



RECEPCIÓN  
18.12.2023

ACEPTACIÓN  
03.04.2024

DOI: [HTTPS://DOI.  
ORG/10.48102/  
NIERIKA.VI26.722](https://doi.org/10.48102/NIERIKA.VI26.722)

# *Ut pictura poesis*

*Por la restitución de una  
historiografía de los estudios  
sobre los textos y las imágenes*



*Ut Pictura Poesis*

**Towards a  
Restitution of a  
Historiography of  
Text and Image  
Studies**

---

**Ana Lía Gabrieloni**

**LABORATORIO TEXTO, IMAGEN Y SOCIEDAD, UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE RÍO NEGRO, CONSEJO NACIONAL DE  
INVESTIGACIONES CIENTÍFICO TÉCNICAS, ARGENTINA**

ORCID: [HTTPS://WWW.ORCID.ORG/0000-0002-3651-8341](https://www.orcid.org/0000-0002-3651-8341)

---



Licencia de Creative Commons Reconocimiento  
— No Comercial — Compartir Igual

## RESUMEN

Este artículo se propone recuperar una historiografía específica de los estudios sobre textos e imágenes [*text and image studies*] que se realizaron en el transcurso del siglo pasado. Así pues, procede a una selección de antecedentes teóricos e institucionales destacados, no sólo por la originalidad de sus intereses y enfoques de investigación, sino también por la predisposición crítica con que fueron concebidos, analizados y evaluados desde una perspectiva historicista que se remonta a los orígenes y se proyecta hasta la actualidad de la tradición del *ut pictura poesis*. Inicialmente, se ofrece una introducción sobre esta tradición, tanto para delinear aspectos fundamentales de su historia como para reconocer las inflexiones fundacionales y evolutivas de nuestros estudios, los cuales se entrelazan y confunden a menudo con los estudios comparativos y de cultura visual. Luego se resaltan características distintivas de la genealogía teórico-crítica aquí propuesta, sintetizadas en una cierta inclinación historicista, interdisciplinaria y estética. Finalmente se destacan dos contribuciones que, pese a pasar desapercibidas en el ámbito de nuestros estudios, reafirman cómo la sinergia entre dichas características permite comprender más profundamente las dimensiones de las conversiones entre lo verbal y lo visual que, sin cesar, están mediando las relaciones entre los individuos, ellos y el mundo. Esto conduce a advertir reciprocidades en la diversidad, en donde siguiendo la noción de Wendy Steiner (2023) sobre “la belleza como interacción”, radicaría la condición estética inherente a los objetos que nuestros estudios privilegian.

## **ABSTRACT**

This article aims to recover a specific historiography of text and image studies throughout the past century. It selects theoretical and institutional backgrounds which are significant not only for the originality of their interests and research approaches, but also for the critical disposition with which they were conceived, analyzed, and evaluated from a historicist perspective grounded in the *ut pictura poesis* tradition. Firstly, an introduction to this tradition is provided to enhance comprehension of its history and acknowledge its foundational and evolutionary impact on our studies, which often intertwine with comparative and visual culture studies. Secondly, distinct features of the proposed theoretical-critical genealogy are emphasized, marked by a historicist, interdisciplinary, and aesthetic orientation. Finally, two contributions —overlooked within the realm of text & image studies— are mentioned. They show how the synergy among those characteristics enables a deeper understanding of the complexities inherent in the conversions between the verbal and the visual, which continually mediate the interactions among individuals, individuals, and the world. This leads to the recognition of a certain reciprocity in diversity, where —in line with Wendy Steiner’s notion of “beauty as interaction” (2023)— lies the inherent aesthetic condition of the objects privileged in our studies.

**PALABRAS CLAVE**

estudios sobre  
textos e imágenes  
historiografía  
*ut pictura poesis*

**KEYWORDS**

historiography  
text and image studies  
*ut pictura poesis*

**Ana Lía Gabrieloni**

Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de la República Argentina (CONICET), profesora de posgrado en la Universidad de Buenos Aires y de grado en la Universidad Nacional de Río Negro, donde co-fundó el LabTIS, que dirigió entre 2019-2023. Ha sido becaria Fulbright, del CONICET, e investigadora visitante en la Université de Genève, en donde realizó una pasantía posdoctoral. Sus publicaciones examinan la tradición del *ut pictura poesis*, mientras sus investigaciones más recientes abordan la écfrasis y los *musées imaginaires*, entrelazando historia natural, de la literatura y del arte. Co-dirige y es editora de *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*: [https://www.hyperborea-labtis.org/es/sobre\\_hyperborea](https://www.hyperborea-labtis.org/es/sobre_hyperborea).

## Ut pictura poesis



uando Anne Carson sostiene que Simónides de Ceos fue posiblemente la persona más inteligente del siglo v a. C., experimentamos lo contrario a una resistencia o a una abstención de la creencia y hacemos nuestra su valoración, dado todo lo que hemos llegado a conocer sobre este poeta lírico griego en la actualidad.<sup>1</sup> Considerado el primer teórico de las relaciones interartísticas, fue además el creador de un arte de la memoria y, al atreverse a romper con la tradición de la musa inspiradora, abrió el camino hacia la secularización de la poesía en el

seno de un sistema de encargos y retribuciones —reservado hasta entonces a las *tekhnai*, entre las cuales se encontraba la pintura— y que Carson se detiene a considerar especialmente en su ensayo. En síntesis, con Simónides la práctica poética se convierte por primera vez en un oficio y la poesía adquiere un rango autónomo similar al de las artes figurativas.<sup>2</sup>

Sin embargo, más allá de esta aparente equivalencia, la relación entre la literatura y las imágenes tiende, desde su origen, a configurarse de acuerdo con una jerarquía asimétrica que sobrevive en la serie de malentendidos favorecidos por las sucesivas manipulaciones de la *Poética* de Aristóteles y las arbitrarias interpretaciones del célebre *dictum* de Horacio: “*ut pictura poesis*”, en donde advertimos resonancias de la comparación que Plutarco adjudicaría a Simónides más de un siglo después: “*Poema pictura loquens, pictura*

Con Simónides la práctica poética se convierte por primera vez en un oficio y la poesía adquiere un rango autónomo similar al de las artes figurativas

1 Anne Carson, *Economy of the Unlost*, 10.

2 Según Neus Galí, las ideas de Simónides acerca de la naturaleza de la poesía lo convierten en el “padre de las teorías poéticas”. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, 174.

*poema silens*”.<sup>3</sup> Las influencias de Simónides en Horacio son posibles a pesar del carácter incompleto de la obra del primero que se conserva; así como las influencias de la *Epistola ad Pisones* del latino son innegables en los primeros tratados concebidos por artistas durante el Renacimiento. En efecto, entre mediados de los siglos XVI y XVIII, la pintura permaneció presa de una analogía con la poesía que originó una estética a base de préstamos, principalmente desde la retórica y la literatura, a las representaciones pictóricas.<sup>4</sup>

Con todo, en la primera evidencia conocida de tales préstamos, dicha orientación se invierte puesto que se trata de una descripción del escudo que Hefesto forjó para Aquiles a petición de Tetis en el canto XVIII de la *Ilíada* de Homero. James A. W. Heffernan nos recuerda que el escudo no está hecho para ser guardado en un museo sino para ser usado en una batalla, pues refleja las experiencias humanas que trascienden la guerra.<sup>5</sup> Las refleja mediante relatos que recapitulan la estructura narrativa de la épica entera asumiendo la forma de la prosopopeya al dotar de voz a los objetos mudos representados sobre la superficie del escudo.<sup>6</sup>

**Entre mediados de los siglos XVI y XVIII, la pintura permaneció presa de una analogía con la poesía que originó una estética a base de préstamos, principalmente desde la retórica y la literatura, a las representaciones pictóricas**

3 El verso 361 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio dice, en traducción: “como la pintura, así es la poesía”. Plutarco adjudica a Simónides la autoría de la expresión “la poesía es pintura parlante, la pintura es poesía muda”, en *De gloria Atheniensium*, III, 346f. Wladislaw Tatarkiewicz sostiene sobre dichos malentendidos: “Few words have been quoted as often as these words of Horace’s (*De arte poetica*, 361), and few have been interpreted as falsely and in ways as inconsistent with the author’s intent”, en “Art: History of the relation of art to poetry”, 109.

4 Véase Whitney Oates, *The Influence of Simonides of Ceos upon Horace*. Nueva York: Haskell, 1971. Sobre la estética de préstamos bajo el amparo del programa de la pintura humanista, véanse los estudios seminales de Rensselaer W. Lee, “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”, 197-269; y Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*. Asimismo, puede considerarse mi sucinta reconstrucción de la tradición del *ut pictura poesis* en “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”.

5 James Heffernan, *Museum of Words*, 11. Sobre el carácter “nominal” de la écfrasis que adopta un objeto de existencia improbable como el escudo de Aquiles, véase John Hollander, “The Poetics of ekphrasis”, 209-217.

6 Heffernan, *Museum of Words*, 17.

Con el paso de los siglos, el escudo de Aquiles cederá su lugar como motivo primigenio de la écfrasis literaria a otros objetos silentes, mayormente concebidos con intenciones estéticas en el transcurso de la historia del arte, como las esculturas y los cuadros.

En un trabajo anterior, donde revisé su historia conceptual desde la Antigüedad hasta el presente, sostengo que la écfrasis es una modalidad de conversión entre lo visual y lo verbal que, con posterioridad al siglo XIX, ha ido dejando de lado su casi exclusiva función poética y laudatoria respecto de las imágenes plásticas, para pasar a embeberse en la experiencia general de los individuos en un entorno cada vez más saturado de heterogénea visualidad, donde ellos mismos devienen agentes de écfrasis metarreferenciales. De ahí que la écfrasis contemporánea sea constitutiva, más que descriptiva, de determinadas condiciones existenciales de los seres (la naturaleza en su conjunto) y, por lo tanto, representativa antes que una mera representación de los últimos. Desde tal perspectiva, cabe advertir que, más allá del arte y la literatura, la écfrasis se interna desde lo profundo de la psique humana hasta la cultura entera.<sup>7</sup>

Aquí, la mención de la écfrasis es imprescindible para discernir el núcleo específico de las ideas y prácticas que trastocaron las jerarquías implícitas en la tradición del *ut pictura poesis*, tal como fue acuñada durante el Renacimiento, para luego ser consolidada en el siglo XVIII por pensadores como G. E. Lessing, quien condena las transposiciones e intercambios implícitos en las descripciones (literarias) y las alegorías (pictóricas), al establecer distinciones categóricas entre los objetos y los medios de la poesía o la literatura y de la pintura o las artes visuales.<sup>8</sup> Las ideas y prácticas a las que aludo estuvieron enmarcadas en el Romanticismo alemán, cuyos máximos exponentes impulsaron un programa destinado a derribar las fronteras interartísticas, expandiendo oportunamente los alcances de esas transposiciones pictóricas que la escritura de Denis Diderot ya había canonizado como crítica de arte en los *Salons* publicados en la *Correspondance Littéraire* entre 1759 y 1781.

**La écfrasis es una modalidad de conversión entre lo visual y lo verbal que, con posterioridad al siglo XIX, ha ido dejando de lado su casi exclusiva función poética y laudatoria respecto de las imágenes plásticas, para pasar a embeberse en la experiencia general de los individuos en un entorno cada vez más saturado de heterogénea visualidad**

7 Para conocer los argumentos subyacentes a dicha perspectiva, de la cual derivan, asimismo, las reflexiones hacia el final de estas páginas, véase Gabrieloni, "Écfrasis", 107-108.

8 Véase el capítulo xv de *Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie* que Lessing publica en 1766.

En 1799 August Schlegel recrea en *Die Gemählde* los intercambios imaginarios entre tres personajes mientras contemplan los cuadros expuestos en la Galería de Dresde, que consideramos el manifiesto inicial del ya referido programa interartístico del Romanticismo.<sup>9</sup> En un ensayo cautivante sobre la génesis del clasicismo en la cultura alemana, E. M. Butler nos recuerda la relación radicalmente diferente que alguien como Lessing había mantenido con la colección del mismo museo en el origen de dicho manifiesto: “*he had seen almost no pictures and virtually no sculpture when he wrote Laocoon; prints in abundance, but nothing in the round, and the masterpieces in the Dresden Art Gallery bloomed and blossomed on their canvases vainly for him*”.<sup>10</sup> De allí que la pintura le pareciera la hermana menor de la poesía: Lessing escribió sobre arte sin observarlo, así como Johann J. Winckelmann —uno de sus más grandes interlocutores en el *Laocoonte*— había escrito sobre Grecia sin visitarla.<sup>11</sup>

**Lessing escribió sobre arte sin observarlo, así como Johann J. Winckelmann —uno de sus más grandes interlocutores en el *Laocoonte*— había escrito sobre Grecia sin visitarla**

### **DESPUÉS DEL *Laocoonte*: DEVOTOS Y APÓSTATAS**

En el siglo pasado destacan dos tentativas para revisar las fórmulas divisivas de Lessing. En “The New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film” (1938) de Rudolf Arnheim, la comparación está desplazada desde la poesía y la pintura al cine y al teatro; mientras tanto, en “Towards a Newer Laocoon” (1940) de Clement Greenberg, la poesía cede su lugar a la escultura en una comparación con la

9 August Schlegel, *Die Gemählde. Gespräch*, 1996.

10 E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, 59. Publicado en 1935, tal y como lo comentaba, el libro sigue siendo cautivante por el tratamiento del tema, así como por el estilo de su prosa.

11 Se recomiendan los capítulos de Wilfried Barner, Élisabeth Décultot y Ernst Osterkamp en Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider y François Queyrel (eds.), *Le Laocoon: histoire et réception*.

pintura.<sup>12</sup> Pocos años después el filólogo alemán y gran hispanista Helmut Hatzfeld insistiría en revalidar las restricciones del *Laocoonte* frente a las transposiciones literarias desde las artes visuales.<sup>13</sup>

Es preciso recordar que el libro de Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature* (1952), es de los primeros en configurar el canon de los estudios literarios con un criterio metodológico respecto de las relaciones interartísticas, junto con *The Sister Arts. The Tradition of Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* de Jean Hagstrum (1958) y *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France* de Jean Seznec (1963). Es notable la originalidad de estos volúmenes, atentos al diálogo entre las palabras y las imágenes, en contraste con el interés restringido a las comparaciones intertextuales o interlingüísticas, entonces estimulado por la creación, en 1954, de la International Comparative Literature Association (ICLA) en Oxford, y la realización de su primer congreso al año siguiente.

El desmoronamiento de la idea de “un solo mundo poético, una sola literatura” que, según Claudio Guillén, marca el inicio de los estudios literarios comparatistas hacia fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, coincide históricamente con la crisis a la que el Romanticismo había arrastrado los presupuestos de la doctrina clásica del *ut pictura poesis*.<sup>14</sup> No obstante, desde la canónica introducción al primer número de la *Revue de Littérature comparée*, publicado en 1921, Fernand Baldensperger, director de la revista

**El libro de Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature* (1952), es de los primeros en configurar el canon de los estudios literarios con un criterio metodológico respecto de las relaciones interartísticas**

12 Sobre esta *querelle*, central durante el Renacimiento, véase Oskar Bätschmann, “The paragone of sculpture and painting in Florence around 1550”. Las dos tentativas citadas habían sido precedidas por Irving Babbitt, *The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts*. Mas no fueron éstos los únicos *revivals* lessignianos en el siglo XX, pues William Wimsatt llegó a afirmar: “a really formal, stylistic, or aesthetic dependence of one art upon another is not possible [...] at least [...] not likely to be demonstrated”. *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, 50.

13 “Nevertheless, even these imitations and transpositions [literary techniques stemming from art] are limited by the laws that Lessing once established in his *Laocoön* about the boundaries between poetry and painting, laws that are still valid”. Helmut Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, 220.

14 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, 35.

junto con Paul Hazard, deja en claro que los objetos de la “persistente curiosidad” que anima al comparatismo son los “hechos” y las “formas literarias”, cuyo fin es “determinar la zona de influencia exterior” de ciertos escritores.<sup>15</sup> Esta obstinación inicial del comparatismo por demostrar influencias intrínsecamente literarias perduró —pese a afortunadas digresiones, como el citado libro de Helmut Hatzfeld— hasta los años ochenta, cuando nace la International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI), un factor decisivo en la renovación y apogeo de nuestros estudios, al que hemos de volver más adelante.

El extenso artículo “*Ut pictura poesis*” de William G. Howard, publicado en 1909, fue precursor en las líneas de investigación académica que venimos enumerando.<sup>16</sup> Este exhaustivo análisis razonado de los cambios conceptuales del *paragone*, tal y como se hallan formulados en tratados canónicos de arte y de estética entre los siglos XVI y XVIII, se distancia de la orientación adoptada hasta entonces por los historiadores del arte, para quienes la tradición del *ut pictura poesis* era un marco insoslayable del análisis de cierta iconografía más que un tema en sí mismo.<sup>17</sup>

**La orientación adoptada hasta entonces por los historiadores del arte, para quienes la tradición del *ut pictura poesis* era un marco insoslayable del análisis de cierta iconografía más que un tema en sí mismo**

15 Fernand Baldensperger, “Littérature comparée. Le mot et la chose”, 10, 28 y 20.

16 William G. Howard, “*Ut Pictura Poesis*”, 123.

17 Fundamentalmente, los tratados mencionados son: *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1435), *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci (ca. 1530), *Dialogo della pittura intitolato l'Arentino* de Lodovico Dolce (1557), *De Arte Graphica* de Charles Alphonse Du Fresnoy (1667), *De pictura veterum* de Franciscus Junius (1637), y *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* de Giovanni Pietro Bellori (1672). Destaca entre dichos historiadores, sin lugar a dudas, Erwin Panofsky, quien solía despertar el interés de otros hacia impensados temas y fenómenos con frases como: “*so nimble and so full of subtle flame*”. Así lo recuerda uno de sus discípulos, R. W. Lee, cuyo artículo fundamental sobre la tradición del “*ut pictura poesis*” (citado en la nota 4) acaso sea deudor de dicha frase. Lee estaba en una posición privilegiada para discernir qué investigaciones complementarían, en lugar de repetir, aquellas con las que su mentor había iniciado el campo de la iconología. Esto es especialmente evidente en el análisis de la tradición de las *sister arts* que Lee se propone reconstruir en su canónico libro. Véase “Erwin Panofsky”, 370.

La necesidad de satisfacer exigencias epistemológicas que incitó a definir los términos implícitos en las analogías, la dinámica y el propósito de los intercambios, así como los procedimientos para analizarlos, suscitó también, alrededor de los años cuarenta, algunas reflexiones excepcionales: “The Parallelism between Literature and the Arts” de René Wellek (1941), “Spatial Form in Modern Literature” de Joseph Frank (1945), *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* de Étienne Souriau (1947), “Method in the Study of Literature and its Relation to Other Fine Arts” de G. Giovannini (1949), y *The Arts and their Interrelations* de Thomas Munro (1949).

La influencia de este conjunto de investigaciones se vio eclipsada por la irrupción y expansión de los estudios estructuralistas y semiológicos franceses que, a partir de los años sesenta, atentaron directamente contra el principio básico de métodos comparatistas, como el que entonces proponía Souriau, para quien “*les différents arts sont comme des langues différentes, [...] invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables*”.<sup>18</sup> Además, condenaron al olvido la polémica entre *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive* de Mario Praz (1972) y “The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation” de James Merriman (1972-1973). La importancia de este doble artículo radica en que aportó renovadas pautas epistemológicas para definir los objetos de estudio y plantear hipótesis superadoras del culto predominante en Praz y sus antecesores —como los ya mencionados Hatzfeld, Hagstrum y Sez nec— de una atmósfera de época a la cual adjudicar las analogías interartísticas para pasar a demostrarlas e interpretarlas

**La influencia de este conjunto de investigaciones se vio eclipsada por la irrupción y expansión de los estudios estructuralistas y semiológicos franceses que, a partir de los años sesenta, atentaron directamente contra el principio básico de métodos comparatistas, como el que entonces proponía Souriau**

<sup>18</sup> Etienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*, 16. El trabajo citado de Frank es una excepción. Tras ser ampliado por el autor y reeditado en seis ocasiones entre 1948 y 1991, originó una polémica transpuesta en los ensayos reunidos en *The Spatial Form in Literature* (con edición a cargo de Jeffrey Smitteny y Ann Daghistany, 1998). Frank interviene en la polémica con dos artículos publicados entre 1977 y 1978: “Spatial Form: An Answer to Critics”, 231-252 y “Spatial Form: Some Further Reflections”, 275-290. Frank Kermode, por su parte, responde con su extraordinario ensayo *The Sense of and Ending* y, más tarde, Mitchell con el original artículo “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”, 539-567. Ofrecemos una traducción al castellano del mismo en “La forma espacial en la literatura: hacia una teoría general”, 87-122.

en un juego de asociaciones libres, sin otras reglas o límites que los impuestos por la cronología y las periodizaciones.<sup>19</sup>

Más aún, Merriman explora los alcances del lenguaje que posibilitan expresar tales analogías sin incurrir inevitablemente en la metáfora. Cuestiona, así, tanto la validez de la aplicación de un mismo esquema de periodización a la historia de dos artes diferentes (en lo que incide directamente la noción de un *Zeitgeist*), como el carácter metafórico del vocabulario con el que se describen y comprenden los fenómenos que conforman la tradición de las *sister arts*. En la misma dirección, los artículos “Periods in the Arts: Sketches and Speculations” de Lawrence Lipking (1970), “Periodization and Interart Analogies” de Alastair Fowler (1972) y, más tarde, “Shifting Metaphors: Interarts comparisons and analogy” de Leonard Diepeveen (1989), insisten en interrogar cuestiones semejantes y decisivas para el notable desarrollo que los estudios de las relaciones entre la literatura y las artes alcanzaron en las últimas dos décadas del siglo xx.

Desentrañar las intersecciones, tangencialidades y paralelismos que dicho desarrollo mantuvo con los estudios de cultura visual en expansión hacia la misma época demandaría muchas más

**Merriman explora los alcances del lenguaje que posibilitan expresar tales analogías sin incurrir inevitablemente en la metáfora**

19 James D. Merriman, “The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation”, 155.

páginas que las disponibles para este breve artículo.<sup>20</sup> No obstante, el asunto invita a reponer una secuencia de acontecimientos ocurridos en el ámbito académico durante el último cuarto del siglo xx, que confirman el extraordinario afianzamiento que experimentó nuestro campo de estudios, a la par de renovarse y ampliar sus alcances, notablemente sensibles a la proliferación de palabras e imágenes coexistiendo en soportes materiales y virtuales a través de la literatura y las artes.

#### LA DIFERENCIA TEXTO/IMAGEN COMO RECIPROCIDAD

Ya he mencionado el primero de dichos acontecimientos, ocurrido en 1987, cuando Aron Kibédi Varga y John Dixon Hunt —este último editor de la revista *Word & Image*, cuyo primer número apareció en 1985— impulsaron la creación de la IAWIS/AIERTI. La 1<sup>st</sup> *International Conference on Word and Image* reunió en Amsterdam, ese mismo año, a un sinnúmero de especialistas provenientes de muy diversas

**Las dificultades para historiar los estudios visuales impide avizorar con claridad sus intersecciones y paralelismos con el campo de los estudios sobre las relaciones texto/ imagen que, de por sí, tampoco son dóciles a las restricciones de las definiciones**

20 Tal y como lo señala James Elkins, una de las dificultades para historiar los estudios de cultura visual radica en que: “*Like many fields, including art history, visual studies has several traditional starting places –events, texts, and institutions where the field is said to have begun. [...] For visual studies, there are approximately a half-dozen starting places*”. Así pues, aunque Elkins identifica un punto de partida para los estudios visuales en los Estados Unidos durante la década de los noventa, reconoce también la existencia de antecedentes comparables en países como Alemania, Holanda e Inglaterra que se remontan a los años setenta, lo cual relativiza cualquier consideración espacio-temporal de un origen. “Introduction to the Visual Studies That Is Not in This Book”, 8. Las dificultades para historiar los estudios visuales impide avizorar con claridad sus intersecciones y paralelismos con el campo de los estudios sobre las relaciones texto/imagen que, de por sí, tampoco son dóciles a las restricciones de las definiciones. Por aportes posibles a estas últimas, véase Marquard Smith (ed.), *Visual Culture Studies*. Sobre la relación específica de los estudios literarios con la cultura visual, véase: Guido Isekenmeier y Ronja Bodola, “Introduction: Literary Visual Studies”. Por otro lado, cabe advertir cómo las estrechas interacciones entre la *Bildwissenschaft* alemana y los estudios de cultura visual ponen de manifiesto el interés casi exclusivo de los últimos hacia las representaciones no verbales, lo que contrasta con la lógica distributiva que anima el interés por igual de nuestros estudios hacia los textos y las imágenes. Para un análisis de dichas interacciones, véase Ana García, “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”, 23-39.

disciplinas y a quienes —comenzando por los mismos Kibédi Varga y Hunt— debemos hoy muchas de las reflexiones más lúcidas sobre las relaciones interartísticas; es el caso de Daniel Arasse, Stephen Bann, Oskar Bätschmann, Anne-Marie Christin, Georges Didi-Hubermann, Eric Haskell, John Hollander, Jacqueline Lichtenstein, Louis Marin, Max Näny, David Scott y Wendy Steiner. En 1988 Scott crea y dirige un pionero programa de maestría sobre *Textual and Visual Studies*, en el marco de un convenio entre la Université Paris 7 y el Trinity College of Dublin, que continuó dictándose en esta última universidad hasta el año 2018.

Ahora bien, todo indicaría que el congreso sobre literatura y artes visuales que James A. W. Heffernan organizó en octubre de 1984, en el Dartmouth College, marcó un nuevo punto de inflexión en los estudios académicos sobre las relaciones entre los textos y las imágenes, que venían configurándose a través de la teoría y el comparatismo literarios y de la historia del arte. Las intervenciones y debates ocurridos durante el congreso están reunidos en *Space, time, image, sign: essays on literature and the visual arts*. Allí, especialistas cuyos textos de entonces y más recientes continuamos consultando con enorme entusiasmo, como los mismos Heffernan, Steiner, Mitchell, Ellen Esrock y George Landow, además de Rudolf Arnheim, hicieron a un lado las comparaciones por *default* que prevalecían en los análisis de las relaciones entre las imágenes artísticas y los textos literarios, para indagar la naturaleza de la frontera que separa las representaciones visuales y verbales, así como los intereses ideológicos a los que responde.<sup>21</sup>

En la introducción a los ensayos, Heffernan repara en el incrementado interés de la crítica de entonces hacia la historia del *ut pictura poesis* y la consecuente necesidad de revisar las distinciones subyacentes a la misma durante siglos; es el caso, por ejemplo, de lo ocurrido entre artes temporales y espaciales; pero también entre signos “naturales” y “convencionales”, para poder pensar la mutua referencialidad entre los textos y las imágenes, y entre ellos y la

**Todo indicaría que el congreso sobre literatura y artes visuales que James A. W. Heffernan organizó en octubre de 1984, en el Dartmouth College, marcó un nuevo punto de inflexión en los estudios académicos sobre las relaciones entre los textos y las imágenes**

21 Heffernan, *Space, time, image, sign*, xiii.

realidad.<sup>22</sup> Las reflexiones e intercambios que el volumen contiene despliegan un repertorio deliberadamente amplio de fenómenos en disposición de un espectro necesariamente erudito de conocimientos que abarcan desde la historia y la crítica del arte, pasando por la teoría y la crítica literaria, la estética y la filosofía del lenguaje, hasta la sociología. Sería redundante insistir en la importancia de dicho congreso y del volumen resultante; ambos marcaron un momento crucial para el desarrollo de los estudios sobre las relaciones entre los textos y las imágenes, al prefigurar un horizonte temático y metodológico vasto que rompió con las periodizaciones rígidas basadas en criterios exclusivamente cronológicos para evaluar la relevancia de las comparaciones observadas. A mediano y largo plazo, tal horizonte dio cabida a una gran variedad de problemas que, por aquel entonces, estaban trasladándose desde el centro de atención de la teoría literaria, los estudios comparatistas y la historia del arte, al de los estudios culturales y los de cultura visual.<sup>23</sup>

Ellos adquieren urgencia a la par que soberanía, no sólo respecto de la historia del arte y la semiología, sino también de los mismos estudios culturales a partir de la noción *pictorial turn*, de Mitchell, autor de dos libros muy influyentes hasta la actualidad: *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) y *Picture Theory: Essays on*

**Heffernan retoma la teoría de Nelson Goodman de fines de los años sesenta. Este autor, siguiendo a Charles Peirce, denomina a los signos naturales "icónicos", dado que toda imagen, como toda palabra, sólo puede ser reconocida en relación con un sistema, lo que hace que la distinción clásica entre ellas sea insostenible**

22 En relación con la distinción signos naturales/signos convencionales, que remite a la filosofía antigua y medieval y, en consecuencia, precede largamente la distinción espacio/tiempo canonizada por Lessing para allanar las diferencias entre las imágenes y las palabras, Heffernan retoma la teoría de Nelson Goodman de fines de los años sesenta. Este autor, siguiendo a Charles Peirce, denomina a los signos naturales "icónicos", dado que toda imagen, como toda palabra, sólo puede ser reconocida en relación con un sistema, lo que hace que la distinción clásica entre ellas sea insostenible. Goodman, *Languages of Art*, 227 y 231.

23 Heffernan, *Space, time, image, sign*, xiv.

*Verbal and Visual Representation* (1994).<sup>24</sup> Es desde sus páginas que, con frecuencia, parten los vuelos exploratorios de la cartografía historiográfica de los estudios sobre las palabras y las imágenes, en indiscriminada intersección con la cultura visual.

### UN SABER CONSUSTANCIADO CON LO OTRO, LOS OTROS

Lo mencionado en último lugar redunda en una bibliografía abundante en capítulos y fértil en polémicas, que contrasta con la escasa atención prestada a las complicidades y deserciones teórico-críticas que articulan los heterodoxos pero muy específicos antecedentes de los estudios texto/imagen. Por ello, ha sido crucial recuperar aquí las coordenadas genealógicas específicas de estos estudios durante el siglo pasado, seleccionando entre un sinnúmero de antecedentes a aquellos autores y trabajos teórico-críticos que no sólo introducen o adoptan preclaras e inéditas perspectivas y modalidades de investigación sino que, además, las exponen, las analizan y evalúan con un criterio historicista atento a las conversiones entre el ver y el decir, que accionan desde y sobre la tradición del *ut pictura poesis*. Desde un inicio, la constante reconfiguración de objetos y líneas de estudio ha estado matizada por el diálogo con las complejidades y variaciones propias de esta tradición, intrínseca y transversal a las humanidades. Semejante interacción histórica anima la dinámica interdisciplinar de nuestros estudios,<sup>25</sup> que se distinguen, además, por poner en juego una apreciación estética que adopta y adapta a la

24 Los estudios de cultura visual, entronizados por Mitchell en su artículo "The Pictorial Turn", 89-94, son deudores de dos postulaciones de enorme peso histórico que reafirman la incidencia del contexto socioeconómico e ideológico en la construcción de la mirada, sus objetos, recorridos y modalidades de circulación en la cultura. Michael Baxandall acuña la primera noción, *eye period*, en su libro *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, publicado en 1972. Ese mismo año, el multifacético escritor John Berger crea y televisa en la BBC de Londres una serie legendaria cuyo título aporta la segunda noción: *ways of seeing*. Sobre *pictorial turn* véase "Iconic Turn. Ein Brief" de Gottfried Boehm y "Pictorial Turn. Eine Antwort" de W. J. T. Mitchell; así como "Image and Visual Culture after the Pictorial Turn: An Outsider's Note" de Jan Baetens.

25 Bernard Vouilloux, "Le texte et l'image: où commence et comment finit une interdiscipline?", 91-95.

diversidad de lo Otro, los otros.<sup>26</sup> En suma, la perspectiva histórica, la interdisciplinariedad y el interés estético por una belleza que va más allá de la forma —abriendo un diálogo interactivo con realidades que trascienden los límites de la literatura y las artes—, son tres características distintivas de nuestros estudios, en comparación con otros campos que exploran las relaciones entre lo verbal y lo visual.

Así pues, los aportes seleccionados y destacados en los dos últimos apartados concentran, a la vez que irradian, consideraciones históricas, teórico-críticas y metodológicas sustanciales para comprender cómo pensar los textos y las imágenes en mutua relación originó una “interdisciplina”, tal y como Bernard Vouilloux la formula en “Le Texte et l’image: où commence et comment finit une interdiscipline?” —un artículo tan breve como magistral, publicado en 1992—, en disidencia con una “disciplina” entendida como la institucionalización de un campo de conocimientos que, al estar sometido a sus propios presupuestos, se abstiene de cuestionar la dinámica que le proporciona los objetos de estudio y los procedimientos con que los describe e interpreta.<sup>27</sup> Sobre la crítica de Vouilloux —que viene aportando uno de los flujos más consistentes y profundos al caudal de nuestros estudios— podría decirse lo que él dice sobre la “crítica” del escritor Francis Ponge: que es inductiva a la vez que autorreflexiva,<sup>28</sup> dos condiciones elementales para contribuir a la ágil vitalidad de la interdisciplina en contraposición a la pesada inercia disciplinaria. Por un sentido semejante se inclina uno de los últimos libros de Philippe Descola, célebre antropólogo francés que pasa de la antropología de la naturaleza, a la que ha dedicado notables reflexiones, a la antropología visual. *Les Formes*

**En suma, la perspectiva histórica, la interdisciplinariedad y el interés estético por una belleza que va más allá de la forma —abriendo un diálogo interactivo con realidades que trascienden los límites de la literatura y las artes—, son tres características distintivas de nuestros estudios, en comparación con otros campos que exploran las relaciones entre lo verbal y lo visual**

26 Diversidad resultante en una interacción que, a su vez, resulta en belleza, según Wendy Steiner en “La belleza como interacción”, 45-55.

27 Vouilloux, “Le Texte et l’image...”, 91. A causa del grado cero de dicha abstinencia, no resulta sencillo llegar a definiciones concluyentes sobre aspectos epistemológicos cruciales de los estudios sobre textos e imágenes, en contraste con la mayor organización y consolidación que en el mismo sentido gozan los llamados estudios intermediales, transmediales y de cultura visual que, sin duda, se benefician de la abundante bibliografía disponible sobre tales aspectos. Véase, por ejemplo, la notable colección *Studies in Intermediality Online* editada por Nassim Balestrini e Irina Rajewsky.

28 Vouilloux, *Un Art de la figure. Francis Ponge dans l’atelier*, 141.

*du visible* (2021) sorprende al final de sus casi mil páginas al citar la tradición del *ut pictura poesis* en relación con el vasto universo de imágenes que aborda mediante reproducciones, descripciones y comentarios. Es notable la originalidad con la que Descola retoma y transpone a la antropología los debates emanados de dicha tradición a través de la retórica, la historia de la literatura, la estética y la historia del arte, convirtiendo al libro en un dispositivo de interacción histórico-crítica que anima el carácter interdisciplinar de nuestros estudios.

Por otra parte, la libertad que respira la curaduría de la colección de imágenes de Descola sugiere pensar en el *musée imaginaire* de André Malraux (1947). Con todo, mientras que el autor de *Les Voix du Silence* aparenta terminar situado en el centro absoluto de su discurso sobre el arte,<sup>29</sup> Descola ubica a la humanidad y a su capacidad de imaginación —que la distingue del resto de lo viviente— en el centro relativo de un discurso sobre la figuración visual. En síntesis, el *musée imaginaire* de Descola es, dicho con sus propios términos, un “*édifice transformationnel*”, que lleva inscrita en sus cimientos la doctrina del *ut pictura poesis*.<sup>30</sup> Al reexaminar sus presupuestos, Descola busca invalidar la jerarquía que establecen entre las palabras y las imágenes, puesto que las reglas que rigen la imaginación son, en ambos casos, equivalentes. En fin, tenemos la impresión de estar frente a capítulos extraordinarios, más recientes y desapercibidos, de una posible historiografía de los estudios sobre las conversiones entre el decir y el ver como conversiones con

**Descola ubica a la humanidad y a su capacidad de imaginación —que la distingue del resto de lo viviente— en el centro relativo de un discurso sobre la figuración visual**

29 Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, 82.

30 “Transformacional” en el sentido de que los diferentes órdenes de la existencia (animista, totemista, analogista y naturalista), profesados por diferentes culturas, encarnan en formas a través de diversos registros (ontológico, formal y pragmático) donde lo visible y lo invisible se funden. Para una glosa crítica de lo anterior, véase Rodolfo Reyes Macaya, “Figurar las articulaciones del mundo: la antropología de la figuración de Philippe Descola”, 302-07. Hemos explorado los alcances del concepto de Malraux, que percibimos presente en la base del libro de Descola, así como su deuda y su contribución continua al ejercicio de la écfrasis como una práctica vital para la tradición del *ut pictura poesis* en “El museo imaginario, ideal y real de la écfrasis”, en Ana Lía Gabrieloni, *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, 157-166.

la imaginación:<sup>31</sup> una de las modalidades más irreductibles de la experiencia personal y que, según Jackie Pigeaud, constituye un aporte sustancial al “inconsciente de la cultura”.<sup>32</sup> Acaso sea posible advertir otro de esos nuevos capítulos cuando este eminente historiador de las mentalidades, en su libro *L'Art et le vivant*, sorprende igualmente al identificar el origen de una teoría general sobre la representación con la descripción citada al inicio de estas páginas, la écfrasis de Homero sobre el escudo de Aquiles. Pigeaud concibe este fragmento, central en la tradición del *ut pictura poesis*, como una suerte de Génesis o texto-imagen primordial en la evolución de dicha teoría, dado que el escudo encierra algo que es “como si” fuera el mundo, aunque no llegue a serlo del todo.<sup>33</sup> Semejantes actos fallidos de la identificación absoluta entre la representación y lo representado renuevan sin cesar la interdisciplina característica de nuestros estudios, al expandir y diversificar continuamente el repertorio de sus objetos.

Ahora bien, nuestros estudios comparten con los de la cultura visual la predilección hacia los objetos híbridos pero, a diferencia de los segundos, dichos objetos deben idealmente poseer cualidades “estéticas”. Queda por decir algo más sobre la necesidad de apreciación de nuestros estudios de dichas cualidades, que podría resumirse en una búsqueda destinada a reconocer una cierta belleza en los objetos del análisis. Se trata de una belleza tal y como la fórmula Wendy Steiner: belleza como “interacción”; es decir, como reciprocidad y equilibrio con lo Otro, con los otros.<sup>34</sup> Así entendida, la condición estética trasciende su carácter meramente formal en las relaciones que se exploran: penetra en ellas y las hace reconocibles más allá de las diferencias entre los textos y las imágenes, así como de sus afinidades o discrepancias con las realidades más allá de la literatura y las artes. Dicha condición opera, entonces, a favor de las innumerables conversiones entre lo verbal y lo visual que constantemente mediatizan nuestras interacciones interpersonales en sociedades marcadas por su diversidad cultural e ideológica.

**Se trata de una belleza tal y como la fórmula Wendy Steiner: belleza como “interacción”; es decir, como reciprocidad y equilibrio con lo Otro, con los otros. Así entendida, la condición estética trasciende su carácter meramente formal en las relaciones que se exploran: penetra en ellas y las hace reconocibles más allá de las diferencias entre los textos y las imágenes, así como de sus afinidades o discrepancias con las realidades más allá de la literatura y las artes**

31 Philippe Descola, *Les Formes du visible*, 590 y 589.

32 Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, 353.

33 Véase el capítulo “La création du monde ou le bouclier d'Achille” en Pigeaud, *L'Art et le vivant*.

34 Steiner, “La belleza como interacción”, 52 y 54.

Podría concluirse, en consecuencia, que la belleza como interacción es una condición que permite apreciar la amplitud de las dimensiones, sin duda estéticas, pero también históricas y éticas, individuales e identitarias, así como inclusivas y colectivas, en planos locales y próximos, o globales y remotos, que la interdisciplina infunde en nuestros estudios.

Lo anterior culmina en una suerte de extraordinaria conjunción de realidades, donde las posibles coincidencias entre las representaciones y lo representado no se resumen en una mera mimesis, sino que desencadenan una interacción. Esta interacción no sólo posee un carácter estético —dado que de ella emana una cierta belleza—, sino que también implica una ética frente a la diversidad inherente, contextual y a consecuencia de la misma interdisciplina. La interacción estética-ética, lejos de atar nuestros estudios a interpretaciones anacrónicas, que en el pasado consolidaron los cánones de la literatura y la historia del arte, los proyecta hacia un horizonte epistemológico donde lo otro, que es la imagen para el texto y viceversa, se traduce en recorridos y descubrimientos casi siempre ajenos a lo próximo y conocido.<sup>35</sup> Surge así, como posible definición de los alcances de nuestros estudios, la muy sugerente ausencia de respuestas a la pregunta que la poeta Lavinia Greenlaw apunta en los márgenes de un diario de viajes de William Morris: “*how far is far?*”.<sup>36</sup>

**Esta interacción no sólo posee un carácter estético —dado que de ella emana una cierta belleza—, sino que también implica una ética frente a la diversidad inherente, contextual y a consecuencia de la misma interdisciplina**

35 Tal horizonte caracteriza a los congresos internacionales que la IAWIS/AIERTI organiza periódicamente. A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en congresos académicos sobre literatura o historia del arte de América Latina, especialistas y estudiantes allí reunidos/as comparten sus investigaciones sobre temas que generalmente los trasladan a ámbitos lingüísticos y culturales diferentes a los de sus países de origen, a la par que a disciplinas alternativas a las de su formación universitaria inicial. Digresiones del estilo favorecen intercambios provenientes desde múltiples perspectivas y experiencias, superando así el presupuesto esencialista que sólo habilita a integrantes de determinados grupos culturales a estudiar y comprender adecuadamente lo concerniente a dichos grupos.

36 Greenlaw, *Questions of Travel. William Morris in Iceland*, 138.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. "A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film". En *Film as Art*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1957.
- BABBITT, Irving. *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*. Londres: Constable, 1910.
- BAETENS, Jan. "Image and Visual Culture after the Pictorial Turn: an Outsider's Note". *Visual Studies* 28, núm 2 (2013): 180-185.
- BALDENSPERGER, Fernand. "Littérature comparée. Le mot et la chose". *Revue de Littérature Comparée* 1, núm 1 (enero-marzo 1921): 5-29.
- BALESTRINI, Nassim e Irina Rajewsky (eds.). *Studies in Intermediality Online*. Leyde: Brill, 2006-2019.
- BÄTSCHMANN, Oskar. "The Paragone of sculpture and painting in Florence around 1550". En *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione – Die Viten Vararis. Entstehung, Topoi, Rezeption*. Editado por Katja Burzer et al. Venecia: Marsilio, 2010.
- BELTING, Hans (ed.). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- BOEHM, Gottfried. "Iconic Turn. ein Brief". En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Editado por Hans Belting. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- BUTLER, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- CARSON, Anne. *Economy of the Unlost*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- DÉCULTOT, Élisabeth, Jacques Le Rider y François Queyrel (eds.). *Le Laocoon: histoire et réception*. París: Presses Universitaires de France, 2003.
- DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. París: Éditions du Seuil, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*. París: Musée du Louvre, 2013.
- DIEPEVEEN, Leonard. "Shifting Metaphors: Interarts comparisons and analogy" 5, núm. 2 (189): 206-213.
- ELKINS, James. "Introduction to the Visual Studies That Is Not in This Book". *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*. Editado por James Elkins y Kristi McGuire. Nueva York y Londres: Routledge, 2013.
- FOWLER, Alastair. "Periodization and Interart Analogies". *New Literary History* 3, núm. 3 (primavera 1972): 487-509.
- GABRIELONI, Ana Lía. "Écfrasis". *Eadem utraque Europa* 4/6 (2008): 83-108.
- GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

- GARCÍA, Ana. "Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 6 (2017): 23-39.
- GIOVANNINI, G. "Method in the Study of Literature in its Relation to Other Fine Arts". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8, núm. 1 (septiembre 1949): 185-95.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Kackett, 1976.
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon". *The Collected Essays and Criticism*. Editado por John O'Brian. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1988, I.
- GREENLAW, Lavinia. *Questions of Travel. William Morris in Iceland*. Londres: Notting Hill Editions, 2011.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- HATZFELD, Helmut. *Literature through Art. A New Approach to French Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1952.
- HEFFERNAN, James (ed.). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- HEFFERNAN, James (ed.). *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. Nueva York: Peter Lang, 1987.
- HOLLANDER, John. "The poetics of ekphrasis". *Word & Image* 4, núm. 1 (enero-marzo 1988): 209-217.
- HOWARD, William G. "Ut Pictura Poesis". *PMLA* 24, núm 1 (1909): 40-123.
- ISEKENMEIER, Guido y Ronja Bodola. "Introduction: Literary Visual Studies". En *Literary Visualities: Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*. Berlín: De Gruyter, 2017.
- JOSEPH, Frank. "Spatial Form: An Answer to Critics". *Critical Inquiry* 4, núm. 2 (1977): 231-252.
- JOSEPH, Frank. "Spatial Form: Some Further Reflections". *Critical Inquiry* 5, núm. 2 (1978): 275-290.
- LEE, Rensselaer W. "Erwin Panofsky". *Art Journal* 27, núm. 4 (verano 1968): 368-370.
- LEE, Rensselaer W. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin* 22, núm. 4 (diciembre 1940), 197-269.

- LESSING, G. E. *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducido por Enrique Palau. Barcelona: Orbis, 1985.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. París: Flammarion, 1989.
- LIPKING, Lawrence. "Periods in the Arts: Sketches and Speculations". *A Symposium on Periods* 1, núm. 2 (invierno 1970): 181-200.
- MERRIMAN, James D. "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, núm. 2 (invierno 1972): 153-64. <https://doi.org/10.2307/429277>
- MERRIMAN, James D. "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, núm. 3 (primavera 1973): 309-21. Disponible en <https://doi.org/10.2307/429161>.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Enquiry* 6, núm. 3 (primavera 1980): 539-567.
- MITCHELL, W. J. T. "Pictorial Turn. Eine Antwort". *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Editado por Hans Belting. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- MITCHELL, W. J. T. "The Pictorial Turn". *Artforum* 30, núm. 7 (marzo 1992): 89-94.
- MUNRO, Thomas. *The Arts and their Interrelations*. Nueva York: The Liberal Art Press, 1949.
- OATES, Whitney. *The Influence of Simonides of Ceos upon Horace*. Nueva York: Haskell, 1971.
- PIGEAUD, Jackie. *L'Art et le vivant*. París: Gallimard, 1995.
- SCHLEGEL, August W. *Die Gemählde. Gespräch*. Dresde: Verlag der Kunst, 1996.
- SEZNEC, Jean. *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France. An inaugural lecture delivered at the University of Hull on Nov. 1 1962*. Hull: University of Hull Publications, 1963.
- SMITH, Marquard (ed.). *Visual Culture Studies*. Londres: Sage, 2008.
- SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*. París: Flammarion, 1947.
- STEINER, Wendy. "La belleza como interacción". *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 4 (2021): 45-55.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. "Art: History of the relation of art to poetry". En *A History of Six Ideas. An Essay on Aesthetics*. La Haya, Boston y Londres: Martinus Nijhoff and Warszawa, 1980.

VOUILLOUX, Bernard. "Le texte et l'image: où commence et comment finit une interdiscipline?". *Littérature*, "La moire de l'image" 87 (1992): 91-95.

VOUILLOUX, Bernard. *Un Art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier*. Arras: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

WELLEK, René. "The Parallelism between Literature and the Arts". En *Literary Criticism. Idea and Act. The English Institute, 1939-1972. Selected Essays*, editado por W. K. Wimsatt. Berkeley: University of California Press, 1974.

WIMSATT, W. R. "Laoköon: An Oracle Reconsulted". *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 1976.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

GABRIELONI, Ana Lía. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". *Saltana. Revista de Literatura y Traducción* 1 (2004). Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/001.html>.

GABRIELONI, Ana Lía. *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: UNRN, 2018, 157-166. Disponible en <https://books.openedition.org/eunrn/2337?lang=fr>.

MITCHELL, W. J. T. "La forma especial en la literatura: hacia una teoría general". *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 4 (2021): 87-122. Disponible en <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-forma-especial-en-la-literatura-225>.

REYES Macaya, Rodolfo. "Figurar las articulaciones del mundo: la antropología de la figuración de Philippe Descola". *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 4 (2021): 302-07. Disponible en <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/antropologia-de-la-figuracion-de-philippe-descola-230>.

