historia de las instituciones religiosas». Sin embargo, el quinto y último volumen del libro de Sánchez Cantón presentaba precisamente una pequeña selección de obras literarias con menciones de pintores o del arte de la pintura. Eso hizo que Herrero García considerara «frustrado mi objeto y perdido mi trabajo», por lo que lo interrumpió y dio solamente a imprenta un volumen reducido, con referencias no publicadas en el volumen de Sánchez Cantón”.

monumental de *Fuentes literarias para la historia del arte español* de Sánchez Cantón [1941] y *Contribución de la literatura a la historia del arte* de Herrero García [1943], sumado a la publicación de *El Bosco en la literatura española* de Xavier de Salas [1943], parece más oportuno considerar a Emilio Orozco Díaz como el pionero de la disciplina en España.²

Si bien es verdad que sus trabajos parten del material historiográfico reunido por tales investigadores, la labor crítica del granadino, presentada tempranamente en *Temas del Barroco: de poesía y pintura* [1947], resulta tanto más significativa que las anteriores, por cuanto no se limita la suya únicamente a trazar un recorrido por las fuentes literarias que contribuyen al estudio de las artes plásticas en la época³. Antes bien, el valor de la obra radica en la singular perspectiva introducida por Orozco, al pergeñar en sus páginas un método de análisis crítico, el cual toma en consideración la iluminación recíproca de las artes como criterio efectivo para descubrir nuevos valores literarios; valores que, hasta entonces, habían permanecido ignorados, si cabe marginados, a causa de la indiferencia con que se contemplaba en España el tópico *ut pictura poesis*, atendiendo a la autoridad ejercida por Lessing merced a las influyentes opiniones de

² Rara vez se menciona, con respecto al origen del estudio de la literatura artística en España, el discurso de Xavier de Salas [1943]. Al igual que los trabajos de Sánchez Cantón y Herrero García, si bien de una extensión mucho menor que la de aquellos, Salas entrega en su discurso numerosas fuentes literarias auriseculares donde se localizan menciones a la obra y figura del Bosco. Se trata, por tanto, de un trabajo historiográfico paralelo a *Fuentes literarias para la historia del arte español*, a *Contribución de la literatura a la historia del arte* o al artículo emblemático de José Camón Aznar [1945]. El discurso de Salas, en concreto, introduce una de las perspectivas más afortunadas dentro del comparatismo interartístico, pues su modelo historiográfico sirve como antecedente, en el contexto de la crítica hispánica, de los trabajos de Simon A. Vosters [1973, 1990] o de la tesis doctoral defendida por Matteo Mancini [2010].

³ Existen estudios interdisciplinarios anteriores a Orozco sobre arte y literatura, pero abordan la cuestión desde un enfoque que no participa del modelo comparatístico, como bien ocurre en *Temas de Barroco*, sino que se enmarcan antes bien en el contexto de la aproximación literaria desde la Historia del Arte. Ejemplos de esta perspectiva historiográfica son *Temas de arte y de literatura* de Ángel Vegue y Goldoni [1928] o la extensa bibliografía sobre la materia salida de la pluma de Sánchez Cantón.

Marcelino Menéndez Pelayo, como bien recuerda Francisco Calvo Serraller.⁴

La importancia de Orozco para la historia del comparatismo en España es doble: nos encontramos ante uno de los primeros autores que introduce en la crítica hispánica la metodología interdisciplinar, característica de los trabajos de los más insignes críticos de principios del siglo XX —Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, Helmut Hatzfeld, etc.—, cuando ni siquiera existía una conciencia plena entre los teóricos acerca del concepto y dimensión de la Literatura comparada; pero en especial, el mayor logro de Orozco, a semejanza de Dámaso Alonso y tantos otros, tal vez haya sido su capacidad para superar el modelo filológico decimonónico, siguiendo la estela de Ortega y Gasset o Eugenio d’Ors, a fin de reivindicar a un grupo de poetas de nuestro Siglo de Oro que no casaban con los cánones naturalistas todavía vigentes por aquel entonces.

Gracias a la efectividad del nuevo modelo comparatístico y al empeño de Orozco por demostrar que la iluminación recíproca entre arte y literatura constituye uno de los grandes ideales estéticos del Barroco, autores como Pedro de Espinosa, Soto de Rojas, Bocángel o Carrillo y Sotomayor, incluso el mismísimo Góngora, se libraron de un silencio impuesto por la incomprensión del alcance real, más allá de las meras

⁴ “La lista de impropiedades contra los tratadistas es interminable: lógica consecuencia de verse sometido a confirmar las opiniones de nuestro insigne polígrafo sobre arte, lo cual resultaba evidentemente imposible. Y esta imposibilidad era producto, sobre todo, no sólo de una discrepancia conceptual, sino de que, con el Romanticismo, se había dado al traste con todo un sistema de hacer, comportarse y significar el arte en el Antiguo Régimen, creándose a su vez, otro radicalmente diferente. ¿Qué sentido van a tener para el artista contemporáneo, cuyo ámbito ha cambiado por completo, problemas como el de la liberalidad del arte, el paragon entre la pintura y la escultura, el «ut pictura poesis», o la función simbólica del retrato? Parece por de pronto un axioma indiscutible que mientras contemplemos las claves culturales del pasado con una perspectiva que les resulte extraña, no nos dejarán de producir extrañeza... Esta extrañeza va a perdurar desgraciadamente mucho tiempo después de la muerte de Menéndez Pelayo, que, como decíamos, establece un modelo de crítica que se repite una y otra vez” [Calvo Serraller, 1981: 24].

apariencias culteranas, del rico legado literario del siglo XVII. “Lo que estimamos no se ha destacado bien”, anota Orozco Díaz partiendo de la noción de lo *pintoresco* desarrollada por Wölfflin [1947: XII], “es que esta orientación visual, plástica, esencialmente pictórica, preside igualmente en esta época el desarrollo de la poesía”.

Por ello, ni mucho menos es disparatado considerar a Orozco Díaz como uno de los padres del comparatismo interartístico, no sólo en España sino también en el ámbito internacional. Al igual que Walzel y Hatzfeld, el granadino rápidamente se percata del abanico de posibilidades que ofrece la aplicación del modelo teórico de Wölfflin [1947: XII] al contexto literario aurisecular, y no cesa en su empeño de reivindicar cuanto había pasado desapercibido durante los siglos previos para los críticos españoles:

He aquí, dentro de las reacciones plástico-literarias que en estos ensayos y notas se plantean, uno de los puntos que estimamos fundamental. Y lo estimamos fundamental porque la razón de este fenómeno no está únicamente en móviles externos, en el recreo, en la brillantez, color y luminosidad como puro goce sensorial que lleva un desarrollo de lo decorativo y apariencial, sino en algo más profundo trascendente, no sólo raíz del estilo, sino quizá de toda la cultura y vida del Barroco.

Tal es el fundamento que cohesionaba buena parte de los estudios interartísticos del granadino. Obras como *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor* [1968a], *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* [1968b], *Mística, plástica y barroco* [1977] o *Manierismo y Barroco* [1988] dan fe de ello, atestiguando el enorme legado dejado y la incalculable influencia ejercida.

