

**“AL RETRATO DEL B.P FRANCISCO JAVIER”:
LECTURA DE UN ENCOMIO PICTÓRICO DE PEDRO ESPINOSA
DESDE EL COMPARATISMO INTERARTÍSTICO**

**“AL RETRATO DEL B.P FRANCISCO JAVIER”:
READING OF A PICTORIAL ENCOMIUM BY PEDRO ESPINOSA
FROM THE INTERART COMPARATISM PERSPECTIVE**

ADOLFO RODRÍGUEZ POSADA

Abstract

The process of deconstruction of Literary theory has meant a shift within criticism. It has been questioned the effectiveness of Hermeneutics as philological methodology. In that respect, it is paradigmatic how the interartistic comparison operates as a productive tool to neutralize the instability of some poetic compositions which seem to confirm the postmodern thesis. To discuss the issue, this paper proposes the reading of a pictorial encomium by Pedro Espinosa from the interartistic comparison scope, in order to justify precisely its effectiveness in regards to a better understanding of the meaning of literary works.

Keywords: Interartistic Comparison, Pedro Espinosa, Spanish Golden Age, Pictorial Encomium, Ut Pictura Poesis, Ekphrasis, Deconstruction, Postmodern Theory.

Resumen

El proceso de deconstrucción de la teoría literaria ha significado un cambio de orientación en el seno de la crítica. Ha puesto en jaque la efectividad de la hermenéutica como metodología filológica. En este sentido, es paradigmática la forma en que el comparatismo interartístico opera como una herramienta productiva a la hora de neutralizar la inestabilidad de ciertas composiciones poéticas que, como objeto de estudio, parecen confirmar las tesis posmodernas. Para debatir la cuestión planteada procedemos, pues, a la lectura de un encomio pictórico de Pedro Espinosa desde el comparatismo interartístico con el fin de justificar, precisamente, su efectividad de cara a una mejor comprensión del significado de los textos literarios.

Palabras clave: Comparatismo interartístico, Pedro Espinosa, Siglo de Oro, Encomio pictórico, Ut pictura poesis, Écfrasis, Deconstrucción, Teoría posmoderna.

Parece innegable que la deconstrucción como propuesta teórica es un modelo epistemológico útil, por cuanto aboga por un escepticismo metódico que pretende destapar sesgos en la construcción de los hábitos culturales. El objetivo no es dudar de los modelos teórico-literarios previos, sino ponerlos a prueba para comprobar que responden a la realidad de los textos y no a imposiciones ideológicas¹. Y he aquí el problema del nuevo paradigma:

¹ La crítica que realiza Derrida al modelo estructuralista jalona la trayectoria de la teoría literaria en el siglo XX. A partir de la publicación de *L'Écriture et la Différence* en 1967, Derrida despliega una nueva mentalidad, concretada y ampliada en *De la grammatologie*, que inaugura el modelo de crítica literaria posestructuralista. Su fundamento estriba en un proceso de deconstrucción de los principios teóricos literarios vigentes. Frente al reduccionismo formal al que aspira el estructuralista, Derrida opone la anomalía semántica o *différance* que anula la posibilidad de reducir los textos literarios a estructuras formales, dada su ambigüedad e indeterminación. A este respecto resulta crucial la aproximación al epígrafe “Force et signification”, que abre el volumen *L'Écriture et la Différence*, pues en él se encuentra el origen de la oposición posmoderna al planteamiento literario estructuralista: “Ser estructuralista es fijarse en primer término en la organización del sentido, en la autonomía y el equilibrio propio, en la constitución lograda de cada momento, de cada forma, es rehusarse a deportar a rango de accidente aberrante todo lo que un tipo ideal no permite comprender. Incluso lo patológico no es simple ausencia de estructura. Está organizado. No se comprende como deficiencia, defeción o

cuando uno examina el legado de la crítica posmoderna, se percibe que la deconstrucción no opera como principio metódico, sino como fin ideológico para negar, a toda costa, la efectividad de una aproximación hermenéutica a los textos literarios. Por supuesto que los planteamientos que se han apoyado en la deconstrucción como método analítico no siempre han prescindido del rigor que ha de caracterizar al estudio filológico. Claro ejemplo de ello son las reflexiones vertidas por teóricos como Jonathan Culler². Pero es verdad que sus principales adalides han incurrido en sesgos y generalizaciones, como bien señala María del Carmen Bobes Naves en el caso de Jacques Derrida:

Derrida se apoya en lecturas de textos con alguna ambigüedad semántica que impide decidirse por una interpretación unívoca; luego generaliza la idea aplicándola a todos los textos y afirma que ninguna interpretación es más adecuada que otra. Suelen ser textos excepcionales y me parece que no prueban nada, a no ser la inseguridad de los límites (1, 2008, p. 361).

