

La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón

Carlos Redondo Sánchez*

Universidad de Extremadura

Resumen

En este artículo se desarrolla el análisis comparado de dos poemas de Irene Sánchez Carrón, titulados “Después del baño, mujer secándose” (del libro *Porque no somos dioses*, Premio de Poesía Hermanos Argensola de 1997) y “Habitación de hotel. 1931” (de *Escenas principales de un actor secundario*, Premio de Poesía Adonais de 1999), que tienen en común su carácter de ejercicio ecfástico. Asimismo, se analizan las fuentes pictóricas de Edgar Degas y Edward Hopper que aparecen en la génesis de los poemas. El comentario exhaustivo de las obras ayudará a ilustrar el viejo problema, planteado al menos desde Lessing, de los medios, los modos y los objetos con que literatura, por un lado, y artes plásticas, por otro, afrontan la representación artística. En este sentido, la écfrasis permite la superación de estos medios, modos y objetos por parte del arte verbal.

Palabras clave: Relaciones interartísticas, écfrasis, Irene Sánchez Carrón, Edgar Degas, Edward Hopper.

Abstract

This article carries out the comparative analysis of two poems written by Irene Sánchez Carrón, entitled “Después del baño, mujer secándose” (from *Porque no somos dioses*, Hermanos Argensola Prize of Poetry, 1997) and “Habitación de hotel. 1931” (from *Escenas principales de un actor secundario*, Adonais Prize of Poetry, 1999), which share their ekphrastic nature, and the pictorial sources of Edgar Degas and Edward Hopper that appear in the genesis of both poems. The thorough commentary of the works will help to explain the ancient issue raised by Lessing, about mediums, manners and objects with which literature, on the one hand, and visual arts, on the other, face the artistic representation. To that effect, the ekphrasis allows verbal art to improve those mediums, manners and objects.

Keywords: Interart relations, *ekphrasis*, Irene Sánchez Carrón, Edgar Degas, Edward Hopper.

Si atendemos al análisis de las relaciones interdisciplinares entre literatura y arte planteado por Emilia Pantini (2002: 215-240), la presente investigación responde al menos a dos de las categorías de estudio propuestas por la comparatista italiana: de qué manera la literatura habla de las demás artes, o dicho de otro modo, de qué manera las artes proporcionan materiales a la literatura, por un lado; y la comparación de las poéticas de unas y otras artes, por otro. Además, se plantearía de manera tangencial el problema de las periodizaciones. Asimismo, la pintura de Edward Hopper se erige como ejemplo paradigmático de cómo las artes hablan de la literatura, lo que permite abordar uno más de los campos de estudio dentro de las relaciones interartísticas.

* Cita recomendada: Redondo Sánchez, C. (2008). “La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

“Después del baño, mujer secándose”. La écfrasis en su contexto

El poema “Después del baño, mujer secándose” forma parte del poemario *Porque no somos dioses*, primer libro publicado de Irene Sánchez Carrón y gracias al cual obtuvo el Premio de Poesía Hermanos Argensola en el año 1997. El poema en cuestión reproduce ecfásticamente una fuente pictórica, el cuadro de Edgar Degas de título homónimo y fechado entre 1883 y 1890. Irene Sánchez retoma de la fuente pictórica tanto el objeto representado —una mujer semidesnuda, que termina su aseo—, el mundo psicológico del artista que crea el cuadro, su intención y sus pensamientos —la contemplación y sublimación de la belleza femenina (de ahí la “fiebre” del pintor (v. 1), según uno de los *signa amoris* tópicos de la tradición clásica), la angustia por la imposibilidad de la comunicación, de acceso al “misterio” de su intimidad-, como el uso de algunas técnicas descriptivas, un cierto abocetamiento; la centralidad y el aislamiento de la figura femenina, de la que se seleccionan solo algunos rasgos caracterizadores; el predominio del dibujo a base de unos pocos y gruesos trazos sobre los que se superponen algunas notas de color; y, finalmente, la fuerte perspectiva de arriba abajo que propone el propio Degas y que mediatiza nuestra visión de la escena. Éste es el texto que nos ocupa:

Después del baño, mujer secándose

Se consumen de fiebre mis pinceles
dando forma a tu roja cabellera,
y tu nuca desnuda hecha de cera
no aciertan a mirar mis ojos fieles.

Resbalo por tu espalda y por tus hombros
que no envuelve la túnica de sueño
y en tus curvas despéñase mi empeño
de levantar belleza con escombros.

Te miro desde cerca y tú te escapas
cual diosa retirándose a su templo
ajena a la mirada que en ti atrapas.

Me angustia no poder entrar más dentro,
y retirar la tela con que tapas
el misterio del cuerpo que contemplo.

Si bien se trata, obviamente, de una écfrasis exenta, del análisis del poemario en su conjunto podemos obtener una serie de conclusiones interesantes que complementan nuestra comprensión del juego ecfástico. *Porque no somos dioses* es un poemario culturalista y marcado por la reflexión metaartística. En este sentido, contiene numerosas referencias literarias, tanto a la tradición hispánica (con citas de Octavio Paz, Francisco Brines o Pere Gimferrer) como a la

literatura anglosajona, que Irene Sánchez conoce por su actividad profesional como profesora de lengua inglesa y por su estancia, como lectora, en el Colegio St. Thomas Moore de Londres durante el curso de 1991: de ahí la aparición de citas paratextuales de Shakespeare, Milton o Faulkner, entre otros, y el uso de algunas técnicas vinculadas a dicha tradición.

Porque no somos dioses inaugura ya algunas de las características que Irene Sánchez no abandonará en obras posteriores, como sucede, por ejemplo, con el uso continuado de técnicas de objetivación poética como el monólogo dramático, introducido en la literatura inglesa de la mano de Robert Browning, y de gran productividad en autores posteriores como Tennyson, Eliot o Auden. El discurso de la autora se oculta frecuentemente tras una voz ajena que monologa, en el contexto de una determinada situación con características dramáticas y a través de la que encuentra su cauce expresivo. Así sucede en poemas de *Porque no somos dioses* como “Palabras de Adán a Eva”, “Años más tarde, Leporello recuerda a don Giovanni, su señor”, “La muerte de Ofelia” o “Mensaje de Robinson a todos los naufragos”, entre otros. En los dos últimos citados, culturalismo y contexto anglosajón se vinculan al monólogo dramático, como queda patente en el último de los títulos mencionados.

