

PARALELOS ENTRE PINTURA Y POESÍA DURANTE EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: LAS POSES DE EL GRECO Y LOPE DE VEGA EN LA TRANSICIÓN DE ARTESANOS A ARTISTAS

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universidad de Amsterdam

En la imperial Toledo, a escasísimas jornadas de la Corte y en pleno corazón simbólico y geográfico de Castilla y de España, los españoles de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII se podían topar con uno de los artistas más singulares de la época. Se trata de El Greco, que, según escribía en 1675 el aragonés Jusepe Martínez:

Trajo una manera tan extravagante que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondrá en confusión a cualquier bien entendido para discurrir su extravagancia [...]. Entró en esta ciudad con grande crédito, en tal manera que dio a entender no había cosa en el mundo más superior a sus obras [...]. No se sabe que hiciese por concierto cosa alguna de sus obras, porque decía que no había precio para pagarlas, y así a sus dueños se los daba por empeño y sus dueños, con mucho gusto, le daban lo que pedía (*Discursos practicables*: 271-272).

En El Greco Martínez resalta ante todo la “extravagante condición” (Calvo Serraller, 2009: 15; Cossío, 1965: 43), es decir, la singularidad, elemento que también había destacado Francisco de Pacheco a mediados del siglo XVII (Pacheco, *El arte*: 483). Luego exploraremos en mayor detalle las características de esa “su extravagancia” y “manera [...] caprichosa” del pintor cretense, pero ahora baste con observar lo que enfatiza Martínez en el fragmento citado son precisamente las insólitas costumbres financieras de El Greco. Financiero o económico es el vocabulario que emplea Martínez para hablar de la fama del pintor (“crédito”), y económica es también la rareza que con cierta irritación describe el aragonés: según Martínez, El Greco se negaba a admitir que vendía sus cuadros, como hacían los demás pintores. Es más, cuando le llegaba un encargo, rechazaba la práctica habitual en su profesión de hacer un contrato (“concierto”) que especificara el precio que el cliente tendría que abonar una vez acabado el lienzo. En su lugar, El Greco recibía los encargos sin especificar emolumentos y luego, una vez terminados los cuadros, afirmaba prestárselos o, mejor, alquilárselos (“se los daba por empeño”) a los que a todas luces eran los dueños del lienzo¹. Tras recibir el cuadro, los flamantes dueños del óleo debían entregar-

¹ Nótese que Martínez subraya la farsa que esta costumbre del cretense implicaba al reiterar con la palabra “dueños” que los poseedores de los cuadros eran los clientes, y no El Greco: “y así a

le a El Greco una suma para mostrar su agradecimiento o para compensarle por el tiempo en que se les permitía disfrutar del cuadro. Ante esto, y si estamos dispuestos a creer a Martínez, los clientes le daban al pintor “lo que pedía”. Por supuesto, en realidad los magnates toledanos de finales del XVI y comienzos del XVII no actuaban ante El Greco con la sumisa veneración que relata Martínez, sino que muchas veces asumían una actitud casi contraria, y por ello el pintor pasó gran parte de su estancia en la ciudad del Tajo librando pleito tras pleito con sus clientes. De hecho, el mismo tono de Martínez, entre sorprendido e indignado, revela que incluso más de cincuenta años después el comportamiento de El Greco seguía siendo algo insólito (“que hasta hoy no se ha visto”). El Greco era una *rara avis* en el mundo artístico de la España áurea.

Explorar los motivos de esa singularidad de El Greco, pero en relación con la situación de los poetas del siglo XVII, es precisamente el objetivo de este trabajo. Para alcanzarlo compararemos el caso de El Greco y los de otros célebres pintores del momento, como Juan van der Hamen o Diego Velázquez, con los de poetas como Lope de Vega Carpio. Así, estudiaremos el desarrollo paralelo de un comportamiento especial, pero contradictorio, en pintores y poetas, que relacionaremos con la lucha por alcanzar la autonomía de sus respectivos campos culturales, es decir, el estatus de “artista”. Por ello exploraremos, en primer lugar, los hitos de esta pugna, y a continuación la problemática paralela que les acosaba en esta ambición, desvelando de paso las razones de su alianza. Finalmente, expondremos las contradicciones que produjeron estos desarrollos, paradojas que no serían resueltas durante el Siglo de Oro.

Hemos decidido comenzar explorando a fondo el caso de El Greco por la fuerte reacción que produjo en su época y por la abundante documentación que tenemos sobre su comportamiento, pero también porque presenta interesantes paralelos con ciertos actos de Lope de Vega. Esas concomitancias serán precisamente las que nos lleven a examinar las relaciones entre pintura y poesía, en primer lugar, y las contradicciones internas que la nueva posición de pintores y poetas entrañaba, en segundo lugar. Para ello precisamos primeramente escudriñar los detalles de la “extravagancia” (Martínez, *Discursos practicables*: 271) de El Greco, con el fin de tener una amplia base que comparar con el comportamiento de los poetas del momento. Por supuesto, tenemos que comenzar admitiendo que la singularidad del cretense estribaba sobre todo en su estilo, pues aunque hoy su *maniera* nos parezca comprensible en el contexto de los discípulos de Tiziano², los críticos más tradicionales de la España áurea se la reprochaban sin piedad. De hecho, una de las opiniones más favorables a su pintura es la de Pacheco, ya que es al menos una crítica matizada. Por una parte, el sevillano se pregunta irónicamente que “¿quién creará que Dominico Greco traxese sus

sus dueños se los daba por empeño y sus dueños con mucho gusto, le daban lo que pedía” (*Discursos practicables*: 272).

² Actualmente los expertos identifican al joven cretense con el “molto valente giovine mio discepolo” que menciona Tiziano en una carta a Felipe II del 2 de diciembre de 1567, y luego en una frase de 1620 de Mancini, quien afirma que bajo el pontificado de Pío V llegó a Roma un pintor llamado el Greco “havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Titiano” (Pallucchini, 1981: 246). Ni las figuras ni el color de El Greco resultan tan extravagantes si las situamos en este ambiente y si las comparamos con las de otros discípulos de Tiziano como Tintoretto, o incluso con el estilo del último Tiziano.

pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre" (*El arte*: 483). Sin embargo, y aunque poco amigo de esos "borrones" —por otra parte propios de la escuela veneciana (Camón Aznar, 1950: I, 81-82)—, en otro lugar de *El arte de la pintura* Pacheco admite el talento del pintor cretense: "aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradojas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera), que igualan a las de los mayores hombres" (*El arte*: 404). Se trata, por lo menos, de un reconocimiento del talento de El Greco, admisión que incluso suena a elogio cuando se la compara con opiniones como la de Jusepe Martínez o la de Antonio Palomino, para quien el cretense "llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color" (Cossío, 1965: 246). Este rechazo del estilo de El Greco fue la opinión habitual en la España del siglo XVIII y XIX, pues la situación solo cambiaría a comienzos del XX. En ese momento tan diferente, cuando se estaba imponiendo avasalladoramente ya otro modelo de artista, como comentaremos más adelante, Julius Meier-Graefe "redescubrió" la pintura de El Greco (Calvo Serraller, 2009: 17) y el cretense alcanzó la enorme estimación de que goza en la actualidad. En cualquier caso, en el Toledo de finales del XVI y comienzos del XVII el estilo de El Greco resultaba extraño.