En efecto, la premisa señalada por la investigadora es el principal argumento que sostiene el paradigma teórico que ha traído consigo la posmodernidad. De un modelo crítico fundamentado en la comprensión de los textos literarios en tanto formalizaciones verbales de significados, hemos pasado a una concepción empírica de la literatura, en que la obra, más que una formalidad artística, es considerada un pretexto para analizar el proceso cultural que lo valida como arte. En palabras de Steven Tötösy, “el objeto de estudio de la teoría empírica no es únicamente el texto en sí mismo, sino las funciones de acción dentro del sistema literario, a saber, la producción, distribución, recepción y procesamiento de textos” (2, 1998, p. 226).

Tal concepción teórica, propia de nuestro siglo, ha modificado sustancialmente la función de la crítica. A lo largo de la historia, los filólogos se han encargado de enjuiciar los textos para demostrar así su valor como monumentos culturales. Siguiendo las reflexiones de Dilthey, con su actividad el crítico favorece la comprensión de las composiciones poéticas. Pero al deconstruir la posmodernidad las bases metodológicas de la investigación literaria, la concepción de su objeto ha cambiado³. Ya no interesa interpretar el significado del texto, sino observar cómo se canoniza la obra verbal dentro del campo literario. La de Tötösy es una propuesta coherente si asumimos el carácter indecible del signo literario preconizado por Derrida o De Man, quienes dudan de la efectividad de toda aproximación al texto desde una perspectiva hermenéutica. Según De Man, al enfrentarnos como críticos “a la ineludible necesidad de llegar a una conclusión, ningún análisis gramatical o lógico nos puede ayudar a tomarla” (3, 2003, p. 661). En consecuencia, si nos vemos imposibilitados para decidir cuál es la interpretación correcta de un texto, todos los demás principios alegados por la teoría hasta ahora se relativizan; y por ende, si toda interpretación de la obra literaria no es más que una opinión subjetiva, la crítica pierde por completo su razón de ser y urge, por lo tanto, reformularla.

Apuestas como la teoría empírica de Tötösy plantean precisamente la necesidad de renovar la crítica como disciplina sobre la base de los principios de la posmodernidad. No

descomposición de una bella totalidad ideal. No es una simple derrota del telos” (7, 1989, p. 41). El postestructuralismo centrará sus esfuerzos en defender que la escritura es justamente un “accidente aberrante” de la lengua y no una estructura organizada en función de una norma teórico-literaria.

² Jonathan Culler es un firme defensor del modelo deconstructivo, al considerar que la sobreinterpretación posmoderna de los textos posibilita nuevas vías de lectura de la obra literaria. El teórico identifica el *modus operandi* postestructuralista con la concepción, desarrollada por Wayne Booth en *Critical Understanding* (1979), de la crítica literaria como una forma de superación de la mera comprensión positiva del texto: “Del mismo modo que la lingüística no intenta interpretar las frases de una lengua, una buena parte de lo que erróneamente puede verse como sobreinterpretación o, de forma más benévola, como superación, constituye una tentativa de relacionar un texto con los mecanismos generales de la narrativa, la figuración, la ideología, etcétera” (8, 1997, pp. 134 – 135).