T. S. Eliot concibió la poesía como un proceso de despersonalización, según la idea —que repetiría Cernuda en *Historial del libro*, sin citar su fuente— de que el artista es más perfecto “cuanto más alejados están en él el hombre que sufre y el espíritu que crea”. En su búsqueda de técnicas de objetivación poética, Eliot enunció el concepto de “correlato objetivo”, convencido de que el único modo de expresar una emoción de forma artística tiene lugar a través del uso de un correlato, ya sea referido a un conjunto de objetos, una situación o una cadena de acontecimientos, que siempre deberá evocar en el lector una determinada emoción. En esta línea han trabajado autores de la lírica española de los últimos tiempos como el propio Cernuda, Jaime Gil de Biedma y otros autores de la mitad de siglo o, más recientemente, el grupo de los ochenta o de la llamada “poesía de la experiencia”, tradición con la que Irene Sánchez presenta ciertas concomitancias.

Pues bien, la modalidad efrástica se erige en *Porque no somos dioses* como una más de las técnicas de objetivación que Irene Sánchez practica a lo largo del libro, y se combina en el texto que nos ocupa con el monólogo dramático y el consiguiente desdoblamiento pronominal: la voz de la autora se escamotea detrás de la figura de Edgar Degas, que describe, verbalizándolo, el objeto de su obra (como sucede, por ejemplo, en *The real thing* de Henry James, cuyo protagonista es otro pintor) y expresa el deseo de acceder a la intimidad de su modelo, al tiempo que crea el cuadro: funciona como portavoz señero de las pulsiones que conviven en toda creación artística (el deseo de vencer la incomunicación y el aislamiento mediante la comunicación artística, la pretensión de generar belleza en un contexto adverso, etc.). Se produce así la fusión, en esa voz del discurso, entre poesía y pintura, según el viejo tópico, atribuido entre otros a Horacio, del *ut pictura poesis*.

El referente pictórico. La pintura de Edgar Degas (1834-1917)

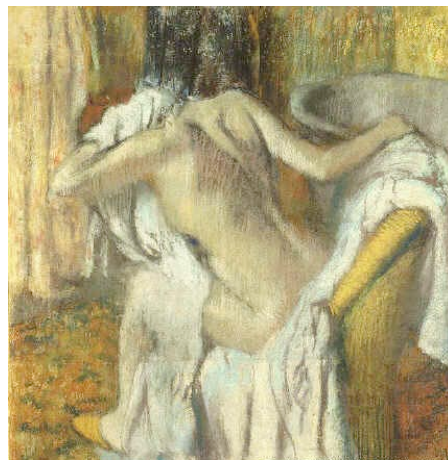
Si bien la figura de Edgar Degas aparece indisociablemente unida al grupo de los impresionistas, existen diferencias sustanciales en su pintura que hacen de él un pintor atípico. Degas no sintió interés por el paisaje y por la recién inaugurada pintura *à plein air*, sino que buscó sus temas en los cafés y en los teatros, primó la pintura de taller y encontró fuente de inspiración en el cuerpo humano (de ahí las series de bailarinas o las de los desnudos femeninos en los que se integra *Después del baño...*). Degas prefirió considerarse no un pintor impresionista, sino un “realista” o un “pintor independiente”, a caballo entre la pintura tradicional y las novedades impresionistas. El dibujo, rechazado por los impresionistas como residuo de la pintura academicista, seguirá siendo la base de su pintura; sin embargo, Degas no aspira ya a un dibujo académico, que delimite formas idealizadas, sino a un dibujo vivo que capte el gesto y el movimiento de una figura en una posición y un instante determinados. En Degas hay una obsesión por sugerir el movimiento dentro de un espacio, pero siempre con un deseo de revelar “lo permanente dentro de lo pasajero” (Imbernón, 2005: 10).

Degas alcanzará este objetivo gracias al estudio de las estampas japonesas de Utamaro y Hayashi y de la reciente fotografía. En las primeras, utiliza la efectividad de las composiciones asimétricas y de los escorzos, y la resolución de la figura mediante grandes planos de color. En la fotografía, Degas descubrió que el ojo puede identificarse con un proyector capaz de situarse a cualquier altura y en cualquier lugar. De ahí la visión fragmentaria de las situaciones, los ángulos inéditos, las vistas desde arriba, los primeros planos y la importancia concedida a ciertos detalles. Degas, del mismo modo que los pintores impresionistas, encontró en la fotografía los conceptos de instantaneidad, secuencia y serialidad. Características fotográficas que se reconocen fácilmente en la pintura impresionista son la profusión de composiciones asimétricas o excéntricas, con figuras cortadas por el marco por efecto del encuadre selectivo; los puntos de vista inusuales como alternativa del punto de vista frontal y centralizado de la pintura clásica; los efectos de captación instantánea de cualquier signo de fugacidad (rasgos de borrosidad, desenfoque, movimiento e instantaneidad); las obras estructuradas en series a modo de secuencias de motivos yuxtapuestos que responden a un mismo movimiento; y las composiciones complejas con posturas espontáneas y en principio imposibles de detener y de representar de manera natural y creíble (acceso a la intimidad de los modelos que imita la facilidad de acceso del objetivo fotográfico).

Todas estas influencias, unidas al hecho de que, a partir de 1870, la vista de Degas quedó irremediabilmente dañada, se encuentran en la génesis de la serie que el pintor parisino dedicó al estudio del desnudo femenino. Degas se entregó con pasión a la captación, con una perspectiva objetiva y exenta de indulgencia, de la singularidad de cada postura. La técnica del pastel le permitió fundir línea y color, en una pintura progresivamente sintética a partir de la

segunda mitad de los ochenta: Degas simplifica las composiciones, reduce la profundidad del espacio pictórico, rebaja el punto de vista para terminar centrándose en una figura que ocupa todo el espacio y las composiciones, casi monocromas, de colores vivos y antinaturales, se resuelven de manera sencilla mediante el dibujo potente y expresivo.