Sin embargo, y como observamos en el pasaje de Jusepe Martínez que citamos al comienzo, lo que les enervaba al aragonés y a los contemporáneos de El Greco no era tanto su pintura como su comportamiento, y concretamente sus costumbres financieras. Fernando Marías resalta continuamente en su biografía del pintor cómo los aires de gran señor que se gastaba el cretense escandalizaron a los toledanos de la época (Marías, 1997). Como botón de muestra valga su costumbre de hacerse tocar música mientras comía, lujo inusitado en las casas de los pintores españoles, aunque no tan raro en la Venecia o Roma contemporáneas (Calvo Serraller, 1994: 35). Este tipo de lujos no era sino parte de un tren de vida extravagante para su situación social y profesión, y le llevó a afrontar gastos que superaban sus ingresos, como insistía, de nuevo indignado, Jusepe Martínez, para quien El Greco "ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados, para cuando comía gozar de toda delicia" (Cossío, 1965: 43). Es decir, El Greco adoptó en Toledo un estilo de vida —y un consiguiente dispendio— propio de la nobleza, pues de esa clase eran característicos tanto el lujo como el endeudamiento. Más que el "descoyuntado dibujo" o "desabrido color" que le criticaba Palomino (Cossío, 1965: 246), fueron estos gastos los que le ganaron a El Greco la reprobación de sus contemporáneos.

La insólita liberalidad que el cretense mostraba en sus gastos contrasta con la ferocidad con que persiguió también inusitados precios para sus cuadros. Tal hábito nacía de su negativa a acordar de antemano el valor pecuniario de sus lienzos, que, como comentamos anteriormente, le hizo entablar varios pleitos con sus clientes. Tal vez los ejemplos más notables sean dos tempranos, los que conciernen a dos de las más famosas obras de El Greco, *El Expolio* y *El entierro del conde de Orgaz*. En cuanto al primero, El Greco lo libró en 1579 sobre el precio del primer cuadro que le encargó el Cabildo de la sede toledana, *El Expolio* (Marías, 2009: 120). El desacuerdo surgió cuando, una vez recibido el cuadro, el Cabildo no accedió a pagar lo que pedía el pintor, por lo que hubo que acudir a tasadores y a juicio. La sentencia final dio la razón al Cabildo, que tasó *El Expolio* en 350 ducados, cantidad mucho más cercana a los 250 que ofrecía

pagar el Cabildo que a los astronómicos 900 ducados que pedía El Greco³. Pero esta sentencia no fue el final de la batalla para el obstinado cretense: El Greco tardó en responder y en entregar el cuadro, por lo que el Cabildo cedió a su vez y le encargó al pintor un marco por el que accedió a pagar el elevadísimo precio que pedía el artista (532 ducados) (Gállego, 1976: 105-107). Por tanto, aunque perdió el pleito El Greco resultó ser el triunfador de la disputa: recibió una cantidad elevadísima por el encargo, paseó sus aires de gran señor por los tribunales toledanos y dio gran publicidad a su cuadro, que no en vano es uno de los que más copias de la época conservamos. Además, siguió recibiendo encargos del entorno de la catedral toledana, como por ejemplo los retratos del cardenal Tavera y de Niño de Guevara. Pero este amplio triunfo no calmó al cretense, y a los pocos años tenemos el segundo ejemplo de pleito de los que libró sobre el valor de sus cuadros: fue en 1586, y esta vez sobre el famoso *Entierro del señor de Orgaz*. La disputa fue mucho más duradera que la de *El Expolio*, pero esta vez no la tuvo que resolver fuera de los tribunales, pues el pleito se inclinó legalmente a favor de El Greco tras una tasación llevada a cabo por un panel de expertos. Una vez recibida esta sentencia, el pintor amenazó con apelar a Roma si el clérigo de Santo Tomé no se avenía a pagarle el precio astronómico precio indicado (1200 ducados), lo que el religioso acabó haciendo en 1588 (Gállego, 1976: 108)⁴. Estos pleitos revelan que la estrella y la fama de El Greco aumentaba, permitiéndole vivir al estilo de un gran señor de la época, es decir, gastando y aparentando en medio de fantásticas deudas. También revelan un afán por conseguir dinero que contrasta con el desprendimiento y despreocupación con que lo gastaba. Se trata de una paradoja que exploraremos en detalle más adelante.

Antes de examinar esa y otras contradicciones semejantes, conviene explicar que las extravagancias de El Greco respondían al cambio de contexto que había experimentado el cretense al asentarse en Toledo. Y es que al llegar a España El Greco procedía de ambientes en los que se aceptaba ya la idea del pintor como artista y genio privilegiado, como ser especial del que se esperaba un comportamiento extravagante. Es decir, El Greco actuaba según una idea del artista que no era muy diferente de la que se impuso por toda Europa con el Romanticismo, y con sus rarezas no hacía sino mostrar el estatus especial al que aspiraba como miembro de su profesión. Antonio Candau lo expone de un modo cauto pero preciso, al explicar que el cretense había vivido en Venecia y Roma, donde los artistas gozaban de una posición social más elevada que en España, y que trajo “a España un concepto del pintor como artista intelectual, miembro de una élite cultural y a la misma altura que otros profesionales del saber” (Candau, 1999: 62). Otros estudiosos inciden en este punto, y así Richard L. Kagan pone de relieve en *El Greco* “su italianizante noción de las relaciones entre pintor y patrono, noción que difería notablemente de la que se tenía en

³ Además el tribunal le encargó al pintor hacer ciertos cambios en el cuadro, como pedían los clientes de la catedral. El cretense nunca se dignó a hacer esas alteraciones.

⁴ Estos dos litigios iniciales no fueron los únicos que libró El Greco durante su estancia en Toledo. El pintor volvió a pleitear en 1605 con motivo del precio que se le quiso pagar por el retablo del Hospital de la Caridad, en Illescas. En esta ocasión ninguna de las partes se avenía a ceder, especialmente los de Illescas, y eso a pesar de que el Arzobispado toledano se inclinaba a favor de las pretensiones de El Greco. Por fin, en 1607 un tasador externo llevó a cabo una nueva apreciación que las dos partes aceptaron (Gállego, 1976: 111-113).