³ Terry Eagleton ha discutido ampliamente la cuestión y aprecia un desplazamiento del objeto de la investigación literaria desde los textos hacia la realidad cultural: “Lo que en términos generales se ha producido es cierto desplazamiento desde el discurso hacia la cultura: desde las ideas en cierto estado abstracto o virginal hacia la investigación de lo que en las décadas de 1970 o 1980 habría sido imprudente llamar «el mundo real»” (9, 2013, pp. 11 – 12).

interesa tanto llevar a cabo un análisis crítico del material literario como ponderar las circunstancias que lo convierten en un objeto cultural. Tal es la visión teórica que prima en nuestro tiempo. Pero una concepción estrictamente cultural de la obra poética, como la que plantea Tötösy, democratiza el canon literario y sitúa, en último término, a todos los autores a un mismo nivel. Ello exige considerar que, a efectos de formalización, el significado de las obras es indecible y, por consiguiente, su valor en cuanto a constructos artísticos es idéntico.

Pero el argumento expuesto encierra una impostura. Si toda interpretación es relativa, tanto o más relativo es defender que la interpretación del significado de todas las obras literarias es indecible. Al fin y al cabo, la objetividad es una convención que los especialistas en una materia alcanzan por consenso⁴. Relativizar la coincidencia entre dos o más críticos que llegan a una interpretación pareja es negar la evidencia de que la literatura es una formalidad y como tal responde a una lógica. La finalidad de la crítica es intentar interpretar dicha lógica semántica sobre la que pivota el texto literario, por indecible que sea optar por uno de sus posibles significados. Si bien nada exige al crítico de sobreinterpretar o incluso malinterpretar el texto, la crítica como ciencia humanística ha de buscar aclarar su significado para favorecer una mejor comprensión del mismo. Juzgar si tal significado resulta o no indecible es a ojos vistas indiferente, pues una de las tareas primordiales de la teoría literaria es debatir, en primer término, si es posible alcanzar un consenso en cuanto a la lógica semántica de la obra. Si todos los textos son ambiguos, todos ellos son igual de valiosos a efectos de composición. Entre *Don Quijote* y un *best-seller* no habría diferencia alguna, porque se niega de partida que el primero esté mejor escrito que el segundo; es decir, se pone en jaque que Cervantes haya formalizado, precisado, concretado, verbalizado con mayor maestría los conceptos sobre los que se construye su obra – la libertad, la locura, el concepto moderno de ficción – que un vulgar autor de superventas.

Según De Man, “es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad” (3, 2003, p. 643). Pero nada hay de verdad en la indecisión hermenéutica que valida la posmodernidad teórico-literaria, cuando menos si ponderamos rigurosamente la cuestión. Es preferible, por tanto, triunfar enseñando lo que bien podría ser verdad que fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado, justamente por atentar contra la realidad de los textos. La crítica no pretende enseñar verdad literaria alguna, he aquí el problema del planteamiento de la posmodernidad, sino interpretaciones coherentes y consensuadas de una obra concreta. A juicio de Bobes Naves, “la crítica literaria, en muchas ocasiones, no suele interesarse por el texto sino por la refutación de una lectura realizada por una escuela crítica anterior” (1, 2008, 361). Y tal es el caso de los ataques de Derrida y De Man al estructuralismo francés y al New Criticism norteamericano. Pues lo más paradójico es que si deconstruimos la posmodernidad literaria no encontraremos, por desgracia, más que una vaga impostura que pretende revelarse como verdad cuando dista mucho de serlo⁵.

Dicho lo cual, no existe problemática alguna, desde luego, en convenir que el objetivo de la crítica siga siendo el mismo que señaló Dilthey con respecto a las Ciencias del espíritu: aclarar los textos mediante el ejercicio hermenéutico para favorecer su óptima comprensión. A menos que sigamos empeñados en prolongar el cinismo posmoderno, no existe ningún inconveniente en mantener los antiguos cimientos de la crítica como disciplina del saber.

Siendo la obra literaria un signo verbal, como tal ha de ser interpretado, y no como mero pretexto para abordar cuestiones que poco o nada tienen que ver con la filología. Sobra

⁴ Bobes Naves debate la noción del conocimiento literario como consenso crítico a la luz de la filosofía de Habermas, destacando que “el rechazo de la razón, que el posmodernismo había tomado como bandera frente a la modernidad, no es acertado, pues si efectivamente la razón siguió a veces caminos erróneos, fue por la prevalencia del individuo (razón subjetiva) y pueden ser superados por el consenso entre los individuos: la razón consensuada (razón comunicativa)” (1, 2008, p. 335).