En 1886 expuso una primera serie de desnudos femeninos ocupados en su aseo personal. La serie despertó admiración por la maravillosa técnica con que estaba realizada, pero suscitó al mismo tiempo el desagrado por su vulgaridad temática. M. J. Imbernón se hace eco de las palabras de la crítica artística Eugène P. Jannis que, ante la turbadora carga de sensualidad de estas obras, afirmarían: “Lo que nos conmueve, como siempre que nos referimos a la sexualidad en Degas, es el privilegio otorgado de tener acceso a un espectáculo íntimo” (Imbernón, 2005: 39). Y es que estos desnudos se apartan radicalmente de la tradicional concepción que asociaba el desnudo a la idealización mitológica o a los convencionalismos de taller¹. En los desnudos de esta serie no había ningún tipo de elemento intermediario deformador, sino la más objetiva realidad cotidiana, según una tendencia que prefiguraría la sensibilidad moderna respecto al erotismo y el desnudo (Arias, 2000: 56).



Edgar Degas. *Después del baño, mujer secándose* (1883-1890)

Las obras de su última etapa (1890-1917) revelan ya el acoso de la vejez y la angustia de la incomunicación de un Degas casi totalmente ciego: tiende aún más hacia la síntesis, dedicándose exclusivamente a las bailarinas y los desnudos, que realiza ya prácticamente de memoria (Arias, 2000: 56). Tendremos ocasión de ver cómo Irene Sánchez reproducirá en su poema algunas de las notas repetidas por la crítica artística acerca de Edgar Degas.

¹ El tema del aseo femenino aparecía ya recurrentemente en la obra Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) — influencia reconocida en la pintura de Degas—, en obras como *La bañista de espaldas* (1807), *Mujer en el baño* (1808), *La gran odalisca* (1814) o *El baño turco* (1863), pero siempre vinculado aquí, por cuestiones de decoro, tanto al convencionalismo de taller como al exotismo cosmopolita propio del gusto postromántico.

La écfrasis pictórica en “Después del baño, mujer secándose”

El ejemplo fundacional de la modalidad ecrástica, la descripción del escudo de Aquiles en el libro XVIII de la *Iliada* de Homero, no solo detalla la escena representada en el arma, sino que contiene también referencias a la fabricación del objeto, a la figura del fabricante y a la forma y al material de que está hecho el escudo (Pineda, 2000: 255). Si bien no es fácil, en el poema que nos ocupa, distinguir en ocasiones los detalles que se refieren al objeto representado de los que se refieren a la técnica y al autor de su representación, que aparecen dispersos a lo largo del texto, trataré de seguir este esquema para agrupar los elementos del juego ecrástico.

En cuanto a la descripción de la escena representada en el cuadro, la figura femenina, que ocupa casi completamente la composición pictórica, aparece en el poema a través de unos pocos rasgos, aquellos que destacaba el propio Degas como paradigmáticos de su sensualidad: la “roja cabellera” (v. 2), la “nuca desnuda” (v. 3), la “espalda” y los “hombros” (v. 5), entrevistados por encima de una toalla (que aquí, simbólicamente, se convierte en una “túnica de sueño”, v. 6). Representada de espaldas, concentrada en su aseo personal, la figura femenina se muestra “ajena a la mirada” de su espectador (v. 11). La ausencia total en el poema de elementos extraños a la protagonista recoge la centralidad de la figura humana en la composición pictórica de la que parte. Esta centralidad se subraya en el poema, además, gracias a la disposición de los versos del primer cuarteto: mientras que los versos primero y cuarto se refieren al sujeto que contempla (de ahí “mis pinceles” y “mis ojos fieles”), los versos centrales aluden a la figura representada (y así aparecen “tu roja cabellera” y “tu nuca hecha de cera”). La rima abrazada termina de matizar el carácter envolvente de la mirada del sujeto espectador.

Las referencias a la figura del artista se inauguran con una expresión como “mis pinceles” (v. 1), en el verso que abre el soneto, donde se halla una alusión metonímica (del tipo herramienta por usuario) al pintor Edgar Degas, sujeto enunciador del poema. El hecho de que todo el poema aparezca en forma de monólogo dramático, de enunciación puesta en boca de un “yo lírico” que se identifica con Degas, y articulado en verbos en tiempo presente, sitúa el discurso como simultáneo a la creación del cuadro y mediado por la figura del creador plástico. El punto de vista depende del pintor, que verbaliza la tarea de pintar, el acto de la creación artística (de hecho, veremos más adelante cómo los elementos semi-narrativos que el poema superpone a la escena pictórica se relacionan, fundamentalmente, con la figura del pintor, con sus deseos y reflexiones durante la creación del lienzo). Una expresión como “hecha de cera” (v. 3), referida a la coloración de la nuca de la muchacha, y la reproducción del juego de perspectiva, denuncian el carácter artificioso y plástico de la representación, esto es, la existencia de una representación que mediatiza la relación entre el referente primero (la muchacha representada) y el poema: una mimesis primera (el cuadro) que se interpone entre el objeto y la mimesis segunda (el poema), por utilizar la terminología platónica.

En cuanto a las referencias al material y la forma con que se ha fabricado el cuadro, la alusión a las gamas cromáticas es obligada en todo ejercicio efrástico, como una más de las técnicas de *evidentia* de la descripción. Así, aparecen la “roja cabellera” (v. 2), en posición de rima con “hecha de cera” (v. 4). El carácter sintético y abocetado del dibujo en Degas, a base de unos pocos y gruesos trazos, es aludido mediante una serie de notas dispersas en el poema: así “dando forma” (v. 2) o la alusión a los trazos curvos con que se dibuja el desnudo (v. 7), expresiones que, unidas a la forma verbal “envuelve” (v. 6), parecen aludir a una virtual tercera dimensión de lo representado que quedaba forzosamente anulada en la representación bidimensional de Degas. En “tu nuca hecha de cera” (v. 3), la elección de “lo cerúleo” parece aludir no sólo al color blanco de la carnación de la muchacha, sino también a la calidad, a la textura del pastel con que se elabora el cuadro. En el mismo sentido, otro término como “escombros” nos remite inmediatamente al contexto de la textura y de los materiales plásticos: la expresión metafórica “mi empeño/ de levantar belleza con escombros” (vv. 7-8) sugiere el tópico del cuerpo entendido como edificio, una vez más en una órbita tridimensional. La modulación del tópico tiene lugar aquí en el carácter oximórico de la frase, que contrapone la “belleza” potencial (que depende del talento del pintor) y los “escombros” (con sus semas negativos de ‘destrucción’ y ‘fealdad’), en referencia a la disyuntiva en que el artista plástico se encuentra en el instante de la creación artística.