Toledo" en la época (1984: 127), mientras que Javier Portús Pérez explica con mayor contundencia aún que el cretense destacaba en el contexto de los pintores áureos españoles, que "rara vez adoptaron actitudes excéntricas" como sus colegas italianos (1999: 75). Se trata de actitudes como las que describía con evidente complacencia Giorgio Vasari, y que también difundió en la Península Ibérica el tratadista del XVI Francisco de Holanda, quien enfatizaba el extraño comportamiento de grandes artistas italianos como Miguel Ángel, enfatizando cómo los nobles patronos aguantaban las rabietas y caprichos de estos pintores, "sufriendo con ánimo muy igual mil sinsabores de la condición" que el tratadista consideraba propia de tales artistas (*Diálogo de la pintura*: 35). Lo que estaba haciendo El Greco en el Toledo de finales del XVI era adoptar esta "condición" y pose extravagante que era la marca del artista. Es decir, debemos considerar que lo que El Greco contribuyó al desarrollo de la pintura española no se encuentra solo en sus cuadros, sino también en el modo en que se comportaba: el orgulloso cretense trajo a España el concepto italiano del pintor artista. Era un modelo especialmente importante en la España de la época, en la que los pintores no gozaban de una posición social elevada, sino que estaban inmersos en la transición que tan aptamente resumió Fernando Gállego en su clásico estudio (1976): de artesanos, los pintores áureos querían convertirse en artistas.

El cambio social que señala Gállego con esta feliz frase significa que los pintores del Siglo de Oro pretendían gozar de un estatus superior en la sociedad española, una posición equivalente a la de los grandes poetas y escritores, y así abandonar la consideración inferior, de "artesanos", que tenían hasta el momento (Lafuente Ferrari, 1944; Gállego, 1976)⁵. Se trataba de una verdadera revolución en la historia de la pintura española, y estaba ocurriendo precisamente en los años que correspondían al cambio de siglo:

La misma consideración social de ciertos pintores o escultores de la generación del escritor sufrió un cambio cualitativo importante. Entre las razones de este cambio hay que contar con el ejemplo de los italianos que llegaron a España para trabajar en el Escorial, con la creación de una Corte fija (que favoreció una comunicación más duradera entre los artistas), con la importancia que otorgó el Concilio de Trento a las imágenes, y con la aparición de una cultura masiva y de un mercado cada vez más amplio que inundó de encargos los talleres y multiplicó el número de pintores (Portús Pérez, 1999: 133).

El cambio cualitativo en la consideración social del pintor (de artesano a artista) al que alude Portús Pérez tardaría por supuesto en producirse, pues el siglo XVII fue en realidad un campo de batalla en el que los pintores españoles pugnaron tenazmente por obtener una estima social paralela a la que ya gozaban hacía tiempo en Italia los pintores renacentistas, estima que los españoles conocían gracias a la difusión en nuestro país de la obra de Giorgio Vasari (Gerard-Powell, 1981; Bustamante, 1989) y al desplazamiento a Italia de numerosos artistas españoles. De hecho, estos dos últimos factores, junto con los que señala Portús Pérez, deben considerarse esenciales para la transición señalada, por proporcionar modelos teóricos y vivos de la nueva imagen del artista. Los textos de Vasari difundieron por España una nueva concep-

⁵ Se puede encontrar más bibliografía al respecto en el excelente estudio de Felix Scheffler (2008: 487-488).

ción del pintor que llegaba en ocasiones al extremo de convertirlos en ídolos de la sociedad y seres excepcionales, casi sobrehumanos (de Armas, 1982: 172; Haskell, 1980: 19). Por su parte, los italianos que visitaban los españoles en el país transalpino, o incluso aquéllos atraídos a España por los agentes de Felipe II, podían al menos dar fe de palabra de los comportamientos excepcionales de los grandes pintores de la Italia del momento. En cualquier caso, y gracias a estos modelos, el cambio social en el estatus del pintor solo se consolidó en España en el siglo XVIII con la creación de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando (1744). Esta institución, que operaba bajo patronazgo real, suponía un reconocimiento de la dignidad de la pintura, equivalente ya a artes liberales claramente consagradas como la historia o la poesía. Hasta llegar a ese punto, los hitos de la batalla por el cambio social fueron una serie de textos teóricos en defensa de la dignidad de la pintura, la creación de academias a imitación de las italianas y, sobre todo, los pleitos que los pintores españoles mantuvieron contra la hacienda real sobre el pago de la alcabala (Gállego, 1976; Portús Pérez, 1999: 79), pleitos que comentaremos en cierto detalle posteriormente. En todo ese contexto, y en la lucha por conseguir el gran salto de artesano a artista, la actitud de El Greco fue la de un pionero en la España del Siglo de Oro⁶.

Como demuestra convincentemente Pedro Ruiz Pérez (2009), una transición semejante a la que advocaba El Greco se estaba también produciendo en el campo literario del momento, transición que llevaba a los poetas áureos a adoptar unas actitudes y conciencia que hoy nos parecen más decimonónicas que propias de la Edad Moderna. Se trata del énfasis en el carácter especial y singular del poeta, en su genio creador, idea que abre el camino (o que acompaña) a la concepción de la poesía como campo autónomo. Para Ruiz Pérez, este cambio se debe a la aplicación y extensión de dos tecnologías como la escritura y la imprenta, que permitían que el énfasis social pasara de la conservación mnemotécnica de los conocimientos y textos al tratamiento original de los mismos. Es decir, con esas innovaciones técnicas los poemas dejaban de ser vehículos del saber tradicional y se convertían en objetos de arte que se apreciaban por su originalidad. Por supuesto, esta nueva conciencia iba acompañada de reclamaciones sobre la posición social del poeta, pues los escritores aspiraban gradualmente, y cada vez de modo más consciente, a ser independientes de sus clientes y de todo criterio ajeno al estético. Es más, añadiríamos, los poetas tendían cada vez más a mostrar esta autonomía de su campo con comportamientos singulares y extravagantes, “artísticos”. La analogía con el caso de los pintores es clara, como pone de relieve Ruiz Pérez (2009: 30-31; 86): aunque en diverso grado, también los poetas estaban en una transición de un estatus semejante al del artesano⁷ a uno de artista.

⁶ En este aspecto, la labor de El Greco fue esencial, pues aparte de contribuir con su pintura, lo hizo con su actitud, y pasó el resto de su vida en el intento, propio de artista del Renacimiento, de superar la categoría y condición artesanal de los pintores españoles (Calvo Serraller, 1994: 35; Kagan, 2009: 102-103; Macías y Bustamante García, 1981: 44; Medina de Vargas, 2000: 19; 38). De hecho, la separación entre actitud y obra puede resultar artificial aquí, pues el cretense también defendió en sus cuadros la dignidad de la pintura dándole lustre a sus obras con eruditas referencias a obras de la Antigüedad clásica, como ha demostrado Felix Scheffler (2000: 201-205; 2008: 495-496).