⁵ Para una aproximación a las imposturas intelectuales que encierran algunos postulados posmodernos, véanse Sokal y Bricmont (1999) y Maestro (2014).

decir a este respecto que la lengua literaria es problemática por naturaleza a diferencia de la convencional. Pretende comunicar con la máxima economía el mayor número de ideas. Para decidir entre sus posibles significados con vistas a favorecer una mejor comprensión de la obra, el crítico ha de contemplar todas las perspectivas, y en ocasiones ello implica desbordar el ámbito literario de forma metódica pero sin perder de vista en ningún momento el texto como objeto de conocimiento. Un ejemplo de tal problemática es la réplica que Leo Spitzer dirigió a Wasserman en 1955, con respecto a la interpretación del poema *Ode on an Grecian Urn* de Keats bajo la directriz del *New Criticism*. El romanista recurre a la tradición del tópico *ut pictura poesis*, dirigiendo asimismo la mirada a la teoría artística, para aclarar en la medida de lo posible su significado y no hacer del poema un texto más hermético de lo que ya es de por sí⁶.

En este sentido, el comparatismo interartístico que introducen en el ámbito hispánico Emilio Orozco Díaz y Spitzer se comporta como una herramienta auxiliar a la que puede recurrir el crítico, cuando la obra interpretada desborda el campo literario y presenta una mayor ambigüedad en cuanto a su significado. Normalmente la literatura comparada con las artes estudia la relación de poemas y cuadros a fin de analizar las correspondencias ontológicas que se establecen entre la literatura y el resto de las artes, o bien para reflexionar sobre la dimensión imaginativa de la literatura. Pero siguiendo a Claudio Guillén, bajo esta perspectiva el comparatismo como disciplina pertenece más al campo de la Estética o la Semiótica que al ámbito filológico propiamente dicho. Recuerda que cuando hablamos de comparatismo interartístico en el ámbito de los estudios literarios, “el centro de gravedad sigue siendo la literatura” (4, 1985, p. 126). Toda aproximación a la obra poética desde una metodología interdisciplinar debe perseguir la comprensión y aclaración de su contenido con objeto de no incurrir en una caracterización del material literario como mero pretexto.

La comparación de literatura y artes plásticas permite al crítico distinguir cuál es el significado más aproximado a la realidad de la composición, desde el momento en que la teoría e historia del arte iluminan aquellos signos en apariencia herméticos. Es la peculiaridad de la mayoría de poemas artísticos que se registran en el Siglo de Oro, pues no imitan tanto la realidad cuanto que trasladan al medio verbal elementos pertenecientes al arte pictórico. Este traslado se formaliza en conceptos barrocos, imágenes verbales y detalles que a priori resultan difíciles de entender, toda vez que se desatiende su modelo imitativo. El investigador, por tanto, se ve en la obligación de dirigir su mirada a las posibles pinturas que bien pudieron haber inspirado al poeta en su composición⁷. A partir de estas será posible aclarar los puntos conflictivos para facilitar su lectura y neutralizar así toda posible indeterminación. Veamos, pues, un ejemplo para ilustrar la cuestión aquí debatida:

Aquel, que trujo Cristo, fuego ardiente
le dejó esfera, oh fénis, en tu pecho;
ya en venturoso incendio lo ha deshecho;
ya aun la pluma de encina no consiente.
Vuelas al mar y ya hervir se siente,
y, olvidando este mundo por estrecho,
allí, do l'alba duerme en blanco lecho
cebas el fuego, en llenos de Oriente.

⁶ Reprocha Spitzer a Wassermann que su examen de Keats adolezca de “certain questionable habits of contemporary criticism – for instance, the tendency to make the poetic text appear more difficult, intricate, paradoxical than it truly is” (10, 1955, p. 204).

⁷ Para una aproximación bibliográfica a la comparación de la comparación de literatura y artes en el Siglo de Oro, véase Rodríguez Posada (2015). La efectividad de la metodología comparatista en el examen de la literatura aurisecular a la luz de las artes plásticas ha quedado patente en los excepcionales estudios de Egido (2004), De Armas (2006), Sánchez Jiménez (2011) o Sáez (2015).