La perspectiva introducida por Orozco propició que el tópico *ut pictura poesis* se estableciera, dentro de la crítica hispánica contemporánea del Siglo de Oro, como uno de sus criterios más reconocibles, dando lugar a innumerables trabajos de investigación interdisciplinares, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Así

resumen, por ejemplo, Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez [2012: 309] la trayectoria de los estudios interartísticos en el marco de la poesía renacentista y barroca:

El interés por la relación entre las artes hermanas es una de las ocupaciones clásicas de la crítica de la poesía hispana del Siglo de Oro, que ha sabido responder así a una preocupación y tendencia indiscutible entre los poetas áureos. Valgan como muestra los monumentales trabajos de Francisco Javier Sánchez Cantón [1941], Herrero García [1943] y José Camón Aznar [...] en la década de los 40, a los que se sumó a finales de esa misma década el de Emilio Orozco [1947], que se dedicó ya al análisis de los datos proporcionados por los anteriores estudios. Sin embargo, la tendencia contemporánea le debe menos a estos estudios que a los que surgieron del libro fundacional de Murray Krieger [1992], que difundió el concepto de écfrasis (en el sentido de descripción literaria de un objeto artístico), que ya había sido aplicado con éxito por Leo Spitzer [1962] e incluso, ya en el campo de la poesía áurea, por Emilie L. Bergmann [1979]. A partir de los años noventa los trabajos sobre écfrasis comenzaron a hacer furor, especialmente en Estados Unidos y en campos que no eran, en principio, la poesía áurea, como se aprecia en los estudios de Frederick A. de Armas [...] Recogiendo esta tradición, una de las tendencias de estos últimos años es la entrada de los estudios ecfrásticos en los análisis de la poesía áurea, combinando además la influencia kriegeriana con otras más sociológicas (los trabajos de Javier Portús Pérez sobre las relaciones de pintura y poesía [...]), retóricas o emblemática.

Siguiendo la valoración de Osuna y Sánchez Jiménez, la investigación acerca de las relaciones poético-pictóricas en los siglos XVI y XVII no ha venido marcada tanto por la influencia ejercida por estudiosos españoles como Orozco Díaz, cuanto por el interés desatado a raíz de la fortuna de las teorías de Murray Krieger y Emilie L. Bergmann.

Pues bien, es posible observar, a la luz del comparatismo interartístico en el contexto de la literatura aurisecular, cinco vertientes predominantes: el estudio de las écfrasis renacentistas y barrocas, perspectiva abanderada por Frederick A. de Armas; la aproximación al tópico *ut pictura poesis*, en la que destaca Carolina Corbacho Cortés [1998], la cual ha sido orientada hacia una dimensión sociológica, explorada con éxito por Javier Portús Pérez y ampliada por el propio Sánchez Jiménez en la última década; la investigación en torno a los libros de emblemas, bien asentada y de larga tradición dentro de los Estudios Hispánicos gracias a Héctor Ciocchini [1960] o Aquilino Sánchez Pérez [1977], que han sabido continuar de manera encomiable figuras como Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull [1999], Fernando R. de la Flor [1999], Sagrario López Poza [2000], Aurora Egido [2004] o Ignacio Arellano [2006], entre otros muchos; las investigaciones teóricas a propósito de la preceptiva retórica referidas a la *descriptio* y la *enárgeia*, llevadas a cabo por Antonio García Berrio [1977], Casilda Elorriaga [1991], María José Vega Ramos [1992] o Luisa López Grigera [1994]; y una última tendencia, de marcado carácter historiográfico, heredera de los trabajos de Sánchez Cantón, Herrero García, Salas y Camón Aznar, y reconocible en las investigaciones histórico-artísticas de Vosters [1973, 1987, 1990], Calvo Serraller [1981] o Julián Gállego [1987], por citar algunos ejemplos representativos.

Aunque el número de estudios dedicados a la comparación entre la literatura y las artes en el Siglo de Oro desde la publicación de los primeros trabajos en la década de 1940 es elevado, no han contado estos, salvo en casos concretos, con la visibilidad que caracteriza a otras perspectivas y orientaciones dentro de los estudios hispánicos dedicados al Renacimiento y Barroco. Claro está que en la última década se han realizado abundantes aportaciones, pero la mayoría de ellas han vivido una discreta recepción, a excepción de aquellas avaladas por el prestigio internacional ligado a los nombres de investigadores de obligada referencia.⁵

Es innegable que la propuesta de Sánchez Jiménez de aplicar las teorías posmodernas de campo literario y la “cultura material” al estudio

⁵ Es el caso de los estudios de Egido [1990, 2004] y Armas [2006].

del Barroco ha atraído la atención de numerosos hispanistas. Como afirma Victoria Pineda [2011: 175], su singular orientación ha supuesto “un refrescante —por poco frecuente— caso de adopción de conceptos teóricos en un estudio de tipo histórico”. A ello debemos sumarle, merced al impacto que ha tenido la revisión del concepto de écfrasis por parte de Ruth Webb en *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* [2009], la búsqueda de nuevos horizontes a la hora de analizar la literatura ecfástica aurisecular, ya no en los límites delimitados por el sentido metarrepresentativo de la definición de écfrasis introducida por Leo Spitzer, sino asimismo en atención al amplio significado que esta encontró en la tradición retórica clásica como “pintura verbal”.⁶

Las múltiples aproximaciones han puesto de relieve la efectividad del comparatismo interartístico, a juzgar por los excelentes resultados obtenidos al aproximarse a la producción de autores canónicos como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón o Góngora desde una orientación que sigue sin contar con la visibilidad que realmente se merece. Dicha ausencia de visibilidad ha llevado a Ignacio García Aguilar [2009: 106] a afirmar que “resulta indispensable un análisis más profundo de las contaminaciones recíprocas que se producen entre las imágenes pictóricas y las imágenes o écfrasis poético-literarias”.

Esto no quiere decir que el tópico *ut pictura poesis* y la literatura ecfástica en el contexto aurisecular no hayan sido estudiados y analizados en profundidad; bien al contrario, la investigación acerca de la literatura emblemática goza de buena salud y ocupa un lugar de honor dentro de los Estudios Hispánicos. García Aguilar, así como Osuna y Sánchez Jiménez, reconocen que la relación poético-pictórica es una de las preocupaciones clásicas de la crítica hispánica, si bien todos coinciden, en mayor o menor medida, en que nos encontramos ante una rama cuya visibilidad no se ajusta a la dilatada presencia de motivos pictorialistas en los textos

⁶ Sirvan como ejemplo de esta nueva orientación del estudio de la literatura ecfástica aurisecular los artículos de Isabel Lozano Renieblas [1998, 2005], en cuyas páginas analiza la propiedad de la *enárgeia* en *Don Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

—desde la producción bucólica de Garcilaso de la Vega hasta la poesía novohispana de Sor Juana Inés de la Cruz y Francisco Álvarez de Velasco—, en virtud de la cual se justifica la hermandad de las artes como uno de los grandes tópicos de la poesía del Siglo de Oro.⁷ De hecho, la investigadora María Ema Llorente [2012: 234], alentada por el creciente interés por los estudios interdisciplinares, publicó un excelente artículo sobre el estado de la cuestión, resumiendo en los siguientes términos las diferentes vertientes adoptadas por la disciplina:

El conjunto de estos estudios se distribuye entre publicaciones monográficas, aparecidas tanto dentro como fuera de España; compilaciones en homenaje a determinados investigadores o académicos con una demostrada orientación comparatista, como el caso de los Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco, publicados en tres volúmenes; actas de congresos de literatura comparada, celebradas tanto por asociaciones españolas –SELGYC, Sociedad Española de Literatura General y Comparada–, como extranjeras –como, por ejemplo, la Asociación de Hispanistas Italianos–; anuarios de estas asociaciones; números monográficos de revistas, como el número 3 de *Studi Ispanici*, dedicado a la relación entre la literatura hispánica y las artes plásticas; y artículos especializados publicados en revistas de literatura comparada como *Tropelías*, *1616*, *452°F* o *Extravío*, por citar sólo publicaciones españolas.