⁷ Por supuesto, la analogía no es perfecta, pues al iniciar la transición a artistas los poetas partieron de una posición más elevada que los pintores, que eran verdaderos artesanos, como luego

Debido a este paralelo, no debe sorprender que encontremos en los poetas áureos comportamientos análogos al de El Greco, como vamos a exponer centrándonos en la actitud hacia el dinero. Y es que en escritores como Lope de Vega detectamos aires de gran señor e ínfulas de nobleza comparables a las que paseaba El Greco, en fechas casi contemporáneas y a escasísimas jornadas de distancia. Nos referimos al célebre (y fallido) intento de Lope por presentarse ante sus lectores como noble, fabricándose en las portadas de sus libros una imagen de tal (García Aguilar, 2006; 2009: 138; 145-151), completa con el escudo de armas de los Carpio que tanta rechifla provocaría en su momento (McCready, 1962: 128-129; 200; Sánchez Jiménez, 2006: 39-40). Además de esta notoria pose, una respuesta del Fénix al tribunal que le procesaba por libelos en 1588 nos revela unas actitudes similares a las de El Greco, pues en esta declaración el poeta negaba ganarse la vida con sus comedias:

Preguntado de qué vive y se entretiene en esta corte, dijo que hasta ahora ha servido al marqués de las Navas de secretario, y agora se está en casa de sus padres, porque como el Marqués está en Alcántara no quiso ir con él. [. . .] Preguntado si es verdad que este confesante trata en hacer comedias, y las ha hecho y dado algunas a algunos autores de hacer comedias, dijo que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace como otros caballeros de esta corte, como son Luis de Vargas y don Miguel Rebellas y otros que por su entretenimiento gustan de hacerlas (Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 46-47).

Lope estaba en este momento dispuesto a admitir que había servido a grandes señores como el marqués de las Navas, pues esta ocupación no era impropia de caballeros. Sin embargo, el Fénix negaba particularmente ganarse la vida vendiendo comedias (“tratar no trata en ellas”), pese a que su profesión y actividades eran conocidas en la Corte. Ante la evidencia, Lope asegura con cierto descaro escribir sus comedias “por su entretenimiento”, al igual que otros “caballeros de esta corte”. Esta extravagante pose se debía a que, para Lope, admitir que vendía comedias casi equivalía a afirmar que practicaba un arte mecánica, y el Fénix era consciente de que eso habría afectado desfavorablemente a su posición social, como le habría pasado a El Greco si hubiera admitido que vendía sus cuadros. En cualquier caso, lo importante es precisamente reconocer que estas actitudes de El Greco y Lope, tan semejantes en el deje orgulloso que destilan, también son poses paralelas en su concepción del significado de la remuneración económica: tanto El Greco como Lope niegan ejercer su arte por motivos pecuniarios, como oficio, y adoptan al tratar sobre dinero un aire señorial. Se trata de posturas equivalentes, y muy semejantes también a la que años después asumiría Diego Velázquez cuando afirmó, ante la evidencia y el conocimiento general de lo contrario, que no vendía los cuadros, sino que los regalaba, y que no tenía obrador, sino estudio. Para el Velázquez de mediados del siglo XVII, esta

explicaremos. Pese a ello, la propuesta de Ruiz Pérez es muy reveladora y válida en términos generales. Además, este estudioso la completa señalando que los poetas sí que partieron de una posición de inferioridad en la jerarquía de estilos, debida a la asociación de la lírica con el *sermo humilis* o, como mucho, medio, y el estadio inferior de la rueda de Virgilio (2009: 164). Solo al producirse esta transición con contribuciones como la de Góngora y debates como el que provocaron sus obras se liberó la poesía mélica de la clásica división tripartita y del lugar inferior a ella ocupado.

declaración era condición *sine qua non* para demostrar que no practicaba un arte mecánica, sino tan solo una afición, y que, por tanto, estaba cualificado para recibir el ansiado hábito de Santiago. Sin embargo, para El Greco y Lope, a finales del XVI, el hábito no era más que un sueño, pues lo que ambos artistas procuraban era simplemente conjurar el fantasma del estigma social que asociaba comercio y clases no nobles. El Greco y Lope estaban luchando por alcanzar un objetivo análogo, y para ello adoptaban una análoga y extravagante pose nobiliaria que les llevaba a pretender que no se ganaban la vida con su arte.

En el caso de El Greco, hemos visto ya cómo esa actitud liberal y despreocupada ante el dinero contrastaba con el tenaz afán del cretense por conseguir los precios más elevados posibles por sus cuadros. En el caso de Lope encontramos también una contradicción semejante. Por una parte, el Fénix llegó a pleitear con una insistencia que nos recuerda a la que caracterizó a El Greco: el poeta madrileño peleó ferozmente para obtener de los tribunales derechos que hoy consideraríamos de autor, de *copyright*, sobre sus obras (Salazar y Bermúdez, 1942). Aunque Lope negó siempre cualquier tipo de interés pecuniario para llevar a cabo esta querrela, o para imprimir sus obras por su cuenta una vez ganado el pleito (Case, 1975: 15-16), lo cierto es que al hacerlo no solo cuidaba su nombre y “marca” (Sánchez Jiménez, 2009c), como ha demostrado brillantemente Ignacio García Aguilar (2006: 55), sino que también obtenía ciertos ingresos económicos. Pero el verdadero sustento lo percibía el Fénix al venderles sus comedias a los autores, y desde muy pronto en su carrera comenzó a recibir al menos quinientos reales por comedia, la cantidad media que se pagaba en las primeras décadas del siglo XVII (García Reidy, 2009: 263). Y, por si existían algunas dudas acerca del hecho de que Lope era un poeta “de *pane lucrando*” (*Epistolario*, IV: 54), él mismo lo admitiría en una carta privada de 1604 a un personaje toledano, donde afirmaba que escribía sus comedias “por dinero”, y no por “opinión” o fama (*Epistolario*, III: 4). Escribir y vender sus productos literarios era, en fin, lo que el Fénix tenía que hacer para ganarse la vida, pues no tenía “los dineros de Quevedo” (*Epistolario*, III: 347), y en su correspondencia privada, cuando no estaba asumiendo la citada pose de artista, el poeta podía admitirlo⁸. En público, sin embargo, Lope mostraba una actitud notablemente más negativa, o por lo menos ambigua, hacia sus ganancias. De hecho, las ambivalencias de su *Arte nuevo de hacer comedias* se deben en gran parte a la asociación de la comedia nueva con el dinero, y de las nuevas exigencias artísticas con el poder adquisitivo del vulgo⁹. En cualquier caso, estos detalles y

⁸ Téngase en cuenta, sin embargo, que esta división que estamos planteando entre género “privado” (el epistolario) y “público” (otros textos) no es más que tenuemente válida. Y es que, como cualquiera de sus textos, la correspondencia del Fénix no debe leerse como una confesión sincera, sino como un género literario más en el que Lope adoptaba siempre determinadas poses. Así lo enfatiza Felipe B. Pedraza Jiménez al señalar el tono exagerado de las cartas de Lope (Pedraza Jiménez, 2003: 125), tono que Nicolás Marín López también califica de “teatral” (1985: 13-19) y José Rubinos —refiriéndose solo a las cartas al duque de Sessa, pero simplificando bastante la cuestión— de “perennemente regocijado” (Rubinos, 1943: 71). Además, en el caso de las cartas a Sessa debemos recordar que cualquier mención de dinero por parte de Lope puede interpretarse como una más o menos sutil petición al Duque.