Su llama de oro duramente tierna,
 que aun hoy suena en las selvas olorosas,
 rota tus plumas de la luz del día.
 Ya a tu ciencia debes vida eterna,
 fuego que en Dios, tu esfera, te reposas;
 fénis sola, que estás en Compañía.
 (5, 1975, p. 82).

El soneto de Espinosa se titula “Al retrato del B.P. Francisco Javier”. A simple vista parece un epigrama que encomia, a partir de un retrato anónimo, la figura del jesuita Francisco Javier (1506-1552)⁸. La evangelización que llevó a cabo en sus misiones a Oriente, en especial en India, China y Japón, le valió la canonización en 1622 en la ciudad de Lisboa, canonización a la que asiste el propio Espinosa. Ello explica las menciones en el poema a Oriente – “do l’alba duerme en blanco lecho” – ; a sus célebres viajes recorriendo la geografía asiática – “Vuelas al mar”; “las selvas olorosas” – ; y su pertenencia a la orden jesuita – “Compañía” –. Para López Estrada, “[l]a leyenda del ave es el fundamento del soneto” (5, 1975, p. 82). Así pues, la connotación cristiana que adopta el fénix como símbolo de la resurrección y la vida eterna, en el contexto de la poesía religiosa avivada por la doctrina postridentina, es recurrente en todo el Barroco – Quevedo o Paravicino –, y es a todas luces, el motivo central del poema.

Con todo, el contenido del primer cuarteto es oscuro y extremadamente difícil de interpretar. La mención al “fuego ardiente” puede sobreentenderse a raíz de la connotación ígnea del ave fénix. Incluso la referencia a la “esfera” ardiente en el pecho puede ser ponderada como una metáfora conceptista del corazón, al ser un motivo iconográfico bastante habitual en la pintura religiosa, y tanto más teniendo en cuenta que existen jeroglíficos de la época que representan simbólicamente a la Compañía de Jesús con la figura de un corazón. No obstante, existen ciertos puntos de incertidumbre, cuya falta de claridad favorece la incoherencia del texto: “la pluma de encina”, “cebas el fuego, en llenos de Oriente” o “llama de oro”. Podría pensarse que se trata de un mero juego culterano, que busca la oscuridad expresiva sin responder a razones ulteriores. Es paradigma por tanto de la ambigüedad semántica con la que la crítica posmoderna justifica la imposibilidad de decidir sobre su correcta interpretación. Pero he aquí lo interesante, pues dicha oscuridad no será tal si atendemos a la relación entre poesía y pintura que da origen al soneto.

Gracias a que el propio título de la pieza establece un claro *rappor de fait* con la pintura, es el arte pictórico el que nos permite aclarar y explicar las referencias señaladas, incomprensibles o extremadamente complejas de interpretar de otro modo⁹. No se trata, pues, de un epigrama encomiástico – una *allusive ekphrasis* en la terminología de De Armas¹⁰ – para celebrar la santidad de Francisco Javier, sino de una transposición verbal de la iconografía pictórica – écfrasis – que inspira la redacción del soneto (Imagen 1).

⁸ La noción de encomio pictórico ha sido estudiado en profundidad por Ponce Cárdenas (2012). Se trata de un elogio dirigido a un personaje ilustre —un noble, una dama o un beato como en el caso de Espinosa—, que toma como referente la mayoría de veces un retrato pictórico del mismo.

⁹ El concepto de *rappor de fait* como principio metodológico del comparatismo fue acuñado en primer término por Van Tieghem y desarrollado posteriormente por Carré. Véase Vega Ramos y Carbonell (1998).

¹⁰ “Here, the work of art is not described, nor is a narrative created from its images. Instead the poet playwright or novelist simply refers to a painter, a work of art, or even to a feature that may apply to a work of art. This becomes an ekphrasis only in the mind of the reader/spectator who can view the work in his memory and imagination. The mnemonic and visual effect has the ability to make words capacious” (11, 2005, p. 22).



Imagen 1 Anónimo, San Francisco Javier, siglo XVII. Museo de la Ciudad de Kobe.