Con todo, aunque las publicaciones recogidas por Llorente no versan en puridad en torno a la literatura áurea sino que presentan un carácter general, buena parte de los trabajos citados por la autora están dedicados al análisis de las relaciones entre literatura y artes plásticas en los siglos XVI y XVII. La documentación presentada por Llorente [2012: 234], la cual es una muestra orientativa de la amplia bibliografía existente, da cuenta del marcado interés que la materia ha suscitado entre los críticos hispánicos en las últimas décadas, recordando, por ejemplo, que “la bibliografía sobre «Artes plásticas y literatura española» ofrecida por M^a

⁷ Para los autores novohispanos referidos, véase Arbey Atehortúa [2010], Rocío Quispe-Agnoli [2013] y Michael Schuessler [2013].

del Carmen Simón [2000], limitada únicamente a los años comprendidos entre 1980 y 1999, recoge 390 estudios dedicados a este tema”.

Ahora bien, como apuntaba García Aguilar, el estudio de la comparación entre literatura y pintura, traducido en una iluminación recíproca de las artes y la expresión de un número considerable de tópicos que propician el diálogo interartístico —*ut pictura poesis, locus amoenus, descriptio puellae, Deus pictor, horror vacui*, etc.—, aun demostrando su productividad a la hora de establecer interpretaciones cruciales para entender el valor de ciertos textos —sobre todo en aquellos donde se aprecia una marcada tendencia descriptiva y un exceso de *ornato*, circunstancias que en cierto modo han instigado su condena y menosprecio debido a su aparente falta de enjundia—, no se ha valorado en su justa medida por la notable contribución que supone para un conocimiento más amplio del Siglo de Oro.⁸

Un caso ejemplar de esta realidad se puede observar en la escasa recepción cosechada por el volumen titulado *La historia de España en el arte y la literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios (S. XVI-XVIII)* de Miguel Ángel García de Juan y Rafael Santamaría Tobar [1986]. A pesar de su relevancia para la cuestión aquí expuesta, la mayor parte de los especialistas ni siquiera lo menciona. Llorente [2012: 238] es una de las escasas investigadoras que se ha hecho eco de la obra, relevante por cuanto sus autores “defienden la viabilidad de la comparación entre las distintas creaciones artísticas de un mismo periodo, tanto por su utilidad para establecer una semejanza formal entre

⁸ Sánchez Jiménez [2011: 128-129] ofrece algunas muestras de la riqueza de la literatura éfrástica en el Siglo de Oro: “[R]ecordemos los ejemplos de Luis Zapata de Chaves en el *Carlo famoso*, Luis de Góngora («A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro», «De san Lorenzo el Real del Escorial»), fray Hortensio Félix de Paravicino (sus sonetos al retrato que le hizo El Greco), Gabriel Bocángel («Detén, Jáuregui docto, el curso altivo»), o Francisco de Quevedo («A la estatua de bronce del santo rey don Felipe III, que está en la Casa del Campo de Madrid»; «A la misma estatua»; «A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas»), por no mencionar el caso, por nosotros estudiado por todo este libro, de Lope”.

las manifestaciones plásticas y literarias, como para demostrar que una misma época histórica [...] produce obras similares a partir de las mismas causas políticas, sociales, económicas o religiosas”.

Por mucho que en los últimos años el creciente interés que ha despertado la literatura comparada con otras artes a propósito de la importancia de la imagen en nuestros días ha impulsado sobremedida la recepción de esta suerte de pesquisas, el comparatismo interartístico sigue siendo una tendencia con una relevancia inferior a la esperada, hasta tal punto que las obras que han sido objeto de análisis en los trabajos publicados hasta la fecha representan todavía una parte pequeña, aunque sí significativa, del amplio corpus de literatura ecfrástica y pictorialista de los siglos XVI y XVII.

Dejando de lado autores poco conocidos como Damasio de Frías o Gómez de Tapia, es muy escasa la bibliografía existente acerca de la producción lírica de poetas del renombre de Vicente Espinel, Juan de Jáuregui o Pedro de Espinosa, por citar algunos de los más representativos de tal tradición a la luz de la perspectiva aquí discutida.⁹ Incluso cuando hablamos de la producción de autores de primera fila como Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Calderón, cuyas obras sí han sido analizadas profusamente en atención al tópico *ut pictura poesis*, rara vez tal enfoque ha encontrado lugar en las historias literarias del Siglo de Oro, aun cuando autoridades como Orozco Díaz, Manuel Ruiz Lagos [1969] o José Manuel Bleca [1984] han incidido en su importancia por ser reflejo del espíritu del período.

Asimismo, sorprende que apenas se haga referencia, desde los estudios teóricos del Siglo de Oro, a los diferentes géneros menores de la lírica barroca —bodegón, epigrama, ruinas, loas de cuadros y pintores, etc.—, a pesar de existir un espectro considerable de piezas y una bibliografía abundante que avalan la condición de tales formas como subgéneros de pleno derecho, equiparables en tal contexto a la égloga, la fábula o la silva, así como hermanados con otros géneros descriptivos

⁹ Para Damasio de Frías y Gómez de Tapia, véase Lorenzo Rubio González [1988] y Pedro Ruiz Pérez [2002].

mejor conocidos como el paisaje o el retrato. Por mucho que parezca evidente la existencia incuestionable de un fenómeno de iluminación pictórica en la literatura, que se inicia en España con la asimilación del petrarquismo y que alcanza su máximo esplendor en el Barroco, la bibliografía reunida aún sigue siendo menor en comparación con la fortuna que conoció la doctrina *ut pictura poesis* dentro de las poéticas y retóricas de la época.

Podemos destacar, por el contrario, que los investigadores posteriores a Orozco han ido cubriendo parcialmente el vacío que existía en los Estudios Hispánicos con respecto a la presencia de motivos plásticos en los autores de referencia de nuestras letras.¹⁰ Las aportaciones de los especialistas acerca de la producción de Montemayor, Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Calderón han sido más que significativas y en algunos casos prácticamente insuperables. Aun así, es digno de subrayar que, desde el primer análisis de Spitzer de las éfrasis presentes en la *Égloga III* de Garcilaso y los trabajos que han abordado la cuestión de manera temprana, no se haya continuado y extendido dicha labor al resto de su obra, en especial a la *Égloga II*. Otro tanto ocurre con la éfrasis del retrato de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y su relación no sólo con la ideología neoplatónica sino también con la teoría dramaturgica aristotélica. Son claros indicadores de que, lejos de haberse agotado el campo de estudio en cuanto a las grandes figuras, existen todavía puntos sobre los que convendría ahondar.