⁹ La bibliografía sobre el *Arte nuevo* es enorme, y además los estudios sobre este poema han sido actualizados recientemente gracias a los diversos volúmenes aparecidos con motivo de la cele-

los arriba indicados muestran que en su actitud hacia el dinero y en sus aspiraciones a la condición de “artista”, el caso de Lope es claramente paralelo al de El Greco.

Estos paralelismos explican al menos en parte la obsesión pictórica que caracterizó a los escritores de la época. Las relaciones entre las “artes hermanas” de la pintura y la poesía fueron tan estrechas durante el Siglo de Oro que un experto en la materia como el hispanista neerlandés Simon A. Vosters ha llegado incluso a señalar que esta “colaboración entre poesía y pintura es una forma de relaciones interartísticas y sinestéticas típica del país de *Las lanzas*, colaboración que brilla por su ausencia en Italia, en Francia y en Inglaterra” (Vosters, 1990: 212). Dejando de lado el elemento hiperbólico de este aserto, lo cierto es que los contactos que comenta Vosters eran innumerables, y que existen varias razones para justificarlos y explicarlos. En primer lugar, debemos recordar que la pintura era durante el Siglo de Oro una moda que afectaba a toda la sociedad, hasta el punto que hemos llegado a calificar el fenómeno de “fiebre pictórica” (Sánchez Jiménez, 2011a: 15). Resumida en pocas palabras, esta “epidemia” consistía en el hecho de que en la España de la época había que apreciar la pintura, e incluso entender de ella, para poder ser considerado una persona de buen gusto y de clase alta (Cherry, 1997; Morán Turina, 1997). Llegó a ser incluso una condición *sine qua non* de comportamiento refinado y aristocrático, impulsada por el coleccionismo de los reyes y de magnates como el marqués de Ayamonte, el conde de Lemos, don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, el duque de Alcalá, el marqués de Leganés, don Manuel Alonso de Guzmán y Silva, IX conde de Niebla, el príncipe de Esquilache, etc. Francisco de Holanda señalaba al respecto que “no hay Príncipe, ni hombre privado e noble en Italia, ni quien alguna cosa presume, por poco curioso que sea [...] que no haga por tener alguna reliquia de la divina Pintura” (*Diálogo de la pintura*: 163). En el siglo XVII, y ya en España, las clases privilegiadas siguieron el camino abierto por los italianos en décadas anteriores, de modo que ya en 1626 Pedro Fernández de Navarrete analizaba en su *Conservación de monarquías* lo que había sido un radical cambio de gustos entre las clases nobles españolas:

Tampoco se contentan ya los hidalgos con las colgaduras que pocos años antes adornaban las casas de los Príncipes. Los tafetanes y guadameciles de España, tan alabados en otras provincias, se han convertido en perjudiciales telas de Milán y Florencia y en costosísimas tapicerías de Bruselas, y para piezas en que no se ponen colgaderas se hacen extraordinarias pinturas, valorándolas por sola fama de sus autores y muchas dellas con menos honestidad de lo que convienen a casas de cristianos (Checa Cremades, 1994: 23).

En suma, en la España áurea la pintura era una marca de identidad de las clases nobles, pues, como señala Jonathan Brown, “the possession of fine pictures became a

bración de la efeméride de la obra, en 2009. Entre ellos destacan el editado por Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada (2009), el de Oana Andreia Sâmbrian-Toma (2010) y el número monográfico de *RILCE* editado por José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin (2011). Una excelente introducción al poema y a los problemas que plantea —entre ellos la actitud de Lope hacia el vulgo— se encuentra en los trabajos de Pedraza Jiménez (2009a; 2009b), así como en las ediciones de Antonio Carreño (1998) y Enrique García Santo-Tomás (2006). Dedicado especialmente al problema del vulgo y el dinero está el reciente trabajo de Antonio Sánchez Jiménez (2011b).

badge of identity for the social elite" (1995b: 244). Por ello, al colaborar estrechamente con los pintores los escritores españoles del Siglo de Oro no hacían sino participar en una corriente general y extendida entre los modelos a seguir de su sociedad.

Además de esta primera razón de peso, existen otras que pueden también considerarse explicaciones de las relaciones interartísticas áureas. Una podría ser la imitación de los modelos italianos del siglo anterior, y otra la relación personal y familiar que unía a algunos poetas, como particularmente a Lope de Vega, con círculos de pintores (Portús Pérez, 1995: 129-137). Sin embargo, y puesto que estas razones son o demasiado generales (afectaban a toda la sociedad) o demasiado particulares (afectaban a Lope, pero no a poetas también implicados en esta colaboración con la pintura, como Góngora, Quevedo o Calderón), queremos proponer un motivo más, esta vez de índole profesional, que impulsó a pintores y a poetas a trabajar juntos y a que los poetas defendieran a sus colegas del pincel incluso ante los tribunales. Pintores y poetas reconocieron que estaban viviendo un momento de transición decisivo en su profesión, el paso a una situación de dignidad y autonomía de sus respectivos campos culturales, o, por utilizar de nuevo la apta frase de Gállego, de artesanos a artistas. En un momento en que reconocían que también el "hermano" poeta o pintor buscaba su "rúbrica" (Ruiz Pérez, 2009), decidieron hacer causa común para así defender también, al vindicar al otro, la causa propia.

Esta alianza por motivos profesionales es lo único que puede explicar el grado de militancia de los poetas en una de las causas más polémicas del siglo: la cuestión acerca de la dignidad del arte de la pintura. Esta disputa tomó un tinte práctico y típico de la España del momento al convertirse en una batalla contra el intento de la administración real de gravar a los pintores con la alcabala, impuesto de origen medieval sobre la compraventa que ascendía a un 10% del valor del producto vendido (Bass, 2008: 16; Gállego, 1976: 14-17). Puesto que la alcabala solo afectaba a los que practicaban un arte mecánica, y no liberal, tal intento no solo suponía un perjuicio económico, sino una grave marca que estigmatizaba a los pintores como personajes ajenos a las clases privilegiadas. Si pagaban la alcabala, los pintores áureos reconocían que la pintura no era una actividad liberal y ennoblecedora, que merecía un estatus privilegiado en la sociedad, sino un mero trabajo mecánico y manual:

Lo que los pintores españoles y sus defensores anhelaban era, no solo la demostración de que la Pintura era tan buena y mejor que la Poesía y las demás artes, sino que sus profesores no eran "oficiales" o gente de oficio, ni sus talleres "tiendas", ni sus transacciones "ventas", ni sus obras "mercaderías"; y que por ello, tenían derecho a los privilegios de los profesores de las otras Artes (Gállego, 1976: 29).