Como argumentaba Simon Vosters al abordar la cuestión, es difícil, aun con la mención explícita a la posible fuente pictórica, determinar si nos encontramos ante el verdadero retrato que describe Espinosa¹¹. El cuadro está fechado en el siglo XVII y no hay duda de que las coincidencias entre el poema y el cuadro saltan a la vista, pero son tantos los interrogantes que es imposible llegar a una conclusión certera. Es verdad que, cuando menos, la pintura habría de inspirarse en la misma iconografía que da forma a la figuración pictórica en cuestión. A diferencia de otros retratos de Francisco Javier – Murillo o Rubens –, el cuadro conservado en el Kobe City Museum de Japón casa con el detallismo descriptivo de Espinosa. La ausencia de datos que aclaren la historia del lienzo exige la máxima prudencia, a la espera de que tal vez algún investigador en el futuro arroje luz sobre la cuestión, ya sea para confirmar la hipótesis o, por el contrario, desacreditarla.

Ahora bien, al comparar el retrato y el poema, las coincidencias son sumamente reveladoras, puesto que parecen iluminar el sentido de algunos de los elementos que integran el soneto de Espinosa y que suponen, precisamente, los puntos de indeterminación que mayor dificultad entrañan. La coincidencia entre lo descrito verbalmente y lo figurado pictóricamente nos lleva a considerar la pieza como una ékphrasis y no así un mero epigrama, tal y como en principio podría interpretarse en ausencia de un referente plástico que ejemplifique la

¹¹ Sánchez Jiménez recuerda que Vosters “concluye que, sin referencia explícita, los parecidos de tema o estilo (colorido, «pictoricidad») no son suficientes para demostrar que un texto se inspire en un cuadro determinado y que haya una «veiled ekphrasis». Es más, incluso cuando hay una referencia explícita a un cuadro, puede resultar difícil demostrar que haya relación directa o identificar el mismo” (12, 2011, pp. 127 – 128). El soneto de Espinosa es una prueba fehaciente del acertado juicio de Vosters.

iconografía observada. La composición de Espinosa es efrástica en el momento en que lo verbal describe elementos significativos de la creación pictórica.

En vista de la imagen, interpretamos que la “esfera” mencionada en los primeros versos se corresponde con el corazón ardiente e ígneo, la llama de la fe, que reposa sobre el pecho de la figuración pictórica del jesuita. El fénix reducido a cenizas simboliza la muerte del santo, cuyo “fuego ardiente” ha extinguido el “venturoso incendio” de una vida entregada a Cristo. La mención a la “pluma de encina” puede ser interpretada como un concepto del crucifijo de madera, representado como tal en el retrato, el instrumento de evangelización del misionero, que “no consiente” que el fuego del fénix se apague del todo, pues su destino es resurgir de sus cenizas y resucitar en la “vida eterna”.

Por otro lado, Oriente es representado bajo una figuración alegórica del reino celestial, pues en él encuentra Francisco Javier su santidad, por cuanto ilumina y aviva las llamas del corazón a través del crucifijo, símbolo de la fe, como bien se puede observar en la pintura. La “llama de oro” parece una alusión de Espinosa a la luz ígnea del fénix, pero asimismo a los destellos numinosos que desprende el crucifijo, circundando los lemas de Cristo inscritos en la imagen.

La referencia a la llama que todavía “suenan” en las “selvas olorosas” es el punto más oscuro y difícil de interpretar de todo el poema. Puede tratarse de una alusión al sonido de la llama de la bestia mitológica, interpretado conceptualmente tal vez en alusión a la música celestial de las trompetas de los ángeles – figurados en la imagen pictórica –, la cual todavía resuena en las tierras evangelizadas gracias a la predicación de Francisco Javier. El robo de “las plumas” parece apuntar a la muerte del fénix, a quien el reino celestial le arrebató “la luz del día”, es decir, la vida, a fin de recibirlo en el más allá, tras la resurrección de su alma aun cuando su cuerpo se ha visto reducido a cenizas.

La lectura del soneto de Espinosa, empleando la pintura propuesta como paradigma iconográfico, ilumina ciertos entresijos del texto. La éfrasis revela, por consiguiente, que no se trata de una mera traducción de lo visual en lo verbal, de una transformación de una figuración plástica en una figuración verbal, sino que supone una transducción semiótica que ofrece una interpretación de la imagen pictórica, un comentario de la misma, una lectura crítica de esa poesía muda que es la pintura¹². Más aún, la fuente plástica conlleva una transposición de arte por parte del autor en términos conceptistas. Con lo cual, los elementos iconográficos son transformados por el poeta áureo en conceptos, o lo que es lo mismo, en correspondencias imaginativas o fantasías conceptuales, cuyo sentido únicamente llegamos a aprehender gracias a la razón y el entendimiento. Para Luz Aurora Pimentel, este aspecto que el soneto de Espinosa ejemplifica es un rasgo esencial de la éfrasis:

[E]l texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias, significaciones que forman parte del contexto verbal en el que se inscribe el texto efrástico, de modo que, paradójicamente, si el impulso efrástico tiende, en un primer momento, a una relación analógica con el objeto plástico, a la larga termina “pareciéndose” más a la red de significaciones del contexto verbal que al objeto que pretende representar (6, 2003, p. 208).

La descripción de arte en el contexto poético supone no sólo una mera transposición semiótica sino que propicia la creación de una ficción literaria a partir de la plástica. Pero aceptamos la intermedialidad como consecuencia del reconocimiento de unos rasgos, por desobediente que sea la éfrasis y por mucho que haya distorsionado el poeta la imagen artística

¹² Lubomir Doležel expone en los siguientes términos el fenómeno: “La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y la transferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela de teatro, cine, libreto, etc.)” (13, 1997, p. 231).

real que inspira sus versos¹³; y tal reconocimiento es posible gracias a la referencia a un título, la mención al pintor o una coincidencia iconográfica, sin la cual es imposible comparar poesía y pintura para establecer una zona de intermedialidad¹⁴.

La posibilidad de vincular el texto y un posible modelo iconográfico mediante el *rapport de fait* es una muestra de la utilidad y eficacia de la metodología comparatista como rudimento crítico, en el intento de aclarar las dificultades que presentan determinadas piezas y pasajes literarios, así como concretar con mayor precisión su sentido y significado, a fin de decidir cuál es, de entre las posibles interpretaciones, la más coherente de todas.

El análisis del soneto de Espinosa a la luz de la iconografía que parece inspirarlo, justificado por la relación de hecho entre la pieza literaria y la obra plástica, evidencia que ciertas manifestaciones poéticas del Siglo de Oro, en especial aquellas con un carácter marcadamente descriptivo o agrupadas, en su defecto, en torno al tópico *ut pictura poesis*, se explican mejor cuanto más nos aproximamos a un modelo crítico cuyos rudimentos contemplan los principios de la literatura comparada.

Se cumple así con el objetivo fijado por Guillén. La obra poética no se ve reducida a un mero pretexto con el que fomentar el estudio de las relaciones de poesía y pintura, o bien como subterfugio para analizar su significado como manifestación cultural e ideológica de la Contrarreforma, si siguiésemos la propuesta empírica de Tötösy. El texto en ningún momento deja de ser el centro del paradigma comparatista; antes bien, una aproximación bajo tal perspectiva favorece al mismo tiempo la comprensión del poema de Espinosa y neutraliza la indecidibilidad de su significado. En conclusión, el comparatismo interartístico se postula como un firme aliado del estudio filológico, un complemento del mismo, una herramienta útil para justificar la efectividad de la hermenéutica como pilar de la crítica literaria.

Lista de bibliografía citada

1. BOBES NAVES, M. C. 2008. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros.
2. TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. 1998. “Definiciones escogidas de la aproximación sistémica e institucional al estudio de la literatura”. In: VEGA RAMOS, M. J. y CARBONELL, N. (eds.) 1998. *La Literatura comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos, pp. 225 – 229.
3. DE MAN, P. 2003. “La resistencia a la teoría”. In: ARAÚJO, N. y DELGADO, T. (eds.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 641 – 666.
4. GUILLÉN, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
5. ESPINOSA, P. 1975. *Poesías completas* (ed. Francisco López Estrada). Madrid: Espasa-Calpe.
6. PIMENTEL, L. A. 2003. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. In: *Poligrafías*, 4, pp. 205 – 218.
7. DERRIDA, J. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
8. CULLER, J. 1997. “En defensa de la sobreinterpretación”. In: ECO, U. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 127 – 142.

¹³ Andrew Laird (1993) acuñó el término para hacer referencia a aquellas écfrasis que no se ajustan a la figuración de su referente plástico, o bien distorsionando su iconografía o bien introduciendo elementos ajenos a esta.

¹⁴ El término de zona de intermedialidad hace referencia al espacio ideal generado por la correspondencia intertextual entre una obra de arte literaria y otra plástica. Se fundamenta en el concepto de “intertextual zone”, introducido por Brian McHale: “[A]n intertextual is constituted whenever we recognize the relations among two or more texts, or between specific text and larger categories such as genre, school, period” (14, 1987, p. 56).

9. EAGLETON, T. 2013. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
10. SPITZER, L. 1955. "The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar". In: *Comparative Literature*, 7 (3), pp. 203 – 225.
11. DE ARMAS, F. A. 2005. "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes". In: DE ARMAS, F. A. (ed.) 2005. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 13 – 31.
12. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. 2011. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
13. DOLEŽEL, L. 1997. *Historia breve de la Poética*. Madrid: Síntesis.
14. MCHALE, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.

Lista de bibliografía utilizada

- ARAÚJO, N. y DELGADO, T. (eds.) 2003. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 804 pp.
- BOBES NAVES, M. C. 2008. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros, 406 pp.
- CULLER, J. 1997. "En defensa de la sobreinterpretación". In: ECO, U. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 127 – 142.
- DE ARMAS, F. A. 2005. "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes". In: DE ARMAS, F. A. (ed.) 2005. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 13 – 31.
- Ekphrasis in the Age of Cervantes*. 2005. Lewisburg: Bucknell University Press. 241 pp.
- Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. 2006. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. 344 pp.
- DE MAN, P. 2003. "La resistencia a la teoría". In: ARAÚJO, N. y DELGADO, T. (eds.) 2003. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 641 – 666.
- DERRIDA, J. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. 416 pp.
- DOLEŽEL, L. 1997. *Historia breve de la Poética*. Madrid: Síntesis. 272 pp.
- EAGLETON, T. 2013. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península. 300 pp.
- ECO, U. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press. 164 pp.
- EGIDO, A. 2004. *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 204 pp.
- ESPINOSA, P. 1975. *Poesías completas* (ed. Francisco López Estrada). Madrid: Espasa-Calpe. 212 pp.
- GUILLÉN, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica. 517 pp.
- LAIRD, A. 1993. "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64". In: *The Journal of Roman Studies*, 83, pp. 18 – 30.
- MAESTRO, J. G. 2014. *Contra las musas de la ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa. 460 pp.
- MCHALE, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen. 288 pp.

- PIMENTEL, L. A. 2003. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. In: *Poligrafías*, 4, pp. 205 – 218.
- PONCE CÁRDENAS, J. 2012. “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”. In: *Criticón*, 114, pp. 71-100. [En red]
- RODRÍGUEZ POSADA, A. 2014. “A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro”. In: *Etiópicas*, 11, pp. 126 – 156. [En red]
- SÁEZ, A. J. 2015. *El ingenio del arte: La pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor. 182 pp.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. 2011. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 416 pp.
- SOKAL A. y BRICMONT J. 1999. *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós Ibérica. 320 pp.
- SPITZER, L. 1955. “The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar”. In: *Comparative Literature*, 7 (3), pp. 203 – 225.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. 1998. “Definiciones escogidas de la aproximación sistémica e institucional al estudio de la literatura”. In: VEGA RAMOS, M. J. y CARBONELL, N. (eds.) 1998. *La Literatura comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos, pp. 225 – 229.
- VEGA RAMOS, M. J. y CARBONELL, N. (eds.) 1998. *La Literatura comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos. 266 pp.

Contacto

Adolfo Rodríguez Posada
Universitatea din București
Facultății de Limbi și Literaturi Străine
Departament de Lingvistică Romanică, Limbi și Literaturi Iberoromance si Italiana
Str. Edgar Qinet, 5-7, RO-010017 Bucarest
România
Email: adolfo.rodriguez.posada@gmail.com