Asimismo, cabe señalar que uno de los aspectos que caracterizan el comparatismo interartístico en el marco del Siglo de Oro estriba en que, si

¹⁰ La bibliografía acerca de la comparación entre literatura y pintura en los autores más reconocibles de nuestras letras —Garcilaso, Montemayor, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, Calderón, Tirso de Molina o Gracián— supera con creces las expectativas generadas, gracias a las valiosísimas aportaciones de críticos como Guillermo Díaz-Plaja [1940], Leo Spitzer [1952, 1954], Giuseppina Ledda [1970, 2003], Emilie L. Bergmann [1979], Bruno Damiani [1984], Egidio [1990, 2004], Pierre Civil [1996], Javier Portús Pérez [1992, 1999], Armas [2004, 2005, 2006], Enrica Cancelliere [2006], Sánchez Jiménez [2006, 2011], Ana María G. Laguna [2009] o Jesús Ponce Cárdenas [2012].

bien la bibliografía es abundante en el caso de los autores más afamados, esta se encuentra en su mayoría localizada no en estudios específicos sino en artículos dispersos en numerosas revistas, o bien en capítulos o epígrafes, dentro de estudios generales, en cuyas páginas se ha abordado puntualmente la materia. Si dejamos de lado los volúmenes dedicados al examen de la literatura emblemática, cuyo corpus crítico es uno de los más extensos gracias a los diferentes proyectos de investigación que han existido o siguen en activo tanto en España como en el extranjero, la bibliografía disponible acerca de la comparación de la literatura y las artes plásticas es dispar, inconexa y la mayoría de veces enfocada a un autor u obra en concreto, por lo que rara vez es objeto de un estudio especializado y autónomo. Así pues, cuando hablamos de autores como Soto de Rojas, Pedro de Espinosa, Paravicino, Bocángel o Carrillo y Sotomayor existen pocos referentes más allá de la labor del profesor Orozco, pues son figuras que normalmente no son estudiadas de forma individual sino a tenor de los grandes nombres.¹¹

Por otra parte, resulta oportuno establecer una diferencia sustancial entre las cuatro grandes manifestaciones literarias que comprende el comparatismo interartístico, pues de ella se deducen las cuatro vertientes de la crítica ligada al tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro: en primer lugar; la literatura emblemática, ampliamente estudiada y que cuenta con una gran tradición dentro de los Estudios Hispánicos, como se

¹¹ En cierto modo Orozco Díaz agotó, con sus magníficos trabajos, el campo abierto por los estudios de fuentes de Sánchez Cantón y Herrero García. Sin embargo, casi setenta años han pasado desde la publicación del emblemático *Temas de Barroco* y sería oportuno revisar los textos presentes tanto en este como en otros estudios del granadino, teniendo en mente los avances teóricos que se han ido formulando en el marco del comparatismo interartístico. La perspectiva del profesor Orozco no contempla, como es natural, la distinción entre descripción, écfrasis e hipotiposis, pues sus publicaciones son muy anteriores a la polémica suscitada en la década de 1980 por la discusión en torno a la écfrasis en la que intervienen Heffernan, Hollander, Steiner o Mitchell, entre otros. Por otra parte, las aproximaciones al estudio de la *descriptio* y el concepto de *enárgeia* en la perceptiva retórica aurisecular (López Grigera, Elorriaga, Vega Ramos, etc.) experimentó un fuerte desarrollo en la misma década y en la siguiente, de igual forma que el examen de la olvidada literatura artística del Siglo de Oro, recuperada por figuras como Gállego, Calvo Serraller o Portús Pérez, en parte inspirados por los estudios del granadino.

viene mencionando, merced a la investigación desarrollada bajo el amparo de proyectos y asociaciones como SIELAE, la Sociedad de Emblemática Española o revistas como *Emblemata*, *Imago* o *Janus*, y cuyo objeto de estudio abarca desde los libros de emblemas y los distintos géneros híbridos de la época hasta la cultura visual en el Renacimiento y Barroco; en segundo lugar, la literatura icónica, horizonte de la labor del recién fallecido Rafael de Cózar, autor que dio vida al monumental *Poesía e imagen* [1991], obra que sigue siendo el referente primordial con respecto a fenómenos tales como la iconicidad literaria, la literatura visual y los artificios poéticos, abarcando un amplio espectro, desde los juegos del ingenio de Caramuel hasta los lipogramas de Alcalá y Herrera; en tercer lugar, la literatura efrástica, cuyo estudio se ha visto abanderado por Bergmann y Armas; y por último, la literatura pictorialista, que comprende desde aquellas manifestaciones que destacan por su imaginería y visualidad hasta aquellas otras que acusan una marcada influencia pictórico-plástica, producto del tratamiento por parte de los poetas áureos de aquellos motivos, técnicas y referencias ligados a la doctrina *ut pictura poesis*.

También es de notar que, a pesar de que estos bloques establecen los cuatro ejes sobre los cuales se articula a grandes rasgos el comparatismo interartístico, existen numerosas vertientes no necesariamente entroncadas con los estudios literarios y que se integran dentro de otras disciplinas que, como observaba Claudio Guillén [1985: 122-138], desbordan el alcance de la Literatura comparada y se adscriben a los Estudios culturales, la Poética, la Retórica, la Estética o la Historia del arte. Entre otras, la reflexión a la luz de la éfrasis como recurso historiográfico y retórico —tanto forense como eclesiástico—; los estudios que abordan las relaciones entre obras y escuelas literarias y pictóricas, entre poetas y pintores, entre la teoría del arte y la poética, tratados de literatura y pintura, etc.—; aquellos que versan sobre la “cultura material” y su representación en la literatura y pintura auriseculares; y las inquisiciones teórico-estéticas que analizan las correspondencias formales y estructurales de los sistemas artísticos durante los siglos XVI y XVII.

La distinción establecida por Guillén entre literatura comparada con otras artes, cuyo centro es la literatura, y los estudios interdisciplinares, formalizados en la rama conocida como *Interart Poetics* y en cuyo marco

se aborda un análisis conjunto de literatura y obras plásticas, establece la tensión que suele enfrentar a los especialistas a propósito de los límites y posibles ámbitos del comparatismo entre las artes. Como bien anota Llorente [2012: 237], se puede apreciar cómo el enfoque de Orozco Díaz “sigue analizando de forma separada la pintura y la literatura”. Esta premisa, que encaja con lo defendido por Guillén, apunta hacia la inevitable necesidad de separar dentro de la disciplina entre una perspectiva literaria, reunida bajo el signo la Literatura comparada, y una orientación interdisciplinar, configurada en las últimas décadas por la *Interart Poetics* y consolidada por W.J.T. Mitchell, así como por los numerosos críticos vinculados de forma directa o indirecta a la Universidad de Chicago.¹² Esta última ha tenido una gran acogida en el mundo académico y su propuesta se articula en torno a un análisis de las obras artísticas, cualesquiera que sean sus medios, a través de un enfoque mixto que aúna Historia del Arte, Iconología y Estudios culturales, estableciendo para ello un método multidisciplinar que pretende aproximarse lo máximo posible a la naturaleza híbrida —y por consiguiente problemática— de aquellas manifestaciones que contradicen el ideal clásico de la pureza de las artes.

Nos encontramos, pues, ante dos ramas diferentes que integran el comparatismo interartístico como disciplina: una literaria, que restringe su objeto a los textos literarios; y otra teórico-artística que no sólo comprende las artes, entre las cuales también se encuentra la literatura, sino también los géneros híbridos que plantean una problemática ontológica con respecto a la noción de obra literaria —la *technopaegnia*, los emblemas, la ópera, el cine, el cómic, etc.—. Es decir, se trata de dos vertientes cimentadas sobre enfoques distintos como consecuencia de que los objetos que estudian una y otra difieren en cuanto a la naturaleza de sus medios. Desde luego, ambas participan de un ámbito común y conforman una misma disciplina comparatística, pero mientras una analiza obras literarias, la otra estudia aquellas manifestaciones en las que

¹² Darío Villanueva afirma, a tenor de las reflexiones de Emilia Pantini, que el comparatismo literario “constituye el ámbito más idóneo para estudiar estas relaciones porque la literatura es palabra y los vínculos entre las artes deben ser verbalizados”, pues “ciertamente es a través de la lengua, que es el medio de organización del pensamiento y de la comunicación común entre los humanos, como se produce la reflexión sobre todas las artes” [2014: 186].

palabras e imágenes están hermanas y dan vida a la unidad que Mitchell denomina *imagentexto*.¹³

Siguiendo este último criterio introducido, cuando hablamos de comparatismo interartístico en el contexto del Siglo de Oro, no nos referimos con ello únicamente al modo en que se ve representado, por ejemplo, el tópico *ut pictura poesis*, la presencia de la écfrasis o la caracterización del estilo pictorialista en la época; sino además al estudio de manifestaciones tales como los emblemas, las relaciones entre poetas y pintores, la influencia e iluminación recíproca o el examen de los temas artísticos y los rasgos estéticos que caracterizan a las artes en el periodo. Todo ello sumado a una tercera rama ligada a la Teoría del Arte, de carácter historiográfico e iconológico, propia de los teóricos e investigadores del arte que abordan la literatura artística, así como los iconos plásticos a la manera de un discurso textual, siguiendo los enfoques introducidos por autores como Panofsky, Gombrich, Derrida o Goodman, entre muchos otros.

Es por este motivo que es tan difícil concretar una definición unilateral de la disciplina. Obras como *De la mano de Artemia* de Egido [2004] o *Quixotic Frescoes* de Armas [2006], a pesar de verse encuadradas dentro de la Literatura comparada y la crítica literaria, reflejan claramente la necesidad de adoptar a todas luces un criterio dinámico para abordar la cuestión rigurosamente. A excepción de los estudios de retórica de García Berrio, López Grigera, Elorriaga o Vega Ramos, cuyo ámbito está bien delimitado, los trabajos de las figuras más representativas de los estudios interdisciplinarios participan de orientaciones que varían y oscilan entre diferentes criterios: temático, genológico, crenológico, imagológico, etc. En parte, esto es debido a que su objeto de estudio, como se viene indicando, es problemático en tanto en cuanto exige abordarlo, en mayor o en menor medida, desde una mirada amplia que contemple diferentes tradiciones y modelos.

¹³ “El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen” [Mitchell, 2009: 84].

No obstante, que el comparatismo interartístico exija al crítico literario y al historiador del arte desbordar los límites de su ámbito, no por ello significa que sea incorrecto abordar la cuestión desde un enfoque exclusivamente literario, por ser este menos completo o por no poder ofrecer conclusiones enmarcadas dentro del campo poético. Como defendía Guillén, si en el caso de la Literatura comparada el texto sigue siendo el centro del enfoque, por necesarias que sean las intromisiones en la Teoría e Historia del Arte o la Estética, el resultado no se alejará del alcance de la crítica literaria. Por ejemplo, el análisis tanto del estilo pictorialista como de la descripción y sus posibles variantes —écfrasis, hipotiposis, blasón, *evidentia*, topografía, topotesia, prosopografía, bestiario, etc.—, o bien en referencia a tópicos literarios en los que se halla implícita o explícita la relación entre literatura y pintura —*ut pictura poesis*, *Deus pictor*, *locus amoenus*, *descriptio puellae*, *horror vacui*—, no desbordará en ningún momento la dimensión del medio verbal y del texto como objeto de estudio, incluso cuando nos enfrentamos a fenómenos como la iconicidad literaria o la transpoetización.¹⁴ Son fenómenos puramente verbales, en absoluto híbridos, cuyo fundamento es exclusivamente poético.¹⁵ No se realiza un análisis conjunto de palabras e imágenes, como planteaba Mitchell, sino simplemente de signos lingüísticos que asimilan rasgos procedentes de otros sistemas artísticos adaptándolos al medio en cuestión.

En resumen, si analizamos los derroteros por los que ha transitado el comparatismo interartístico desde la publicación de *Temas de Barroco* de Orozco Díaz, perfilaremos las diferentes líneas que aquí hemos ido ejemplificando y que a continuación ampliaremos a través de un breve seguimiento de la trayectoria de la disciplina conforme a las publicaciones más destacadas que han visto la luz desde la década de los 40. Como

¹⁴ El concepto de “transpoetización” fue introducido por el hispanista Kurt Spang [1991]. El autor lo define como “la transformación en palabras poéticas de las características del quehacer pictórico: el estilo peculiar de un pintor, las particularidades de un color o de una herramienta pictórica se expresan a través de la apropiada plasmación verbal” [2012: 236].

¹⁵ Corbacho Cortés [1998: 90] nos ofrece algunos ejemplos de iconicidad en la lírica aurisecular —San Juan de la Cruz, Quevedo, Fray Luis de León— para defender que “el modelado gráfico se convierte bastante veces en un procedimiento significativo a través de las pausas y de los encabalgamientos que prolongan, subrayan o ilustran el contenido de los vocablos”.

recordaban Osuna y Sánchez Jiménez, la mayoría de estudios actuales casan mejor con el enfoque dado por Bergmann y Armas que con el modelo presente en los estudios pioneros del granadino. En parte, este hecho ha venido impulsado por que debemos reconocerle a los críticos americanos haber sido los principales promotores del estudio conjunto de la poesía y la pintura en tal contexto, amén de autores como Francisco López Estrada [1953], Juan Antonio Gaya Nuño [1960], Rafael Osuna [1968], García Berrio [1977], Sánchez Pérez [1977], Calvo Serraller [1981] y cuantos respaldaron y continuaron la estela del granadino.

Fue en Norteamérica donde el estudio de la relación entre poesía y pintura aurisecular atrajo mayores miradas desde un primer momento. Buena parte de culpa la tuvo el austriaco Leo Spitzer, a quien le debemos la definición moderna, para bien o para mal, de uno de los grandes mitos de la crítica del siglo XX: la écfrasis. Después de un primer artículo donde el crítico analiza por primera vez la descripción de arte presente en “Ode on a Grecian Urn” de Keats, no duda en aplicar este mismo criterio a la hora de aproximarse a dos obras ecfásticas de Garcilaso y Lope en sendos artículos titulados «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271» [1952] y «Lope de Vega’s “Al triunfo de Judith”» [1954].