En suma, la lucha contra la alcabala en España era una batalla sobre la posición social general del pintor, con todas las consecuencias que ello implicaba, y no solamente —aunque también— un intento de evitar gravámenes fiscales bastante onerosos. En un momento de transición en el que los pintores aspiraban al estatus privilegiado de artistas, tal exigencia a asumir una posición de artesanos era inadmisibile.

Esta batalla solo se libró a partir del reinado de Felipe II, pues hasta entonces los alcabaleros no intentaron seriamente cobrarles la alcabala a los pintores. Sin embargo, durante el reinado del Prudente, los apuros de la Hacienda real y los gastos empleados en pintores —como los que decoraron El Escorial— hacían especialmente interesante para los alcabaleros el echar mano de los ingresos de los profesionales del pincel. Pese a ello, los principales pintores españoles se resistieron furiosamente a la

alcabala desde el comienzo, y de hecho existen noticias sobre unos pleitos de, precisamente, El Greco, contra los alcabaleros, en 1607 (Brown, 1995a: 134; Gállego, 1976: 114-118). Sin embargo, la verdadera batalla legal se dio a partir de la segunda mitad de los años 20, pues desde entonces se concentran, en los años 20 y 30, la mayoría de las publicaciones, e incluso de los pleitos, al respecto. Así, Scheffler ha documentado la existencia de pleitos contra los alcabaleros en 1600, 1626, 1633, 1636, 1639, 1671 y 1676 (2008: 488)¹⁰. Un ejemplo de esta contienda lo encontramos en la obra de Juan Alonso Butrón (1626), libro que respondía al intento del mismo año del Consejo de Hacienda por hacer que pintores como Carducho y Cajés pagaran la alcabala. Estos artistas —y en particular el poderoso Carducho, pintor y escritor que ya pertenecía en ese momento al entorno de Lope (Portús Pérez, 1999: 145)— movilizaron a Butrón como abogado, y también llamaron a varios escritores en su defensa. Se trata de una serie de personajes de importancia (y muchos de ellos del círculo de Lope), como eran José de Valdivielso (poeta toledano amigo tanto de Lope como del Greco), Lorenzo van der Hamen (hermano del pintor Juan, famoso por sus bodegones), el pintor-poeta sevillano Juan de Jáuregui, León Pinelo o el propio Butrón (Portús Pérez, 1999: 148). Algunos, como precisamente Lope, llegaron al extremo de participar en persona en el conflicto legal, pues en 1629 el Fénix contribuyó a la causa con un “Dicho y deposición” (Calvo Serraller, 1991: 341-344) que se nos ha conservado en los *Diálogos de la pintura* de Carducho¹¹. Es decir, los poetas áureos no se limitaron a citar pintores en sus textos, a describir cuadros o a exhibir su conocimiento del arte de la pintura; también llegaron a luchar codo con codo, y ante los tribunales, para defender la causa del estatus social de los pintores.

En el caso de un escritor tan activo (y exitoso) en la defensa de sus intereses profesionales como era Lope, resulta improbable que estas intervenciones por escrito e incluso apariciones públicas no tuvieran alguna intención *pro domo poetarum*. De hecho, son tan frecuentes en la trayectoria del Fénix que se deben considerar una de las constantes de su carrera. Puesto que ya nos hemos referido a un ejemplo de finales de su vida, el “Dicho y deposición” de 1629, conviene recordar ahora que Lope llevaba defendiendo la pintura desde sus comienzos como escritor. Así, en el primer libro que dio a la imprenta, la *Arcadia* (1598), el Fénix incluye dos escenas en las que ensalza ese arte. La primera es la fábula de Júpiter, la culebra y la rosa, que les narra Benalcio a los demás pastores de la Arcadia en el primer libro de la obra. En ella, todos los seres del mundo se acercan a Júpiter para congratularle sobre su victoria sobre los gigantes, y a petición del dios cada uno de ellos le ofrece lo mejor que tiene, “de lo mejor que sus fuerzas alcanzasen” (*Arcadia*: fol. 43r). Los humanos acuden regalándole a Júpiter una muestra de su más acabada habilidad, que para Lope es un “lienzo de pintura”:

¹⁰ En esta batalla participaron figuras como Velázquez, cuyos esfuerzos por obtener un hábito de la Orden de Santiago hay que situar en este contexto que estamos explicando de la dignificación del papel social del pintor. De hecho, varios estudiosos de prestigio ven referencias a la lucha en famosísimas obras del sevillano, como *Las Meninas* (Brown, 2006: 259-264; Brown y Garrido, 1998: 184-86) o *La fábula de Aracne* (Brown, 2006: 251-253; Brown y Garrido, 1998: 199).

¹¹ Esta declaración de Lope se conserva también manuscrita, como dio a conocer M. Machado (1924).

Esta mención, tan al estilo de El Greco, del dinero, nos debe recordar la actitud que el propio Lope asumía en lo relativo a su arte, la poesía. Y es que, como hemos explicado en otros trabajos, para el Fénix las menciones de la pintura o de pintores nunca son simples tópicos o concesiones inocentes a la “fiebre pictórica” de su época. Para Lope, la pintura es ante todo un modo de hablar de poesía, una metáfora de su propio arte. El Fénix usaba las referencias a Apeles como un modo de tratar la cuestión del mecenazgo debido a los poetas (Sánchez Jiménez, 2010; Sánchez Jiménez, 2011a: 175-230), a Juan van der Hamen como un modo para reflexionar sobre su carrera y contraponerla a la de los cultos (Sánchez Jiménez, 2009a; Sánchez Jiménez, 2011a: 275-294), a El Bosco (Sánchez Jiménez, 2011a: 323-374) y los bodegones (Sánchez Jiménez, 2009b; Sánchez Jiménez, 2011a: 231-274) como otras tantas armas contra los poetas nuevos, etc. También es dentro de este contexto de la pintura como metáfora de la poesía como debemos interpretar la participación de Lope, y de otros poetas de la época, en la defensa de la pintura, tanto mediante referencias en sus obras como mediante declaraciones en los tribunales: los poetas áureos estaban haciendo frente común con los pintores para defender un desarrollo en el estatus de sus colegas que también se estaba produciendo en su propio campo. Es cierto que los poetas nunca fueron obligados a pagar la alcabala, y que nunca se dudó del estatus de la poesía como arte liberal, por lo que los poetas partían de una posición mucho más favorable que los pintores en el tránsito hacia el estatus de artista, y fue por ello por lo que eran los poetas los que rompían lanzas por los pintores, y no viceversa. Sin embargo, aunque la poesía siempre fue un arte liberal, también es cierto que había numerosas dudas sobre la validez de la literatura de ficción: si las comedias y novelas podían ser consideradas como géneros moralmente peligrosos, la poesía lírica solía verse como un juguete con una posición muy subordinada en la jerarquía de géneros. Es decir, también la situación del poeta debía mejorar, sobre todo si los escritores aspiraban a la autonomía de su campo. En este contexto, los poetas del XVII entendieron que haciendo suya la causa de los pintores podrían acelerar la transición general del estatus social del artista, y así conseguir su propia autonomía y “rúbrica” con mayor eficacia.