Los deícticos, habituales en el juego efrástico, no aparecen en el poema. Sí que encontramos, en cambio, una serie de términos que sugieren un movimiento y, por consiguiente, una espacialidad: así “dando forma” (v. 4) o la preposición espacial “dentro” (v. 12). La espacialidad está implícita además en el juego de perspectiva y en las formas verbales que la conforman: “resbalo” (v. 5), “despéñase” (v. 7), “escapas” (v. 9), “retirándose”² (v. 10) o “entrar” (v. 12). La mirada del pintor está fuertemente dirigida por una perspectiva primero de arriba abajo (advertida en una forma verbal como “despéñase”), que reproduce con precisión la perspectiva de la fuente pictórica: se dibujan la “roja cabellera” (v. 2), la “nuca desnuda” (v. 3) y, finalmente, la “espalda” y los “hombros” (v. 5). En segundo lugar se da una perspectiva fuera-dentro del cuadro (en “te miro desde cerca”, v. 9) que, combinada con la anterior de arriba abajo, da lugar a una suerte de acercamiento oblicuo del sujeto que contempla, patente ya en la pintura de Degas.

En el poema de Irene Sánchez encontramos una convivencia de la primera y de la segunda personas del singular. La primera persona, referida al sujeto que contempla, aparece en formas como “mis pinceles” (v. 1), “mis ojos fieles” (v. 4), “resbalo” (v. 5), “mi empeño” (v. 7), “miro” (v. 9), “me angustia” (v. 12) o “contemplo” (v. 14). Es interesante observar cómo, mediante la

² El símil (“tú te escapas/ cual diosa retirándose a su templo”, vv. 9-10), frecuente en las composiciones efrásticas, sirve aquí para introducir la hipérbole sacro-profana, en conexión con la sublimación de la anécdota cotidiana que se propone el propio Degas. Además, el símil tiene una clara resonancia bíblica, relacionada con los “velos del templo” y su “desvelamiento”, simbólicos del paso de lo desconocido a lo conocido.

técnica de objetivación que funciona en el texto (esto es, el desdoblamiento, el uso de una máscara personal a través de la que se verbaliza el discurso ajeno, en forma de monólogo dramático), y que es simultánea y paralela a la modalidad efrástica, este sujeto que contempla puede referirse al mismo tiempo a cuatro categorías distintas de referentes: el propio Edgar Degas, que verbaliza su creación artística; el espectador del cuadro; la autora, que construye el discurso y, por último, el lector del poema. Por su parte, la segunda persona, referida al “tú” contemplado, aparece en formas como “tu roja cabellera” (v. 2), “tu nuca” (v. 3), “tu espalda” y “tus hombros” (v. 5), “tus curvas” (v. 7), “te miro” (que alude al carácter transitivo de la mirada, desde el “yo” hasta el “tú”, v. 9), “que en ti atrapas” (v. 11) o “tapas” (v. 13).

Hemos visto cómo las referencias a la mirada y la aparición de verbos de visión identifican el referente poético con la imagen pictórica, y el sujeto que contempla con la figura del pintor. Así, leemos “no aciertan a mirar mis ojos fieles” (v. 4), donde “fieles” (‘enamorados’) se relaciona con la anterior “fiebre” de los pinceles (v. 1). Más adelante, el verbo “resbalo” (v. 5), con marcado carácter sinestésico, se refiere a un tiempo al tacto y a la mirada, que se precipita por la superficie del cuerpo contemplado, aunque con resultado insatisfactorio³. Al inicio de los tercetos, la expresión “te miro desde cerca” (v. 9) apunta nuevamente a la mirada del pintor, aludida explícitamente hacia el final (v. 11).

“Habitación de hotel. 1931”. La éfrasis en su contexto

En “Habitación de hotel. 1931”, Irene Sánchez Carrón reproduce efrásticamente la pintura homónima del pintor norteamericano Edward Hopper, tomando de la fuente pictórica algunos recursos retóricos que traslada al papel. En *Escenas principales de un actor secundario* (2002), libro al que pertenece el poema que nos ocupa, el caudal de referencias culturalistas pasa a un segundo plano y la voz de Irene Sánchez, en un proceso de depuración, se presenta ahora más desnuda y sencilla. A la luz de las fuentes pictóricas elegidas para el ejercicio efrástico, la voz poética de la autora ha recorrido un camino que la ha llevado desde un cierto impresionismo (aquel de *Porque no somos dioses*, publicado en 1997) hacia un realismo poético (en la obra de 2002). El texto que analizaré a continuación adquiere un lugar relevante dentro del poemario, ya que abre la tercera sección, titulada “Personajes fuera de reparto”. Éste es el poema:

Habitación de hotel. 1931

Una mujer ha entrado en el viejo hotel
y va hacia el mostrador.

Una mujer se quita el abrigo gris,
el sombrero, el vestido y los recuerdos.

³ Es evidente aquí la recreación de las circunstancias personales de Edgar Degas, que en este momento de su vida sentía el acoso de la vejez y de la progresiva ceguera. La éfrasis, de este modo, permite la introducción de referencias al lenguaje de la institución artística.

Una mujer retira la áspera colcha
de la cama de hotel.

Una mujer sin rostro, casi desnuda,
está sentada al borde de su vida.

Una mujer se esconde dentro del miedo
y, tras leer la carta,
mide su soledad interminable.

***Habitación de hotel* (1931). La pintura de Edward Hopper**

Aunque respira un gran dinamismo, la pintura *Habitación de hotel* de Edward Hopper está estrictamente ordenada por la geometría. Hopper eleva el punto de vista, lo que redundará en la intensificación de las líneas diagonales provocadas por la perspectiva: así sucede con las tres líneas diagonales de la cama, con la franja diagonal de sombra que la cama proyecta sobre el suelo, y con la franja más oscura que divide horizontalmente las paredes del cuarto y queda al descubierto en el extremo inferior izquierdo del lienzo. Las líneas diagonales son interrumpidas en la composición por una serie de trazos verticales de gran importancia: así sucede con el cabecero y el pie de la cama, que delimitan las diagonales del colchón; hacia el fondo, ocurre de manera similar con las líneas verticales que forman la ventana; por último, toda la escena se enmarca entre dos grandes líneas verticales: hacia la izquierda, un extremo de la pared, que se extiende de arriba abajo en el lienzo, y el trazo vertical de la cómoda, sobre la que descansa el sombrero, hacia la derecha de la composición. El lienzo de Hopper, por tanto, está dominado por fuertes paralelismos constructivos que provocan una tensión de la mirada del espectador entre el avance, gracias a las líneas diagonales, y la interrupción, mediante las líneas verticales que enmarcan los objetos.

Para Paloma Alarcó, el encuadre de la figura de Hopper, con los pies cortados, y la perspectiva ascendente, de diagonales acentuadas, remiten en último término a los procedimientos constructivos peculiares de Edgar Degas (Alarcó, sin año), cuya pintura estudió Hopper en sus viajes a París entre 1906 y 1910⁴. Asimismo, remiten al pintor francés el tema del cuadro de Hopper —la muchacha sola, sorprendida en la intimidad de su vida cotidiana— y la relación ausencia-presencia del propio pintor, incorporado, según Carrere y Saborit, “como tipo icónico elíptico en el mismo”, de manera que la pintura roba una escena de intimidad femenina y adquiere un punto de vista cercano al voyeurismo⁵ (2000: 265). Para Alarcó, la transformación

⁴ Hemos tenido ocasión de ver, en el análisis de *Después del baño, mujer secándose*, cómo Degas había aprendido los encuadres inusitados y la división de las composiciones pictóricas en dos planos gracias a la fotografía y a las estampas chinecas de moda en el París del cambio de siglo.

⁵ En este sentido, Aurora Fernández Polanco afirma que “el llamado ojo fotográfico de Degas no lo es porque llegue allí donde sólo el objetivo de la cámara puede dar cuenta, sino porque de alguna forma se ha habituado al modo de ver de ese objetivo y lo ha potenciado, divulgado además” (Fernández Polanco, 1993). En este sentido, la influencia

del espectador en *voyeur* procede en *Habitación de hotel* de la inclusión hacia el fondo del lienzo del motivo de la ventana abierta, hacia la que se dirigen las líneas de perspectiva del cuadro, que supone una reduplicación metapictórica (como una ventana dentro del cuadro, esto es, como una ventana dentro de una ventana) y provoca un efecto de inversión (Alarcó, sin año)⁶.



Edward Hopper. *Habitación de hotel* (1931)

Irene Sánchez traslada a su poema efrástico el procedimiento constructivo del paralelismo, fundamental en el lienzo de Hopper. En principio, dos paralelismos quedan expuestos a la mirada del lector, pues afectan al plano de la tipografía: los once versos del poema se agrupan reiteradamente en parejas, salvo los tres últimos, que forman un solo grupo estrófico; por otro lado, existe cierta tendencia en el poema hacia el alargamiento de los versos impares y el acortamiento de los pares, lo que provoca ya cierto ritmo visual y prosódico. Por tanto, el primero de los paralelismos afecta a la verticalidad del poema, mientras que el segundo afecta a su horizontalidad, provocando una tensión entre el avance y la pausa similar a la analizada en el cuadro de Hopper. Un tercer paralelismo, éste de tipo sintáctico, provoca la reiteración anafórica de la estructura sintáctica sujeto (“Una mujer”), verbo (“ha entrado”, “se quita”, “retira”, “se esconde”) y complemento (“en el viejo hotel”, “el abrigo gris”, “la áspera colcha”, “dentro del miedo”), que se repite en cuatro de los grupos estróficos.

Por otra parte, Hopper lleva a cabo en su pintura una estilización de la paleta cromática. Rolph G. Renner reconoce en sus lienzos “una suave irrealidad por medio de los colores rebajados”

de Degas se hace aún más evidente en lienzos de Hopper como *Mujer subiendo a la cama* (1903-1905) o *Interior de verano* (1909).

⁶ A propósito de este motivo, recuerda Renner cómo en el romanticismo europeo, la ventana no sólo hace presente lo perdido —la Naturaleza amenazada por el proceso de civilización—, sino que también introduce una inversión visual hacia lo interior que lleva al espectador a mirarse a sí mismo (Renner, 2007: 8-9). Las nociones de sobreencuadre y autorreflexividad cobran especial importancia en un lienzo de Hopper como *Automat* (1927). Por otro lado, los motivos de la ventana y del *voyeurismo*, fundamentales en un cuadro como *Ventanas de noche* (1928), son *leit motiv* de un film como *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, director que se inspiró en los lienzos de Hopper para crear alguna de sus escenografías.

(2007: 21). En *Habitación de hotel*, el pintor norteamericano procede por simplificación y aliteración cromáticas, reduciendo la gama a cinco colores dominantes: los muros y la sábana aparecen de un color blanco intenso (Hopper especificaba en sus anotaciones que debían ser “very white walls”), con leves reflejos azulados en las zonas de sombra; los muebles se colorean de un tono pardo (que adquiere diversas intensidades según la incidencia de la iluminación artificial de la estancia); la moqueta y el tapizado del sillón, al pie de la cama, se colorean de un verde saturado. En el poema, las gamas cromáticas se reducen a la mínima expresión: aparece sólo una nota de color “gris” (v. 3), el del abrigo de la mujer protagonista (que en la pintura se omite), que vivifica en la mente del lector toda una poética de lo gris, de lo mediocre, de lo prosaico y lo cotidiano, etc., ambientación que recorre *Escenas principales* de principio a fin, como tendremos ocasión de ver.

La localización espacial del hotel nos sitúa ante un individuo fuera de lugar, de paso, y remite a toda una poética urbana y del viaje por la que Edward Hopper sentía una gran fascinación. Vienen a la mente los versos de T. S. Eliot en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (“The muttering retreats/ Of restless nights in one-night cheap hotels”), recreados mediante la *amplificatio* por Jaime Gil de Biedma en “Pandémica y celeste” (“Recuerdos de vosotras, sobre todo,/ oh noches en hoteles de una noche, definitivas noches en pensiones sórdidas,/ en cuartos recién fríos”). Se trata —y no por casualidad— de dos de los referentes poéticos principales, Eliot y Gil de Biedma, de la poesía de Irene Sánchez, cómo tuvimos ocasión de comprobar al inicio de estas páginas. En el poema, el hotel es “viejo” (v. 1), en consonancia con la realidad negativa y prosaica representada en la poética de *Escenas principales* y con otras notas peyorativas como el color “gris” (v. 3) del abrigo de la mujer y la aspereza de la colcha (v. 5). Del mismo modo, el motivo espacial del “hotel” nos lleva a toda una literatura de viajes, en auge a partir del siglo XVIII y conocida por Edward Hopper, artista de gran cultura libresca⁷. Así, según Paloma Alarcó, la escena de *Habitación de hotel* podría concebirse como la transcripción pictórica de alguna historia sacada de la narrativa de sus coetáneos literarios (Hemingway, Dos Passos, etc.) “que hablaban de la vida privada de la gente, con un lenguaje plano y sencillo, carente de detalles e incidentes” (Alarcó, -).

La importancia de la protagonista femenina, que en el cuadro de Hopper alcanza una escala monumental mediante la hipérbole pictórica, se remarca en el poema mediante el sintagma anafórico “Una mujer” (vv. 1, 3, 5, 7 y 9), donde el determinante indefinido insiste en la

⁷ Hopper inició su formación literaria con las lecturas de novelistas franceses y rusos y de poetas como Kipling o Coleridge, cuyas obras se encontraban en la amplia biblioteca de su padre. Más tarde, Robert Henri, uno de sus profesores en la New York School of Art introdujo a Hopper en la lectura de clásicos franceses como Verlaine, Baudelaire, Rimbaud y Eugène Sue (Goñi, 2006: 26-27). Por otra parte, señala Renner que temas como la experiencia de la frontera y la oposición entre naturaleza y civilización, fundamentales en la obra de Hopper, han sido tratados en la narrativa desde el siglo XIX en los textos de Hawthorne, Melville y Poe (Renner, 2007: 7). Es evidente, pues, que la pintura de Edward Hopper es un magnífico ejemplo de cómo las obras literarias influyen en las artes plásticas, uno más de los campos de estudio dentro de las relaciones interartísticas.

despersonalización del sujeto poético. En el segundo par de versos, la enumeración, que responde a un orden cronológico, aporta algunas notas descriptivas sobre el vestuario que caracterizan a la mujer protagonista. Aparecen “el abrigo gris” (v. 3), “el sombrero” (que en la pintura de Hopper descansa ya sobre la cómoda de la derecha) y “el vestido” (v. 4). La enumeración se cierra con un término abstracto e inesperado, “recuerdos” (v. 4), que provoca la metáfora: el vestido de la mujer entra en equivalencia con sus “recuerdos”, esto es, con su identidad perdida (más adelante será descrita como “una mujer sin rostro”, v. 7), en una modulación novedosa del *topos* del “alma (o la identidad) como vestido”⁸.

La mujer protagonista se ha despojado de su identidad al despojarse de su vestido, y aparece ahora “casi desnuda” (v. 7), del mismo modo que en el lienzo de Hopper. Si allí el rostro de la mujer aparecía, por la postura introspectiva de concentración en la lectura⁹, en una zona de sombra, en el poema es descrita como “Una mujer sin rostro” (v. 7), esto es, sin identidad, sin esos “recuerdos” de los que se ha despojado previamente (v. 4). Esta pérdida de identidad alude a la alienación del ser humano y a la disolución de sus rasgos propios en la gran urbe moderna, tema explorado por Edward Hopper y en torno al cual gira todo el poemario de *Escenas principales*. En una ruptura de las expectativas del lector, la mujer aparece metafóricamente “sentada al borde de su vida” (v. 8), lo que provoca la identificación inmediata entre existencia y cama de hotel, correlato en el poema del estado de ánimo, de la soledad y el desarraigo de la protagonista, y que retoma la función semántica que la ventana oscura atesoraba en el lienzo de Hopper.

Según la crítica de arte Paloma Alarcó, Edward Hopper hace en *Habitación de hotel* “una evocadora metáfora de la soledad, uno de sus temas preferidos” (Alarcó, sin año). Hopper había tratado ya el tema de la alienación del sujeto humano en obras como *Mañana de domingo*, y lo haría después en *Autómata* (1927), *Cine de Nueva York* y *Anochece en Cape Cod* (ambas de 1939) o *Morgensonne* (1952), donde aparecen de nuevo los motivos de la mujer sentada de perfil en una cama, con gesto introspectivo, y la ventana, a través de la que se pierde en la lejanía la mirada de la protagonista¹⁰. Hopper se propuso explorar en su pintura la soledad y el aburrimiento provocados por la gran urbe americana. En esta línea, de tema fundamentalmente

⁸ Sirva como ejemplo del tópico el poema “Falsos semidioses”, contenido en el libro *Tierra sin nosotros* (1947) de José Hierro, donde el sujeto lírico reflexiona sobre la pérdida del territorio mítico de la juventud: “¿A qué salir del horizonte/ si no podemos/ despojarnos de nuestra historia/ como de un traje roto y viejo?”.

⁹ El papel que la mujer protagonista lee en el lienzo de Hopper resulta irreconocible para el espectador. Algunos críticos de arte han planteado la hipótesis de que se trata de una carta, más concretamente de desamor o de ruptura, con lo que la escena representada respondería al tipo iconográfico de la muchacha sentada que lee un papel en un ambiente de soledad y melancolía. Sin embargo, la esposa del pintor, Josephine Nivinson, que posó probablemente como modelo para este cuadro, afirma en sus anotaciones que el documento que lee la muchacha protagonista es un horario de trenes. Irene Sánchez, en la misma línea que los comentaristas, identifica el papel como una carta de despedida (v. 10), que deja en la protagonista un saldo negativo de “soledad interminable” (v. 11).

¹⁰ Señala Alarcó cómo la representación de interiores con ventanas abiertas era habitual para aludir a sentimientos de frustración y soledad en toda la literatura romántica (Alarcó, sin año).

urbano son sus pinturas sobre interiores de bares —*Chop Suey* (1929), *Nighthawks* (1942)- y cines de Nueva York, o sus pinturas sobre gasolineras y vías de tren.

De idéntico modo, la soledad se vincula a ambientes urbanos en poemas de Irene Sánchez como “Parte meteorológico” o “Ciudad”, uno de los mejores de *Escenas principales*, protagonizado por una mujer que acude al trabajo y reflexiona sobre el paso del tiempo y la monotonía de la existencia, mientras se ve reflejada en la ventanilla de un vagón de metro. El tiempo acuciante reaparece a intervalos en una especie de estribillo (“Son de nuevo las ocho”, en el primer verso, o “son de nuevo las ocho y un minuto”, en el duodécimo) que retoma la insistencia en el reloj del poema “Rhapsody on a Windy Night”, otra vez de T. S. Eliot. Leemos en “Ciudad”¹¹: “Son de nuevo las ocho./ Mientras voy al trabajo/ en metro como siempre,/ me entretengo mirando mi reflejo/ en la ventanilla del vagón./ (...) La próxima estación será la mía./ Cuesta aparse siempre en la misma estación,/ acudir al trabajo,/ mantener la cordura,/ no extraviarse” (Sánchez Carrón, 2000: 16-17).

Por último, si la modalidad efrástica en “Después del baño, mujer secándose” permitía a Irene Sánchez la referencia culturalista, la elección de una obra de Hopper como base para la escritura de “Habitación de hotel” encuentra justificación en la existencia de ciertas coincidencias entre las concepciones poéticas y artísticas de Sánchez Carrón y del pintor norteamericano. Para el crítico Clement Greenberg, opositor de la obra de Hopper, la manera de pintar de éste era “indiferente”. Para Llorens, este término podría referirse en inglés tanto a la mediocridad de su pintura como a la ‘cualidad neutral’ de su manera de pintar, convirtiéndose entonces la “indiferencia” en virtud buscada y no en defecto artístico. En este sentido, el término podría traducirse por ‘emocionalmente reticente’ (Llorens, 2005: 112-113). En *Habitación de hotel*, el rectángulo negro de la ventana, signo dilógico ejecutado, según Llorens, de manera “indiferente”, representa la noche exterior al tiempo que se convierte en un verdadero correlato —equivalente pictórico del *correlative objective* de Eliot— del estado de ánimo de la mujer protagonista. Hopper se acerca nuevamente a la definición eliotiana del correlato objetivo cuando declara: “¿Por qué prefiero escoger determinados objetos en lugar de otros? Ni yo mismo lo sé a ciencia cierta, excepto que sí creo que son el mejor medio para un resumen de mi experiencia interna” (Renner: 2007: 9-10).

Esta poética de la objetividad y del distanciamiento, que encuentra su origen en la tradición anglosajona desde Browning, será fundamental para entender la obra de autores hispánicos como Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y sus compañeros del medio siglo, o de los posteriores de la generación de los ochenta, con quien Irene Sánchez presenta evidentes concomitancias, sobre todo a partir de *Escenas principales*. De ahí proceden rasgos de la poesía de la autora como el fuerte componente narrativo, el lenguaje coloquial, los temas, personajes,

¹¹ La escena, por cierto, no se encuentra demasiado lejos de la representada en otro lienzo de Hopper, *Compartimento C, coche 193* (1938), que muestra a una mujer, que viaja sola en tren, concentrada en la lectura.

escenarios y afectos cotidianos y realistas, y las técnicas de objetivación poética como el monólogo dramático o la ficcionalización del yo, que hemos analizado pormenorizadamente en estas páginas¹².

Écfrasis y narratividad

Dado el carácter sucesivo y discursivo del lenguaje verbal, Michael Riffaterre reconoce “una tendencia en la écfrasis a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está representando” (Riffaterre, 2000: 166). Esta afirmación es válida para el segundo de los poemas que hemos analizado, pero no así para el primero. Veremos por qué.

Hemos observado cómo en el texto “Después del baño, mujer secándose” se reconocía una tensión entre el estatismo —propio de la escena representada en la fuente pictórica y del interés por la captación de lo permanente que señalamos en Degas— y el dinamismo —propio del carácter sucesivo del lenguaje verbal. Por un lado, Irene Sánchez utiliza una temporalidad plana, estática, en un intento de describir la escena pintada. Así, en el poema aparecen formas verbales en presente de indicativo (no marcado) como “se consumen” (v. 1), “no aciertan” (v. 4), “resbalo” (v. 5), “envuelve” (v. 6), “despéñase” (v. 7), “miro” (v. 9), “atrapas” (v. 11), “me angustia” (v. 12) o “contemplo” (v. 14). Por otro lado, el poema reconstruye, gracias a la técnica del monólogo dramático, un movimiento, una espacio-temporalidad anulada en la fuente pictórica, y que responde a la órbita del deseo y los pensamientos del pintor que crea su obra¹³. El elemento narrativo de la écfrasis despunta, efectivamente, cuando Irene Sánchez se libera de la instantaneidad y estaticidad de la escena pictórica y presupone una serie de pensamientos y verbalizaciones al pintor que crea el cuadro: reconoce en él un deseo de movimiento, de acercamiento, primero de arriba abajo y después de fuera adentro, que representa un deseo de acceso a la misteriosa abstracción de su modelo.

¹² De este modo, el texto “Razones”, que abre el poemario *Porque no somos dioses*, puede leerse como una reflexión metaartística acerca de la conveniencia del uso de técnicas de reticencia y de objetivación en poesía: en la literatura, y más concretamente, a través del monólogo dramático, “unos seres imposibles bellos/ nos prestan sus ojos para mirar el mundo” (vv. 2-4). La conciencia de la fragilidad y la brevedad humanas nos empuja a igualarnos a los dioses del único modo posible: gracias a la creación artística (vv. 15-16).

¹³ Dado que el lienzo *Después del baño, mujer secándose*, forma parte de una serie de variaciones sobre el mismo asunto, podríamos reconstruir artificialmente la espacio-temporalidad de la escena disponiendo en sucesión varios lienzos: *El baño* (1895) retrata a una mujer que entra en la bañera; *La bañera* (1886) y otras pinturas similares retratan a una mujer en cuatro momentos distintos del baño propiamente dicho; la pintura que nos ocupa, junto con otras como *Mujer secándose el cuello* (1893) o *Mujer secándose* (1895) retrata a una mujer que procede a secarse después del baño; mientras que la sucesión cronológica podría cerrarse con un lienzo como *Después del baño* (1883), que representa a una mujer que ha terminado de secarse. El propio Degas introdujo la idea de secuencialidad en obras individuales como *Mujeres peinándose* (1875-1876), que muestra una misma figura en tres poses diferentes, o *Friso de bailarinas* (1893-1898), donde una vez más, un mismo modelo adopta cuatro poses diferentes, situadas en perfecta sucesión de izquierda a derecha, en posturas correlativas, como si de una ráfaga de disparos fotográficos se tratara. En este sentido, cabe destacar el interés que sintió Degas por los experimentos de Edward Muybridge, preocupado por la captación del movimiento en la figura humana, que influiría años después en una obra clave del cubismo como *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Marcel Duchamp.

Por su parte, señala Paloma Alarcó cómo los lienzos de Hopper incitan al espectador a imaginar y articular una historia, a adivinar un antes y un después del instante fijado en los cuadros (Alarcó, sin año). En esta línea, Irene Sánchez, a quien el juego ecfrástico convierte a un tiempo en espectadora del cuadro y creadora del poema, reconstruye la prehistoria de la escena de *Habitación de hotel*: así, los versos 1-6 de su poema ofrecen un apunte narrativo de la acción previa al instante representado en el cuadro (como queda patente en el pretérito “ha entrado”, v. 1), mientras que el último par de versos (vv. 10-11) nos presenta el estado de cosas inmediatamente posterior a la escena pictórica.

Final

Al inicio de estas páginas descubrimos en Edgar Degas un ejemplo de talento polifacético, pues el pintor parisino encontró en la fotografía, que él mismo practicó, una fiel aliada en su búsqueda incansable de un nuevo modo de entender la composición pictórica y la representación del desnudo. En Edward Hopper, que retomaría las enseñanzas de Degas, reconocimos a un apasionado de los relatos de viaje, cuya impronta podía rastrearse en lienzos como *Habitación de hotel* en forma de una narratividad latente, de la que Irene Sánchez tomaría el testigo en su poema homónimo. La écfrasis se convertía así, finalmente, en un lugar de paso ineludible en el transitado camino de ida y vuelta de las relaciones interartísticas.

Si en el lienzo de Degas encontraba Irene Sánchez un tipo icónico para la descripción y una gama de emociones del pintor frente a su modelo y frente a su creación —dando lugar a una écfrasis “psicológica”, en términos de Edgcombe—, en Hopper encontrará un ejemplo de distanciamiento y de objetivación artísticos —en una écfrasis del tipo *associative*, según la terminología de Robillard— y uno de los “personajes secundarios” que recorren la tercera sección de *Escenas principales*. Los temas de la soledad y la incomunicación, comunes a todas estas obras, se asociaban en “Después del baño, mujer secándose” a la reflexión sobre la posibilidad de la creación y de la representación artística y al culturalismo poético de *Porque no somos dioses*, mientras que en “Habitación de hotel. 1931”, los temas se asociaban a la alienación de la gran urbe moderna, atendiendo a la anécdota particular y cotidiana, motivo que aparecía en *Escenas principales* como uno más de los rasgos propios de la poética de la experiencia.

Bibliografía.

- Alarcó, P. (sin año). *Edward Hopper. Habitación de hotel (1931)*. Ficha del Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.
- Arias Anglés, E. (2000). “La pintura”. In: VV. AA. (2000): 3-92.

- Calabrese, O. (1987). "Tradiciones y problemas de la semiótica de las artes". In: Calabrese, O. (1987): 133-176.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra.
- De la Calle, R. (2005). "El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto", *Escritura e imagen I*: 59-81.
- Eliot, T. S. (2006). *Poesías reunidas (1909-1962)*. Madrid: Alianza Editorial. Versión española de José María Valverde.
- Fernández Polanco, A. (1993). *Edgar Degas*. Madrid: Historia 16. Colección "El Arte y sus creadores" 36.
- García Montero, L. (1998). "La poesía de la experiencia", *Litoral* 217-218: 13-21.
- Gil de Biedma, J. (2000). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Gil de Biedma, J. (2000). *Volver*. Edición de Dionisio Cañas. Madrid: Cátedra.
- Gnisci, A. (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Goñi, J. (2006). "El corazón y otros frutos amargos". In: VV. AA. (2006): 7-23.
- Imberón, M. J. (2005). *La era de los impresionistas. Degas (1834-1917)*. Madrid: Globus.
- Kelder, D. (1997). *Da Manet a Cézanne. Gli impressionisti francesi*. Milano: Leonardo.
- Krieger, M. (2000). "El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo en la obra literaria". In: Antonio Monegal (ed.) (2000): 139-160.
- Langbaum, R. (1985). *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press. Versión española: (1996) *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Comares: Granada.
- Llorens, T. (2005). "Edward Hopper". In: VV. AA. (2005).
- Mitchell, W. J. T. (2000). "Más allá de la comparación: imagen, texto y método". In: Monegal, Antonio (2000): 223-254.
- Monegal, A. (ed.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- Pantini, E. (2002). "La literatura y las demás artes". In: Gnisci, Armando (ed.) (2002): 215-240.
- Pineda, V. (2000). "La invención de la ékfrasis". In: VV. AA. (2000): 249-260.
- Pineda, V. (2006). "Auden, Cernuda y la ékfrasis ejemplar" (en prensa).
- Radius, E. (2004). *I classici dell'arte. Ingres*. Milano: Rizzoli-Skira.
- Renner, R. G. (2007). *Edward Hopper (1882-1967)*. Madrid: Taschen.
- Riffaterre, M. (2000). "La ilusión de la ékfrasis". In: Monegal, A. (ed.) (2000): 161-183.
- Sánchez Carrón, I. (1997). *Porque no somos dioses*. Madrid: Premios de Poesía Hermanos Argensola.
- Sánchez Carrón, I. (2000). *Escenas principales de un actor secundario*. Madrid: Rialp.
- Sánchez Carrón, I. (2002). *Atracciones de feria*. Cáceres: Diputación Provincial.

- Schmidt, R. (2003). "Hacer que los cuadros hablen: la problemática del marco en *Un novelista en el Museo del Prado*, de Manuel Mújica Lainez", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.1 (2003): 119-135.
- Steiner, W. (2000). "La analogía entre la pintura y la literatura". In: Monegal, Antonio (2000): 25-49.
- VV. AA. (2000). *Historia universal del Arte*, 9 (Del Romanticismo al Modernismo). Madrid: Espasa.
- VV. AA. (2005). *Mímesis. Realismos modernos (1918-1945)*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Catálogo de la exposición. Textos de Valeriano Bozal y Tomás Llorens.
- VV. AA. (2006). *Hopper*. Madrid: Unidad Editorial S. A. Colección Los Grandes Genios del Arte Contemporáneo. El siglo XX. Textos de Javier Goñi y Lucia Aquino.