En esta misma época fueron publicados los paralelismos entre poetas y pintores de la España aurisecular de la mano de Hatzfeld [1952, 1966], así como el brillante estudio de otro norteamericano, Robert J. Clements, titulado *The Peregrine Muse* [1959], el cual incluye dos capítulos dedicados a Pinciano y Francisco de Holanda. A su vez, Ciocchini publica una obra fundamental para la orientación emblemática, *Góngora y la tradición de los emblemas* [1960], uno de los trabajos pioneros que sirve como antecedente para las investigaciones sobre emblemática posteriores.¹⁶

¹⁶ Algunos referentes imprescindibles para los estudios de la emblemática son Ledda [1970, 2003]; Sánchez Pérez [1977], Sebastián López [1981], Jesús María González de Zárate [1985] y Marisa C. Álvarez [1988]; así como la vasta contribución a la emblemática que atestiguan investigadores como los mencionados Egido, López Poza, Flor, Arellano o Bernat Vistarini, amén de los

Ya en torno a 1970 se produce una eclosión del interés por la relación establecida entre literatura y el arte en el Siglo de Oro, convirtiéndose la crítica anglosajona en la principal promotora del comparatismo interartístico dentro de los Estudios Hispánicos. Se editan artículos tales como «The Poetry of Ruins in the Golden Age» de Bruce Wardropper [1969]; «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture» de Karl-Ludwig Selig [1973]; «“Pintura”: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre» de Gareth Alban Davies [1975]; y «Ecphrasis in Garcilaso’s “Egloga III”» de Alan K. G. Paterson [1977]. Con todo que García Berrio da a conocer su influyente «Historia de un abuso interpretativo “Ut pictura poesis”» [1977] y Orozco [1968a, 1968b, 1977, 1988] sigue ampliando sus investigaciones sobre la materia, los especialistas británicos y norteamericanos son quienes logran ampliar la dimensión abierta en un primer momento por el profesor granadino gracias a la nueva perspectiva ecfástica.

Especial mención merece también *La rendición de Breda en la literatura y arte de España* de Vosters [1973], trabajo ejemplar de uno de los críticos que mejor ha representado el enfoque temático dentro de los estudios interdisciplinarios. La década de 1970 es significativa porque supone el asentimiento definitivo del comparatismo, máxime con la irrupción, junto a la obra del hispanista holandés, de los primeros trabajos de Bergmann, cuya perspectiva quedará cristalizada en el imprescindible *Art Inscribed* [1979].

Cabe recordar a este respecto que, pese a recibir una buena acogida entre los comparatistas norteamericanos, los artículos de Spitzer sobre la presencia de écfasis en Garcilaso y Lope no alcanzaron la estima y el valor que hoy le concedemos. Será Bergmann, motivada por la influencia de Krieger, quien presentará uno de los trabajos más destacados y citados de la literatura comparada con otras artes, a pesar de que, como recuerda Sánchez Jiménez, también “pasó casi desapercibido hasta que los años 90

múltiples estudiosos que han logrado convertir el estudio de la emblemática en una de las ramas con mayor visibilidad dentro del comparatismo aurisecular.

vivieron un resurgir de la moda ecrástica gracias a los estudios de De Armas” [2011: 122].

A partir de la década de 1980 los estudios sobre la cuestión se multiplican. Numerosos artículos acerca de las relaciones entre literatura y pintura por parte de una nueva generación de hispanistas son editados en la revista *Edad de Oro* y suponen no sólo la consagración de sus nombres como las autoridades que hoy conocemos, sino también la eclosión del comparatismo interartístico dentro de la crítica hispánica.¹⁷ A tal labor debemos sumar la publicación de una serie de obras en Norteamérica y España de crucial interés. Si bien *The Invisible Icon: Poetry about Portraiture in the Spanish Golden Age* de Ana María Beamud [1980], *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry* de Daniel L. Heiple [1983], *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts* de Damiani [1984] o el mencionado *La historia de España en el arte y la literatura* de García de Juan y Santamaría Tobar [1987] demuestran la emergencia del enfoque interdisciplinar, corren estos una suerte parecida a la que conoció la obra de Bergmann. Tanto es así que son trabajos rara vez mencionados por los especialistas y aún cuentan con una recepción muy alejada a la de otros de su misma naturaleza.

Ya en la década de 1990 se edita *Góngora. Percorsi della visione* de Cancelliere [1990], trabajo que ha contado finalmente con la visibilidad oportuna gracias a su traducción al español aparecida a finales de la pasada década. Mejor suerte correrá un segundo estudio de Vosters, *Rubens y España* [1990]. El investigador holandés da continuidad así a la estela iniciada en anteriores publicaciones, coincidiendo su recepción con el inicio de la actividad investigadora de Portús Pérez, quien defenderá su tesis doctoral *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro* [1992]. Pese a lo engañoso del título de la obra de Vosters, nos encontramos ante

¹⁷ Los artículos de Eugenio Asensio [1983], Robert Jammes [1983], Victor Dixon [1986], John E. Varey [1986], Angelina Costa Palacios [1987], José Lara Garrido [1987] o Vosters [1987] son una pequeña muestra de la rica bibliografía presente en los diferentes volúmenes que han ido apareciendo de la revista *Edad de Oro* en sus más de tres décadas de historia.

un tratado en el que la presencia de la literatura es considerable y se observa en este una marcada tendencia por recuperar la perspectiva introducida por Orozco, llegando incluso a servirse de sus trabajos como fuente historiográfica. Sobresalen, principalmente, sus análisis de Lope y Góngora y sus reflexiones en torno a los temas introducidos por el granadino, revitalizando así su valor e impidiendo que cayese en el olvido. En la misma línea que Vosters, destaca la obra *La pintura del El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI* de Francisco Javier Caballero Bernabé [1994]; *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* de Victor Stoichiță [1996]; así como el excepcional artículo titulado «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro» de Pierre Civil [1998].

Sin embargo, además de la ya mencionada irrupción de Armas y la publicación de los primeros artículos que lo convertirán en uno de los principales abanderados de la crítica hispánica en Norteamérica, lo que más destaca de la década de los 90 son los numerosos trabajos editados en España acerca de la poética y retórica auriseculares. *Fronteras de la poesía en el Barroco* de Egidio [1990] ve la luz el mismo año en que María Pilar Manero Sorolla da a conocer *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* [1990]; en los años sucesivos son editados *La descriptio en las retóricas españolas de 1500 a 1565* de Elorriaga [1991], *El secreto artificio* de Vega Ramos [1992] y el imprescindible *La Retórica en la España del Siglo de Oro* de López Grigera [1994].

A medida que se aproxima el fin del milenio, los trabajos publicados son cada vez más numerosos, reflejo de la importancia que empieza a cobrar la imagen dentro de los estudios literarios, sumado a la recepción de las discusiones con motivo de la écfrasis que se producen a lo largo de la década. Mitchell, Heffernan, Hollander, Grant, Steiner, Webb, Elsner o Armas mismo consagran el concepto de écfrasis dentro de la teoría literaria y promueven así la aparición de las primeras muestras en España que estudian la representación literaria de obras de arte visuales.¹⁸

¹⁸ Según Sánchez Jiménez [2011: 124]: “[e]stas ideas sobre la función estructural de la écfrasis han llegado al hispanismo de mano de Felisa Guillén,