En medio de esta transición y lucha se encontraban pintores y poetas, El Greco y Lope, cuando incurrieron en las contradicciones sobre su concepción del dinero que hemos citado al comienzo de nuestro trabajo: por una parte, los dos artistas perseguían afanosamente ganancias materiales, llegando a acudir a los tribunales para asegurárselas; por otra, ambos asumían aires señoriales que incluían el desprecio del dinero y, sobre todo, la negación de que su arte fuera una profesión. Recordemos si no a El Greco “prestando” sus cuadros a sus clientes, y a Lope escribiendo comedias “por su pasatiempo”. Esta contradicción se debe entender como otra consecuencia del momento de transición hacia un estatus de artista en que se encontraban ambos genios: las actitudes señoriales y grandiosas propias del artista moderno eran un modo de subrayar la autonomía de su arte, rechazando toda injerencia del mundo de la economía. En suma, se trata la idea de que el arte no se compra ni se vende, en oposición a la artesanía. Pero, al mismo tiempo, la autonomía artística exige un artista independiente de las exigencias de los mecenas, y para ello solo existen dos soluciones posibles: o tener “los dineros de Quevedo” y ser un artista aficionado, o, si no se tienen esos medios económicos, acudir al mecenas-Hidra que es el mercado, y afanarse por conseguir dinero de cientos de pequeños mecenas. En este sentido, la contradicción entre obvia profesionalidad y alegatos de desinterés que observamos en Lope y El Greco es también un anticipo de la situación de “inversión” y autonomía

El hombre le ofreció un lienzo de pintura de los más célebres maestros que pudieron hallarse desde Cleoneo, el que halló las sombras y dobleces del vestido, hasta Apeles, a quien dio Alejandro a la hermosa Campaspe, en cuyas figuras, animales y flores parecía haber hecho lo posible en competencia de naturaleza, por la cual le dio Júpiter el conocimiento de las virtudes de hierbas y piedras aromáticas, preciosas y salutíferas (*Arcadia*: fol. 43v).

Posteriormente, el Fénix vuelve a ensalzar la pintura al recordar su relación con la poesía, arte que en el libro es constantemente alabada y colocada en el templo de las artes liberales, al final de la obra:

No sin causa fue la poesía de los antiguos comparada a la pintura, llamándola muda poesía, y a la poesía pintura que habla. Porque como el pintor con los pinceles, tabla, lienzo y diversidad de colores va imitando a la Naturaleza los actos, la semejanza del hombre o de otro animal cualquiera, hasta sacar la imagen y retrato, así el poeta con la lengua, pluma, números y armonía adorna, pinta y retrata aquel sujeto de que él hizo elección (*Arcadia*: fols. 163v-164r).

Aunque tópico y mucho menos claro y absoluto que el anteriormente citado, se trata de un elogio que nos resulta interesante por desvelar esa asociación que hemos señalado entre defensa de la pintura y advocación de la profesión propia. Estas preocupaciones se encuentran por toda la obra de Lope, incluso en su primera etapa, como demuestran las citas de la *Arcadia* que hemos aportado o, por poner uno entre muchos ejemplos posibles, varios momentos de *La hermosura de Angélica* (1602). En este poema de 1602 encontramos una gran apología de la pintura como arte liberal, e incluso un alegato a favor del alto precio que se debía pagar por los cuadros de semejante arte:

¿Por qué de un arte ilustre el valor mides,
que antiguamente fue tan celebrada,
si fue una tabla o lienzo de Aristides
por mil talentos de Átalo comprada?
(*La hermosura de Angélica*: canto XIII, estr. 39, vv. 1-4)¹²

En este caso debemos notar, además, el parecido entre estos argumentos y los que usaba El Greco para no admitir que vendía sus cuadros: no se puede medir el valor de un arte tan ilustre como la poesía. En suma, el Fénix defendió enfáticamente la pintura desde comienzos de su carrera, subrayando que debía contarse entre las artes liberales y que, además, debía gozar de autonomía con respecto a otros campos de la actividad humana, como la economía, pues los productos del arte de la pintura no se podían reducir a dinero.

¹² Sobre la apología de la pintura que hace Lope en el canto XIII de *La hermosura de Angélica* conviene consultar la edición de Marcella Trambaioli (2005), especialmente las notas a los versos que citamos, en los que Trambaioli pone de relieve la importancia de la *Officina* de Ravisius Textor y de Ariosto para la construcción de la octava que nos ocupa (Trambaioli, 2005: 507). También en la edición de Trambaioli encontramos importantes reflexiones y clarificaciones sobre el papel de la pintura en la obra en las páginas 505 (sobre la retórica de la alabanza de la pintura), 508 (sobre las figuras de Zeuxis y Cleoneo) y 509-510 (sobre referencias a pintores españoles en diversas obras del Fénix) (Trambaioli, 2005).

que dominará en el mundo artístico occidental desde el siglo XIX (Bourdieu, 1993: 29-73; Bourdieu, 1994: 30-34)¹³.

En conclusión, hemos comparado el comportamiento de pintores y poetas durante el Siglo de Oro centrándonos en los casos de El Greco y Lope de Vega, aunque recurriendo también a otros ejemplos para mostrar la validez general de nuestras observaciones. Centrándonos en la actitud ante el dinero, hemos resaltado que las rarezas de El Greco que tanto escandalizaban a sus contemporáneos a finales del XVI eran, más que de estilo (aunque sin minimizar éstas), pecuniarias. En concreto, hemos examinado en el pintor candiota el contraste entre una actitud señorial ante el dinero (incluyendo una liberalidad insólita y la ostentosa farsa de no vender sus cuadros) y el afán por conseguir el precio más alto posible por sus cuadros. Hemos señalado también que los humos de El Greco se explican porque el cretense estaba actuando según un modelo de pintor diferente del que dominaba en la España de su época: proveniente de Italia, El Greco estaba adoptando la pose de artista como ser especial (y por tanto extravagante), excepcional y casi sobrehumano que solo triunfaría en toda Europa durante el siglo XIX. Además, hemos contextualizado estas posturas del candiota como pioneras en el ambiente español del paso de la concepción del pintor de un estatus de artesano a uno de artista, transición que, como hemos señalado, tenía un desarrollo análogo en el campo de la poesía del momento, pues también los poetas áureos estaban evolucionando hacia una autonomía de su campo cultural que solo se generalizaría durante el siglo XIX. Hemos mostrado cómo estas concomitancias explican el comportamiento análogo de El Greco y Lope ante el dinero, pues también el Fénix negaba ser profesional pero perseguía por otra parte con cierta ansia sus emolumentos. Este paralelismo particular se puede también extender en general a la "fiebre pictórica" que afectó a los poetas áureos, y a la animosa y entusiasta defensa de la pintura que llevaron a cabo los escritores del momento, no dudando incluso en acudir a los tribunales para hacerlo. Hemos examinado con cierto detalle ese extremo con el ejemplo de los pleitos por la alcabala, y en base a todo ello hemos llegado a la conclusión de que en el caso de los poetas la alianza con los pintores debe entenderse como una batalla *pro domo poetarum*: los poetas usaron el caso de los pintores porque reconocieron que en su propio campo de la literatura se estaba librando una batalla parecida por obtener el estatus de artista. De hecho, esta lucha nos ha llevado a explicar también las contradicciones sobre la concepción del dinero que documentamos en las poses de El Greco y Lope: son paradojas propias de este momento de transición, e incluso del estatus de artista que, aunque solo se impuso a partir del XIX, los esfuerzos de El Greco y Lope de Vega contribuyeron a preparar.