A partir de este momento se desata dentro de los Estudios Hispánicos una verdadera fiebre en torno al comparatismo interartístico. Prueba de ello es la influyente edición por parte de Antonio Monegal del volumen teórico *Literatura y pintura* [2000]. Pero meses antes ya habían visto la luz un buen número de trabajos que impulsan la consagración definitiva del estudio del Siglo de Oro desde una perspectiva interartística. Corbacho Cortés hace pública su revisión histórica del tópico *ut pictura poesis* en la literatura hispánica presente en su aplaudido *Literatura y arte* [1998]; y se edita *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* de Portús Pérez [1999], estudio que recoge parte de la investigación realizada años atrás en su tesis. Esta última obra supone un hito, por cuanto demuestra en sus páginas algunas de las hipótesis planteadas anteriormente por López Grigera acerca de las profundas implicaciones de la *hipotiposis* y la *amplificatio* retóricas con la tendencia realista barroca —reflejada en géneros como la picaresca o la comedia de corral—, que ha dado siempre pie a la defensa del realismo como núcleo esencial de la literatura española.¹⁹ Paralelamente a la publicación de los trabajos de Corbacho Cortés y Portús Pérez, Flor da a conocer *La península metafísica: arte,*

que estudia el recurso como un mecanismo esencial de tres obras de Lope de Vega”. Sin embargo, no fue Felisa Guillén [1995] la primera en poner en circulación el término, pues ya había sido empleado anteriormente por Ángel Ferrari [1983: 436], a fin de advertir cómo en la década previa “los estudiosos de la ékfrasis o el «ekphrastic principle» [...] se divorcian del «pictorialism» de tradición aristotélica y horaciana, volviendo la vista al significado de la ékfrasis como totalidad de verificación en una obra poética de su sentido unívoco, conforme lo desempeñó dicha figura retórica en paisaje descriptivo por antonomasia de la *Iliada* de Homero, punto de partida asimismo en el resumen histórico de Friedländer”.

¹⁹ “Creo que no saco las cosas de quicio si me atrevo a afirmar que el llamado realismo de nuestros Siglos de Oro no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba ni más ni menos que del uso de varios recursos combinados de la retórica clásica y renacentista, recursos que, como se ha visto por los ejemplos, no tenían nada que ver con adornos sobrepuestos; sino que, todo lo contrario, en la producción misma del texto, en sus dos vertientes de *res* et *verba*, eran la médula misma del texto, el cual pasando por una conceptualizadísima amplificación se plasmaba en formas lingüísticas adecuadas para producir la impresión de que se estaban viendo hechos y cosas” [Grigera, 1994: 138].

literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma [1999], y Pedro Ruiz Pérez hace lo propio con la edición de *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez* [1999].

Ya en la década de 2000, los investigadores mencionados continúan la dinámica iniciada en los años precedentes, explorando nuevos horizontes y propiciando que jóvenes investigadores se sumen al campo de trabajo. Destacan en especial la serie de artículos acerca del tópico *ut pictura poesis* reunidos por Egido en *De la mano de Artemia* [2004]. Y en estos mismos años aparecen las dos compilaciones de artículos que recogen lo mejor la crítica efrástica norteamericana editados por Armas —*Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* [2004] y *Ekphrasis in the Age of Cervantes* [2005]—, que el hispanista corona con la publicación de *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art* [2006].

Destaca asimismo la aparición de *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón* de Arellano [2006] y del primer estudio de Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio* [2006]. En lo sucesivo aparecen novedades como *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain* de Michael Schreffler [2007]; *The Drama of the Portrait* de Laura R. Bass [2008]; o *Cervantes and the Pictorial Imagination* de Laguna [2009], obras que participan de propuestas que abren nuevas miras para el estudio de la visualidad en la línea de Stoichiță.

Ya en la década presente, lejos de verse mermadas en número, las publicaciones sobre la cuestión se suceden, si bien empieza a apreciarse un ligero agotamiento, traducido en la tentativa de buscar nuevos enfoques que amplíen los horizontes hasta este momento explorados. Por supuesto, los críticos a los que nos hemos referido siguen dando a conocer sus avances en la materia, a medida que crece su prestigio y la visibilidad de sus trabajos con motivo de las posibilidades que ofrecen las redes sociales académicas. No obstante, surgen nuevas voces que introducen perspectivas no contempladas y suscitadas en parte por la amplia difusión que encuentra la crítica de Webb al concepto moderno de éfrasis. Es el

caso de los artículos de Lozano Renieblas [1998, 2005], en cuyas páginas traza el análisis de la *enárgeia* en la obra cervantina.²⁰ Amén de otras aportaciones recientes como el estudio de Marta P. Cacho Casal titulado *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»* [2011], es oportuno destacar la lectura de la tesis doctoral titulada *Hacia una teología de la imagen* de Darío Velandia [2014], en cuyas páginas se halla presente una revisión del tópico *ut pictura poesis* con respecto a la retórica eclesiástica aurisecular.

Mención aparte merece Sánchez Jiménez y su investigación recogida en *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* [2011], a la cual debemos sumar los últimos artículos que ha dado a conocer el autor desde entonces, que complementan la labor presente en dicho volumen. Como bien ocurre con los trabajos emblemáticos de Armas y Portús Pérez, el de Sánchez Jiménez destaca por los excelentes resultados obtenidos al analizar la lírica de Lope mediante las diferentes líneas que aquí hemos intentando describir y que ofrecen una idea de la fortuna de la cuestión. El autor reivindica, como ya estipularon López Grigera y Portús Pérez, que la relación entre literatura y pintura en el Siglo de Oro no responde únicamente a una estrategia meramente ornamental, sino que, en virtud del criterio introducido por Orozco, actualizado con la perspectiva ofrecida por el estudio de la “cultura material”, ofrece interpretaciones que apuntalan la relación de la *descriptio* o la *amplificatio* con la naturaleza realista de la literatura de la época. Tal es el fundamento esgrimido por el hispanista en numerosos epígrafes de la obra, ofreciéndonos en ellos valiosas orientaciones que nos permiten entender mejor las razones que dan sentido a géneros líricos tales como el bodegón, la comunión de poetas y pintores con la doctrina *ut pictura poesis* como medio de reivindicar la liberalidad de la pintura o la adhesión a la corriente pictorialista y su ejercicio característico, tanto en la poesía de Lope como en la literatura barroca en su conjunto.

²⁰ Cabe apuntar que, al igual que Lozano Renieblas, Sánchez Jiménez [2011: 124] emplea la écfrasis como elemento crítico en el marco de “una definición más amplia del término, como «descripción detallada» que interrumpe «el fluir del discurso»”.

El valor añadido de la obra de Sánchez Jiménez radica en que ofrece una revisión de la trayectoria del comparatismo interartístico centrada en la figura del poeta madrileño, extremadamente útil para aproximarnos a los rudimentos teóricos y metodológicos más representativos de la discusión en torno al parangón entre literatura y pintura en el contexto aurisecular. Por ello no sería desacertado considerar a Sánchez Jiménez una de las figuras más destacadas del panorama reciente de los Estudios Hispánicos, no únicamente por la cantidad de trabajos dedicados a la materia aquí expuesta, sino también por su elevado conocimiento de la literatura y crítica del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Marisa C. (1988): *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, Don Quijote y los emblemas*, Washington D. C., Georgetown University.
- Arellano, Ignacio (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Armas, Frederick A. de (ed.) (2004): *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- (2005): *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- (2006): *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press.
- Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito. Las “Silvas”», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- Atehortúa, Arbey (2010): «La pintura escrita en Francisco Álvarez de Velasco», *Cuadernos de Literatura*, 14 (28), pp. 78-99.
- Bass, Laura R. (2008): *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern*, University Park, Pennsylvania State University Press.

- Beamud, Ana Maria (1980): *The Invisible Icon: Poetry about Portraiture in the Spanish Golden Age*, Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Bergmann, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999): *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- Blecua, José Manuel (1984): «Introducción», en *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, pp. 7-24.
- Caballero Bernabé, Francisco Javier (1994): *La pintura del El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Toledo, Caja de Castilla-La Mancha.
- Cacho Casal, Marta P. (2011): *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*, Sevilla/Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons.
- Calvo Serraller, Francisco (1981): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- Camón Aznar, José (1945): «Citas de arte en el teatro por Lope de Vega», *Revista de ideas estéticas*, 9, pp. 71-140.
- Cancelliere, Enrica (1990): *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio.
- Ciocchini, Héctor (1960): *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- Civil, Pierre (1998): «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro», en Alicia Cordon Mesa y María Cruz García de Enterría (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 419-432.
- Clements, Robert J. (1959): *The Peregrine Muse: Studies in Comparative Renaissance Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Corbacho Cortés, Carolina (1998): *Literatura y arte: el tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- Costa Palacios, Angelina (1987): «Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor: (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana “ut pictura poiesis”», *Edad de Oro*, 6, pp. 35-50.
- Cózar, Rafael de (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- Damiani, Bruno (1984): *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Davies, Gareth Alban (1975): «“Pintura”: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, pp. 288-313.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1940): *El espíritu del barroco: tres interpretaciones*, Barcelona, Apolo.
- Dixon, Victor (1986): «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, 5, pp. 35-58.
- Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- (2004): *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- Elorriaga del Hierro, Casilda (1991): *La Descriptio en las Retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española II.
- Ferrari, Ángel (1983): «La conjunción de heptadismos y écfrasis en textos antiguos y medievales», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 180 (3), pp. 435-494.
- Flor, Fernando R de la (1999): *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gállego, Julián (1987): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- García Aguilar, Ignacio (2009): «Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)», *Etiópicas*, 5, pp. 88-161.

- García Berrio, Antonio (1977): «Historia de un abuso interpretativo “Ut pictura poesis”», en Emilio Alarcos Llorach (ed.), *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-308.
- García de Juan, Miguel Ángel y Santamaría Tobar, Rafael (1986): *La historia de España en el arte y la literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios* (S. XVI-XVIII), Madrid, Popular.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1960): *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus.
- González de Zárate, Jesús María (1985): *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, Universitat de València.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Guillén, Felisa (1995): «Ekphrasis e imitación en la “Jerusalén Conquistada”», *Hispania*, 78 (2), pp. 231-239.
- Hatzfeld, Helmut (1952): «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 3, Madrid, CSIC, pp. 265-297.
- (1966): *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Heiple, Daniel L. (1983): *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Herrero García, Miguel (1943): *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, Revista de Filología Española.
- Jammes, Robert (1983): «Elementos burlescos en las “Soledades” de Góngora», *Edad de Oro*, 2, pp. 99-118.
- Laguna, Ana Maria G. (2009): *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and the Images of Power in Works by Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Lara Garrido, José (1987): «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, 6, pp. 133-148.

- Ledda, Giuseppina (1970): *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università di Pisa.
- (2003): *La Parola e l'immagine : strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS.
- López Estrada, Francisco (1953): «Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIV, pp. 65-89.
- López Grigera, Luisa (1994): *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- López Poza, Sagrario (ed.) (2000): *Estudios sobre emblemática española*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Lozano Renieblas, Isabel: (1998): «La función de la *écfrasis* en el *Persiles*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 507-515.
- (2005): «La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*», *Monteagudo*, 10, pp. 29-38.
- Llorente, María Ema (2012): «Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión», *Impossibilia*, 4, pp. 233-251.
- Mancini, Matteo (2010): *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno). <URL: <http://eprints.ucm.es/10440/> [20/03/2015]>.
- Manero Sorolla, María Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Mitchell, W.J.T. (2009): *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal. Trad. Yaiza Hernández Velázquez.
- Monegal, Antonio (coord.) (2000): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros.
- Orozco Díaz, Emilio (1947): *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.

- (1968a): *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Granada, Universidad de Granada.
- (1968b): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española.
- (1977): *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa.
- (1988): *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.
- Osuna, Inmaculada y Sánchez Jiménez, Antonio (2012): «Tendencias de los estudios de poesía en el Siglo de Oro. Estado de la cuestión y comentario crítico (2008-2011)», *Etiópicas*, 8, pp. 237-678.
- Osuna, Rafael (1968): «Bodegones literarios en el Barroco español», *Thesaurus*, 23 (2), pp. 206-217.
- Paterson, Alan K. G. (1977): «Ecphrasis in Garcilaso's "Egloga III"», *The Modern Language Review*, 72, pp. 73-92.
- Pineda, Victoria (2011): «Reseña de Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*», *Anuario Lope de Vega*, 17, pp. 174-179.
- Ponce Cárdenas, Jesús (ed.) (2012): *Poesía y pintura en el Siglo de Oro (Críticón, 114)*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail.
- Portús Pérez, Javier (1992): *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III.
- (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea.
- Quispe-Agnoli, Rocío (2013): «Ut pictura poiesis: retratos poéticos pictóricos en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», en Pamela H. Long (ed.), *Sor Juana Polímata*, México D.F., Grupo Destiempos, pp. 57-76.
- Rubio González, Lorenzo (1988): «Damasio de Frías: un clásico para ser estudiado», *Castilla: Estudios de literatura*, 13, pp. 145-158.
- Ruiz Lagos, Manuel (1969): *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Universidad de Granada.

- Ruiz Pérez, Pedro (1999): *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- (2002): «Égloga, Silva, Soledad», en Begoña López Bueno (dir.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 387-429.
- Salas, Xavier de (1943): *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español* (5 vols.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.
- (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Sánchez Pérez, Aquilino (1977): *La literatura emblemática española: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL.
- Schreffler, Michael (2007): *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Schuessler, Michael (2013): «“Lo atrevido de un pincel”: Retratos y autorretratos de Sor Juana Inés de la Cruz. Siglos XVII-XVIII», en Pamela H. Long (ed.), *Sor Juana Polímata*, México D.F., Grupo Destiempos, pp. 77-99.
- Sebastián López, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
- Selig, Karl-Ludwig (1973): «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture», *Hispanic Review*, 41, pp. 305-312.
- Spang, Kurt (1991): *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- (2012): «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia*, 3, pp. 233-245.
- Spitzer, Leo (1952): «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, 20 (3), pp. 243-248.

- (1954): «Lope de Vega's "Al triunfo de Judith"», *Modern Language Notes*, 69 (1), pp. 1-11.
- Stoichiță, Victor (1996): *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza. Trad. Ana María Coderch.
- Varey, John E. (1986): «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 5, pp. 271-298.
- Vega Ramos, María José (1992): *El secreto artificio: "Qualitas sonorum", maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC.
- Vegue y Goldoni, Ángel (1928): *Temas de arte y de literatura*, Madrid, Imprenta Iris.
- Velandia Onofre, Darío (2014): *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art. <URL: <http://hdl.handle.net/10803/283166> [20/03/2015].
- Villanueva, Darío (2014): «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelías*, 22, pp. 185-193.
- Vosters, Simon A. (1973): *La rendición de Breda en la literatura y arte de España*, London, Tamesis.
- (1987): «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», *Edad de Oro*, 6, pp. 267-285.
- (1990): *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra.
- Wardropper, Bruce (1969): «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 4, pp. 295-305.
- Webb, Ruth (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington, Ashgate.