¹³ Por supuesto, en este sentido la analogía entre El Greco y Lope no es perfecta, porque el cretense nunca se orientó a un mercado cuasi-capitalista y de masas como el que el Fénix tenía para sus comedias, y dependió más bien de una clientela acomodada. Sin embargo, para otros pintores, por ejemplo los bodegonistas como van der Hamen, el paralelo con el caso de Lope es casi perfecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bass, Laura S. (2008), *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Bourdieu, Pierre (1994), "The Link Between Literary and Artistic Struggles", trad. Elinor Dorday, en Peter Collier y Robert Lethbridge (eds.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press (30-39).
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson, Nueva York, Columbia University Press.
- Bustamante, A. (1989), "Vasari y Alvar Gómez de Castro", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 37 (51-86).
- Brown, Jonathan (2006), *Velázquez. Painter and Courtier*, 1986, New Haven, Yale University Press.
- Brown, Jonathan (1995a), *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, trad. Vicente Lleó Cañal, Madrid, Alianza.
- Brown, Jonathan, (1995b), *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, Princeton University Press.
- Brown, Jonathan y Carmen Garrido (1998), *Velázquez. La técnica del genio*, New Haven, Yale University Press.
- Butrón, Juan Alonso (1626), *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez.
- Calvo Serraller, Francisco (2009), "Introducción", en Noemí Sobregués (ed.), *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutemberg (13-20).
- Calvo Serraller, Francisco (2004), *El Greco*, Madrid, Alianza.
- Calvo Serraller, Francisco (1991), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- Camón Aznar, José (1950), *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- Candau, Antonio (1999), "Las cuentas claras: Paravicino, El Greco y las deudas de la amistad", *Calíope*, 5 (55-68).
- Carreño, Antonio (1998), "Introducción", en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica (545-568).
- Case, Thomas (1975), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila.
- Checa Cremades, Fernando (1994), *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea.
- Cherry, Peter (1997), "Seventeenth-Century Spanish Taste", en Marcus B. Burk y Peter Cherry (eds.), *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, vol. I, Los Ángeles, Getty Institute, 1-107.
- Cossío, Manuel B. (1965), *El Greco*, 1944, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- De Armas, Frederick A. (1982), "Lope de Vega and Michelangelo", *Hispania*, 65 (172-179).
- Duarte, José Enrique y Carlos Mata Induráin (eds.) (2011), *RILCE 27* (número monográfico: *El Arte nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*).
- Gállego, Julián (1976), *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada.
- García Aguilar, Ignacio (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- García Aguilar, Ignacio (2006), *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, Del Orto.
- García Reidy, Alejandro (2009), "Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco", en Xavier Tubau (ed.), "Aún no dejó la pluma": estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Prolope (243-284).
- García Santo-Tomás, Enrique (2006), "Introducción", en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (9-127).
- Gérard-Powell, Véronique (1988), "Vasari et l'Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)", *Revue de l'Art*, 80 (72-75).
- Haskell, Francis (1980), *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven, Yale University Press.
- Holanda, Francisco de (2003), *De la pintura antigua, seguido de "El diálogo de la pintura"*, trad. Manuel Denis, 1563, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor.

- Kagan, Richard L. (1984), "El Greco y la ley", en Jonathan Brown (ed.), *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*, Madrid, 1984 (125-137).
- Lafuente Ferrari, Enrique (1969), *El Greco: The Expressionism of His Final Years*, trad. Robert Erich Wolf, Nueva York, Harry N. Abrams.
- Machado, M. (1924), "Un códice precioso. Manuscrito y autógrafo de Lope de Vega", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, 1 (208-221).
- Marías, Fernando (1997), *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea.
- Marín López, Nicolás (1985), "Introducción", en Nicolás Marín López (ed.), *Cartas*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Castalia (7-51).
- Martínez, Jusepe (1950), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 1675, ed. Julián Gállego, Barcelona, Seleccionces Bibliófilas.
- McCready, Warren T. (1962), *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, Toronto.
- Morán Turina, Miguel (1997), "Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y de otros que no lo eran tanto)", en Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez (eds.), *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo (93-116).
- Pacheco, Francisco (2001), *El arte de la pintura*, 1649, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra.
- Pallucchini, Rodolfo (1981), "Domenico Theotocopulos detto 'el Greco'", en Rodolfo Pallucchini (ed.), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, Milán, Electa (246-247).
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2009a), "El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: origen, género y sentido", en Oana Andreia Sâmbrian-Toma (ed.), *El Siglo de Oro antes y después de El arte nuevo*, Craiova, SITECH (13-24).
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.) (2009b), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pedraza Jiménez, Felipe A. (2003), *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- Portús Pérez, Javier (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea.
- Rubinos, José (1935), *Lope de Vega como poeta religioso. Estudio crítico de sus obras épicas y líricas religiosas*, La Habana, Habana Cultural.
- Ruiz Pérez, Pedro (2009) *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Salazar y Bermúdez, María de los Dolores (1942), "Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega", *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 208-216.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011a), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011b), "Vulgo, imitación y natural en el Arte nuevo de hacer comedias (1609) de Lope de Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (727-742).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2010), "Mecenasazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles", *Hispania Félix*, 1 (39-65).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2009a), "Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León", en Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (eds.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gante, Academia (27-43).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2009b), "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid, Iberoamericana (191-210).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2009c), "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina", *Anuario Lope de Vega*, 15 (163-178).
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.
- Scheffler, Felix (2008), "Calderón y la autonomía de la pintura: el bodegón español como expresión de la libertad artística", en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, Stuttgart, Franz Steiner (483-512).

- Scheffler, Felix (2000), *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts: Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Frankfurt, Vervuert.
- Tomillo, [Anastasio] y [Cristóbal] Pérez Pastor (1901), *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Trambaioli, Marcella, ed. (2005), *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega Carpio, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- Vega Carpio, Lope (en prensa), *Arcadia*, 1598, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope (2005), *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- Vega Carpio, Lope (2002), *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, 1602, en Lope de Vega, *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro (609-970).
- Vega Carpio, Lope (1935-1943), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezúa, 4 vols., Madrid, Real Academia Española.
- Vega García-Luengos, Germán y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.) (2010), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Salamanca, Universidad de Valladolid.
- Vosters, Simon A. (1990), *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra.