


Las artes hermanas. *Écfrasis* y *enárgeia* como procesos metafóricos de un discurso histórico-artístico inconcluso¹

Modesta di Paola
Universidad de Málaga 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.105380>

Recibido: 10/09/2025 • Aceptado: 02/11/2025

Resumen. Este artículo examina cómo, a lo largo de la historia del arte, la imagen y el lenguaje han mantenido relaciones constantes entre sí, desde la Antigüedad hasta los fenómenos interartísticos que caracterizan gran parte de la producción artística contemporánea. Esta relación entre imagen y lenguaje puede comprenderse a través del concepto de metaforicidad, entendido como la capacidad de las imágenes para operar metafóricamente dentro del discurso verbal. Desde esta perspectiva, se estudiarán la *écfrasis* y la *enárgeia*, recursos que evidencian cómo las distintas artes se influyen mutuamente, en sintonía con la antigua noción de las “artes hermanas”. Asimismo, este estudio revisa la célebre distinción propuesta por Lessing entre las artes espaciales y las artes temporales, una clasificación que fue desafiada por numerosos artistas y poetas que transgredieron dichas fronteras. Finalmente, se destaca cómo los estudios visuales y la retórica visual contemporáneas han promovido un enfoque comparativo que identifica figuras retóricas comunes entre el lenguaje verbal y la imagen.

Palabras clave: artes hermanas; *écfrasis*; fenómenos interartísticos; metaforicidad; mimesis.

^{EN} The Sister Arts: *Ekphrasis* and *Enargeia* as Metaphorical Processes of an Unfinished Art-Historical Discourse

Abstract. This paper examines how, throughout art history, images and language have maintained constant relationships with each other, from Antiquity to the interartistic phenomena that characterise much of contemporary artistic production. This relationship between image and language can be understood through the concept of metaphoricity: the ability of images to operate metaphorically within verbal discourse. From this perspective, we will study *ekphrasis* and *enargeia*, resources that demonstrate how different arts influence each other, in line with the ancient notion of the “sister arts”. Likewise, this study revisits Lessing’s famous distinction between the spatial arts and the temporal arts, a classification that was challenged by numerous artists and poets who transgressed these boundaries. Finally, we highlight how contemporary visual studies and visual rhetoric have promoted a comparative approach that identifies common rhetorical figures between verbal language and image.

Keywords: sister arts; *ekphrasis*; interartistic phenomena; metaphoricity; mimesis.

Sumario: 1. Las artes hermanas. Genealogía de una alianza; 2. *Écfrasis* en la retórica clásica; 3. Artes hermanas en el Renacimiento; 4. La metáfora en el tiempo y el espacio: el antipictorialismo de Lessing; 5. *Friendly emulation* y el problema de la originalidad; 6. *Ut pictura pictura*; 7. *Ut pictura theoria*; 8. *Eikon* y *logos* en los giros icónico y pictorial; 9. *Ut poesis actus*: una *écfrasis* para *Interior Scroll*; 10. *Actus muta poesis*: la escultura evento de Roman Signer; 11. Conclusiones; 12. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: di Paola, M. (2025): “Las artes hermanas. *Écfrasis* y *enárgeia* como procesos metafóricos de un discurso histórico-artístico inconcluso”, *Escritura e Imagen* 21, pp. 157-171.

¹ Este estudio se realizó en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (MCI/AEI/FEDER): “Proyecto ATLAS AV: La audiovisualización de la historia del arte y del museo (PID2022-1367530B-I00).”

1. Las artes hermanas. Genealogía de una alianza

Durante siglos, la relación entre la literatura y las artes visuales ha sido objeto de infinitas especulaciones que han dado luz a teorías, axiomas y consideraciones diferentes. Muchas de ellas han mostrado un deseo común de emparentar las dos artes y unir las bajo una relación familiar: la literatura y el arte visual son hermanas². La relación entre imagen y palabra ha sido un tema central en el estudio de las artes desde la Antigüedad, especialmente dentro del marco de la retórica clásica y la oratoria. En este contexto, las llamadas “artes hermanas” han establecido vínculos a través de préstamos mutuos y afinidades conceptuales. Uno de los elementos clave en esta interacción ha sido la metáfora, una figura literaria que ha facilitado procesos de transformación, reinterpretación y traducción de un medio artístico a otro. Así, se ha llegado a afirmar, por ejemplo, que el arte visual puede compararse con la poesía, o que la pintura es una forma de “poesía muda”. Demostración de esta relación han sido las afortunadas fórmulas clásicas del *ut pictura poesis* de Horacio³, que, según el teórico Jean H. Hagstrum, expresan plenamente la relación entre el arte pictórico y la literatura:

The great critics of antiquity frequently associated poetry and painting. Plato said in the *Republic*: “The poet is like a painter”. Aristotle in the *Poetics* often turned to the sister art with some such expression as: “It is the same painting”. And Horace is the author of the phrase *ut pictura poesis* (“as a painting, so a poem”), which has by the eighteenth century become a critical proverb. Ancient criticism provided motto and epigraph – texts that were used as pretexts for riding critical hobbyhorses. It did not, however, provide lengthy theoretical consideration of the two arts in relationship, and its contribution consists rather of pregnant suggestions than of fully formulated argument.⁴

En su celebre libro de 1958, Hagstrum argumenta que la relación entre texto e imagen tiene una genealogía que se remonta a los grandes críticos de la Antigüedad, como Platón, Aristóteles, Horacio y Plutarco, quien, según la tradición, atribuye a Simónides las fórmulas clásicas del *pictura muta poesis* y *poesis pictura loquens* (la pintura es poesía muda y la poesía es pintura hablante). El mismo Plutarco, en sus reflexiones, vincula el arte y la realidad a través del término “imitación”⁵. Según él, la estrecha relación entre el arte y la realidad es lo que valida el arte mismo; y esa relación se encarna de forma más prominente en la pintura que en cualquier otra forma de expresión estética. Por lo tanto, la pintura se convierte en ejemplar y guía, poseyendo una fuerza moral de la que a menudo carecen otras artes⁶.

2. Écfrasis en la retórica clásica

La comparación entre el arte del poeta y el arte pictórico se encuentra en interesantes casos aislados de la literatura clásica. Aristóteles compara el color y la forma de la pintura con la voz humana al leer poesía, estableciendo un paralelismo entre lo visual y lo sonoro⁷. Por su parte, Filóstrato esboza una tentativa de mostrar visualmente la poesía: consiste en *hacer ver* la palabra⁸. Ambos filósofos griegos introducen de ese modo la importancia de la écfrasis (del griego ἐκφρασις: compuesto por ἐκ, “fuera”, y φράζω, “hablar”; “designar un objeto inanimado con un nombre”), una figura retórica que consiste en la descripción detallada y vívida de una obra visual –como una pintura, una escultura o incluso una escena imaginada– con el fin de hacerla perceptible para la mente del oyente o del lector.

El objetivo de la écfrasis no es simplemente informar o enumerar características, sino evocar una experiencia sensorial a través del lenguaje, logrando que lo descrito adquiera una presencia casi tangible.

² La relación de parentesco entre la literatura y el arte (las artes hermanas) se debe a una larga tradición teórica de comparación entre el arte verbal y el visual. Para profundizar en este tema véase: Abel, E., «Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix», en Mitchell, W. J. T., (ed.), *The Language of Image*. Chicago, University of Chicago Press, 1980; Hagstrum, J. H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry. From Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; Wendorf, R. (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

³ “Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes/te capiat magis, et quaedam si longius abstes;/ haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen;/ haec placuit semel; haec decus repetita placebit/”, en Horacio, «Epístola a los Pisones», en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, edición y traducción de Aníbal González, Madrid, Visor, 2003, p. 176 [Traducción: “La poesía es como la pintura; habrá una [obra] que te cautivará más si te mantienes cerca, otra [obra], si te apartas algo lejos; esta ama la penumbra; aquella, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; esta agradó una sola vez; aquella, aunque se vuelva a ella diez veces, agrada (otras tantas)”].

⁴ Hagstrum, J.H., *The Sister Arts*, op. cit., p. 3.

⁵ *Ibidem*, pp. 8-9

⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷ En los escritos de Aristóteles, la *Poética* y la *Retórica*, se formuló la primera comparación conceptual entre las artes visuales (arquitectura, escritura y pintura) y las artes acústicas (poesía, música y danza). Aristóteles comparó las dos artes bajo el concepto de artes imitativas, negando de esa forma la separación actuada por Platón de las dos artes, que veía la pintura como arte imitativa (con acepción negativa) y la poesía como conocimiento *a priori* del ser ideal. Véase Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2001, pp. 79-141.

⁸ Fimiani, F., «Lo sguardo parlato», en Somaini, E. (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milán, Vita e Pensiero, 2005, p. 31.

Esta técnica fue ampliamente utilizada en la literatura antigua como un recurso para traducir lo visual a lo verbal. Un ejemplo emblemático es la célebre descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* de Homero, donde no solo se representa el objeto físico, sino también escenas dinámicas cargadas de emoción y significado.

Una de las características más importantes de la écfrasis fue descrita por Elio Teón en sus *Progymnasmata* (προγυμνάσματα, “ejercicios preliminares”), que preveían una serie de diez ejercicios fundamentales de retórica para la formación del orador. Según él, la écfrasis consistía en la capacidad de transformar el lenguaje en una ventana, permitiendo al público ver, o tener la ilusión de visualizar, el fenómeno descrito⁹. Es, por tanto, un discurso descriptivo que presenta el objeto ante los ojos con vívida claridad, una descripción que se vincula al concepto de *enárgeia* (del griego ἐνάργεια, que puede traducirse como “vividez”) ¹⁰.

La *enárgeia* es una habilidad fundamental en la écfrasis y otros géneros descriptivos de la antigüedad. Entre los siglos II y I a.C., el término comienza a difundirse ampliamente en el ámbito de la retórica y la crítica literaria. En este contexto, Dionisio de Halicarnaso considera la *enárgeia* como una de las principales virtudes del estilo, especialmente por su capacidad para describir no solo hechos reales, sino también obras de arte. Para él, la *enárgeia* es la habilidad del orador para hacer que lo descrito con palabras se presente de forma vívida ante los ojos del oyente¹¹. La *enárgeia* implica por tanto un estilo descriptivo, pero también la capacidad de la palabra de recrear la imagen. En otras palabras, la atención del oyente/observador no se concentra en el lenguaje y en la experiencia del mediador. Quien describe tiene que limitarse y animar al público a aceptar la ilusión, por medio de la transparencia del lenguaje¹².

Desde esta perspectiva, son importantes las descripciones de Luciano de Samosata, que se caracterizan por un continuo alertar al público invitándole a reconstruir, por medio de su imaginación, la obra de arte narrada¹³. El orador actúa como mediador entre el público y la obra y, mediante sus sofisticadas artes retóricas, permite que quien le escucha “observe” la descripción simulada.

3. Artes hermanas en el Renacimiento

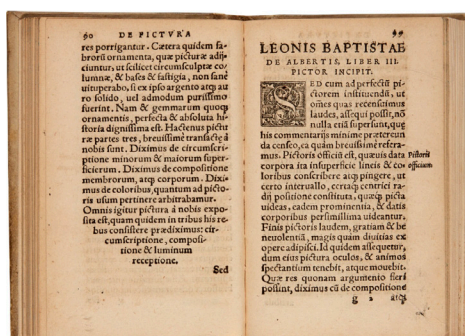


Fig. 1. León Battista Alberti, *De Pictura*, 1436.

La écfrasis, nacida en las aulas de retórica del mundo grecorromano, se reinventa como herramienta historiográfica, literaria y crítica en manos de artistas y escritores. En los siglos XV y XVI, el fervor intelectual

⁹ Kennedy, G. A., *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, traducción por G. A. Kennedy, Boston, Brill, 2003; Elio Teón, *Progymnasmata*, II, cit. en Mazzara, F., «Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis», capítulo I de la tesis de doctorado *Intermedialità e Ekphrasis. I Double Works di Dante Gabriel Rossetti*, Nápoles, Scuola Europea di Studi Avanzati, 2007, inédita. Este capítulo de la tesis puede ser consultado en <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>

¹⁰ Hagstrum, en *The Sister Arts*, señala cómo, según la tradición griega, existe una distinción entre *enárgeia* y *enérgeia*, teorizada por Aristóteles en la *Retórica*. Según Aristóteles –a diferencia de Platón, Horacio y de los críticos helenísticos y romanos–, para definir el efecto retórico logrado por el orador capaz de presentar los objetos como vivos ante los ojos de los oyentes a través de la palabra, no debe utilizarse el término *enárgeia* sino su sinónimo *enérgeia*. La diferencia entre ambos radica en que el primero implica la obtención, en el discurso verbal, de una cualidad natural o de una cualidad pictórica más naturalista. El término *enérgeia*, en cambio, se refiere a la consecución, en el arte y en la retórica, de la dinámica de la naturaleza. En otras palabras, la poesía posee *enérgeia* cuando alcanza su forma independiente de cualquier analogía con la naturaleza (Hagstrum, J. H., *The Sister Arts*, op. cit., p. 12).

¹¹ Dionisio de Halicarnaso, *Sobre Lisias*, 7, 1-3.

¹² Becker, A. S., «Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetoric, and the Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”», *The American Journal of Philology*, 113, 1, (primavera 1992), pp. 5-24. En este artículo, el autor argumenta que quien describe debe limitarse a alentar al público a aceptar la ilusión, a través de la transparencia del lenguaje. La *enárgeia* representa, de hecho, la parte vital de la écfrasis, si se considera que la maestría de un orador se medía por su capacidad de hacer “ver” a los oyentes los acontecimientos y objetos narrados como si estuvieran “vivos” ante sus ojos.

¹³ En su obra de oratoria, Luciano de Samosata describe con gran precisión obras de arte de su época, iniciando lo que podríamos definir un género literario que se funda en la traducción verbal de imágenes, gestos, emociones y sentimientos. Ver Maffei, S. (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Milán, Einaudi, 1994. Para una exhaustiva información sobre la écfrasis en la Antigüedad, véase también Fimiani, F., «Lo sguardo parlato», op. cit.; Heffernan, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press, 1993.

hacia clásicos como Simónides y Horacio lleva a una nueva germinación de ideas acerca de las artes hermanas. Este interés encuentra su punto focal en la voluntad por parte de algunos autores de unificar la retórica y lo que podríamos considerar una iconología temprana. Esta tentativa fue muy bien conseguida por León Battista Alberti, que en su *De Pictura*¹⁴ (1436) (Fig. 1) elabora la figura del artista como intelectual cuyo trabajo se desarrolla primero en la mente y luego en la composición material. Diferenciando la figura del artista de la del artesano, Alberti reconoce las competencias del pintor no solo en la práctica del trabajo manual, sino también en el intelecto. Con él, el ámbito artístico se mueve hacia un nivel conceptual y mental que justifica la intervención teórica acerca del quehacer artístico. Una obra tiene la capacidad de contar historias y, por tanto, de desarrollar un discurso figurativo que posee categorías propias del discurso lingüístico:

Sarà la istoria, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antiche e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace.¹⁵

Las observaciones de Alberti acerca de la composición de la pintura y de su “istoria” subrayan uno de los elementos más importantes de su *trattato*: que la pintura debe tener una retórica narrativa que resulte persuasiva a través de la originalidad y la novedad¹⁶. Por eso, incorpora términos y conceptos provenientes de la retórica, como *copia*, *varietas*, *dignitas* y *gravitas*.

En el Libro II de *De Pictura*, cuando afirma que “*Picturam igitur circumscripio, compositio et luminum receptio perficiunt*”¹⁷ (la pintura se perfecciona por el dibujo del contorno, la composición y la captación de la luz), no solo está ofreciendo una taxonomía técnica del quehacer pictórico, sino que también, formula una teoría del arte profundamente enraizada en la retórica clásica, incorporando a las artes visuales los principios que durante siglos rigieron el arte del discurso.

Las tres operaciones que menciona –*circumscripio*, *compositio* y *receptio luminum*– pueden leerse como equivalentes plásticos de las tres fases canónicas de la retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Así, la pintura se presenta no como una imitación muda de la naturaleza, sino como una forma de discurso visual, una oración pictórica, regida por los mismos principios de construcción, organización y expresión que estructuraban la palabra persuasiva en la tradición grecolatina.

A partir de la posición teórica de Alberti, los discursos nacidos alrededor de las artes visuales empiezan a tomar en préstamo nuevos términos del ámbito de la retórica; pero, de la misma forma, ciertos términos pictóricos –como “línea”, “forma” y “color”– entran en el vocabulario literario. Esta postura en relación con la determinación de un quehacer pictórico-poético será una característica común a todos los pintores que han querido equiparar su labor a los talentos retóricos de los poetas. En efecto, para la sensibilidad de la época, la pintura se concibe como una lengua dotada de una gramática propia: la gramática de las formas. Las líneas componen las figuras, y las figuras componen el discurso, del mismo modo en que las palabras forman frases y las frases construyen narrativas.

Si la pintura es un discurso realizado a través de figuras, no sorprende que sea considerada también una forma de retórica. Es precisamente aquí donde la iconología y la retórica visual encontrarán su primer momento de confluencia. Ambas, en efecto, consideran la pintura como una narrativa: una historia que debe ser contada.

Dentro de la historiografía renacentista encontramos numerosos casos de este tipo. El *De sculptura* de Pomponio Gaurico (1504) y el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1584), por ejemplo, evidencian un esfuerzo consciente por vincular la pintura con la literatura, especialmente a partir de la tentativa de crear un terreno lingüístico común. Además, si la pintura se convierte en un campo de la retórica, el pintor debe sentirse inspirado por el poeta, de modo que no solo los términos lingüísticos se trasladan al ámbito pictórico, sino que el propio artista se compara con él:

Per che si vede che Leonardo ha espresso i moti e decori di Omero, Polidoro la grandezza e furia di Virgilio, il Buonarrotto l'oscurità profonda di Dante, Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazzaro, Tiziano la varietà dell'Ariosto e Gaudenzio la devozione che si trova espressa ne' libri di Santi.¹⁸

¹⁴ Alberti, L. B., *De Pictura*, Roma, Laterza, 1975. Los manuscritos originales datan de 1435 (en latín) y de 1436 (en toscano). La edición príncipe en latín fue publicada en Basilea en el año 1540.

¹⁵ Alberti, *De Pictura*, op. cit., Libro II, 40.

¹⁶ Somaini, A., «L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore», en Somaini, A. (ed.), *Il luogo dello spettatore*, op. cit., p. 63. Somaini muestra la importancia que la retórica de la imagen, como arte de persuadir por medio de la visión de las cosas, adquiere ya a partir del *Trattato* de Alberti. La retórica visual puede ser individualizada también en los artistas que han reflexionado acerca de la perspectiva como elemento que evite las aberraciones de la óptica a favor de la verdad de la representación. Entre ellos, Somaini recuerda a Piero della Francesca, Leonardo, Durero, Vignola y Palladio.

¹⁷ Alberti, *De Pictura*, op. cit., Libro II, 31.

¹⁸ Lomazzo, G., P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán, P.G. Pontio, 1584, p. 283. Citado también en Corti, C., «Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento», *LEA. Letterature d'Europa e d'America*, I, 1(2004),

A mediados del siglo XVI, Giorgio Vasari usa la ékfrasis para la descripción de las obras de arte en *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550). Aunque Vasari no emplee el término “ékfrasis”, su método está profundamente influenciado por los autores de la tradición de la retórica clásica, como Filóstrato, Luciano de Samosata y Elio Teón. Uno de los pasajes más reveladores es su breve comentario sobre *La Primavera* de Botticelli, en el que nos hace ver de forma vívida la belleza de la primavera:

Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai, dalle quali oggi ancora a Castello, luogo del Duca Cosimo fuor di Fiorenza, sono due quadri figurati, l'uno Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con amori, e cosí un'altra Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.¹⁹

La metáfora de las gracias que hacen florecer la primavera no solo representa una visión transfigurada por la belleza, sino que también se convierte en la esencia de la ékfrasis con enárgeia, el efecto buscado por los antiguos retóricos: una claridad tan intensa que se convierte en vividez emocional y sensorial.

Más explícita aun es su célebre descripción de *La última cena* (1494-1498) de Leonardo da Vinci. Allí, Vasari se detiene no tanto en los detalles formales, sino en los gestos, las emociones, las miradas que se entrecruzan en la mesa del drama evangélico:

(...) atteso che Lionardo si imaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato ne gli Apostoli, di voler sapere chi tradiva il loro Maestro. Per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno, o ver il dolore, di non potere intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arreca minor maraviglia, che il conoscersi allo incontro l'ostinazione, l'odio, e 'l tradimento di Giuda, senza che ogni minima parte dell'opera mostra una incredibile diligenza.²⁰

“Obstinación”, “amor”, “timidez” representan los afectos humanos más profundos. No habla solo de técnica, sino de alma. Como los antiguos maestros de la retórica visual, Vasari no busca solo que el lector imagine una pintura: quiere provocar una experiencia estética mental en el lector, usando la ékfrasis como medio de alabanza o encomio, lo cual lo vincula directamente con la tradición de los *progymnasmata*.

La teórica Svetlana Alpers considera que una de las fuentes de Giorgio Vasari fue el propio Luciano y que ambos utilizaron esta técnica descriptiva con el objetivo de producir una imagen viva en los ojos de la mente de quien escuchaba²¹. En Vasari, además, la descripción de una obra de arte puede estar condicionada por la memoria erudita, y la imagen evocada por la palabra puede confundirse con la imagen pintada: en la descripción de *Matanza de los inocentes* (1485-1488), de Ghirlandaio, el detalle del niño que bebe sangre en lugar de leche no está realmente presente en el cuadro, sino que constituye un recuerdo literario de un pasaje de Plinio (*Historia Natural*, XXV, 36, 98-99), que aflora por analogía en la memoria de Vasari y que él concreta visualmente de este modo:

Conoscevisi l'impia volontà di coloro che comandati da Erode, senza riguardare le madri, uccidono que' poveri fanciullini; fra i quali si vede uno che ancora appiccicato allá poppa, muore per le ferite ricevute nella gola da un soldato e surge, per non di beve, col petto non meno sangue che latte.²²

Las amplias descripciones de los literatos griegos y latinos ofrecieron a los artistas del Renacimiento, a sus mecenas y a los literatos involucrados en la creación artística sugerencias para intentar una reconstrucción de la pintura ausente. La doctrina renacentista del *ut pictura poesis* fortaleció aún más esta relación al identificar las analogías teóricas y formales entre el arte literario y el arte pictórico.

pp. 84-100.

¹⁹ Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, edición crítica de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Turín, Einaudi, 1986, pp. 483-484. La primera edición fue publicada en Florencia en el año 1550.

²⁰ *Ibidem*, p. 554.

²¹ Alpers, S., «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(1960), pp.190-215.

²² Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, op.cit., p. 473.

4. La metáfora en el tiempo y el espacio: el antipictorialismo de Lessing



Fig. 2. Retrato de Gotthold Ephraim Lessing (1729-81)

Con la aparición del *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1766)²³ (Fig. 2) se produce un cambio significativo en la manera de especular acerca de la relación entre la literatura y el arte figurativo. A partir de la descripción del grupo escultórico del *Laocoonte*, reflexiona acerca de las cualidades estéticas de las artes plásticas y de la poesía. Las primeras, por los límites y exigencias de su medio, están obligadas a elegir un momento único de la acción; la poesía, en cambio, por su propia condición no queda limitada por dicha elección²⁴. El objetivo polémico de Lessing se dirige especialmente contra las formas de arte mixtas, como los emblemas barrocos y la poesía descriptiva, muy populares en el siglo XVIII. En ese periodo, la hibridación artística fue particularmente fecunda. Esta sinergia entre las artes, impulsada por el auge del coleccionismo privado, la difusión de tratados sobre arte y el entusiasmo por el conocimiento especializado en diversas disciplinas, no se limitó a la poesía y la pintura, sino que abarcó también otras formas artísticas. En este contexto, la actitud de Lessing ha orientado la concepción del arte moderno, que considera la obra visual y la poesía como dos géneros distintos. La partición del campo de las artes en base a sus signos específicos, que tiene su origen en el *Laocoonte*, se extenderá hasta la estética modernista de Clement Greenberg pasando por los movimientos de vanguardia. Esta distinción anticipó uno de los debates centrales de la teoría del arte: la cuestión de los límites entre las artes, un tema que más adelante sería desarrollado tanto por teóricos antipictorialistas como por los defensores del arte pictórico²⁵.

5. Friendly emulation y el problema de la originalidad

I.
 A REMOTE sky, prolonged to the sea's brim:
 One rock-point standing buffeted alone,
 Vexed at its base with a foul beast unknown,
 Hell-birth of geomaunt and teraphim:
 A knight, and a winged creature bearing him,
 Reared at the rock: a woman fettered there,
 Leaning into the hollow with loose hair
 And throat let back and heartsick trail of limb.
 The sky is harsh, and the sea shrewd and salt:
 Under his lord the griffin-horse ramps blind
 With rigid wings and tail. The spear's lithe
 stem
 Thrills in the roaring of those jaws: behind,
 That evil length of body chafes at fault.
 She does not hear nor see—she knows of
 them.
 II.
 (...)

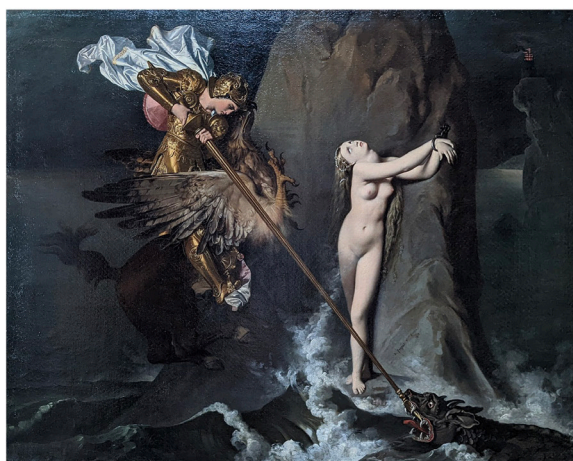


Fig. 4. Parte del poema de Dante Gabriel Rossetti, *'Angelica Rescued by the Sea-Monster'*, by Ingres; in the *Luxembourg*, 1849; Jean Auguste Dominique Ingres, *Ruggiero Rescuing Angelica*, 1819.

²³ Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte. O los límites entre la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985. La primera edición fue publicada en 1766.

²⁴ *Ibidem*, p. 62.

²⁵ Hagstrum, J. H., *The Sister Arts*,... op. cit., pp. 3-8.

Hagstrum, en su libro citado anteriormente, observa que durante el siglo XVIII fue particularmente fecunda la contaminación artística, que él denominó *friendly emulation*. Así, mientras que los pintores intentaban traducir lo que por naturaleza se les escapa, es decir el movimiento y lo invisible, los poetas intentaban recrear lo que por la naturaleza de su medio queda fuera de su alcance, es decir, el espacio y la visión global de un evento de forma inmediata. A partir de entonces, el problema de la mimesis se replantea en relación con la pintura, lo que lleva a nuevas reflexiones sobre la cuestión de la originalidad: la obra de arte es portadora de un aura cuya esencia es comparable a lo que se define como la originalidad en relación con un texto literario. A este respecto, una reflexión interesante nos llega con George Steiner en relación con el soneto del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti «Angelica Rescued by the Sea-Monster', by Ingres; in the Luxembourg», que describe como un “tratamiento pictórico”²⁶. El soneto fue publicado en 1850 en *The Germ. Thoughts towards nature in art and literatura*, el periódico fundado para diseminar las ideas de la Hermandad Prerrafaelita y cuyo eje central era enfatizar las estrechas relaciones entre el arte visual y la literatura. Bajo el título *Sonnets for Pictures*, Rossetti transcribe verbalmente los lienzos de pintores flamencos, italianos y franceses que probablemente ha tenido ocasión de ver durante sus viajes. Indudablemente, cada uno de estos sonetos da por supuesta una referencia visual a la pintura, tanto que Steiner llega a definir a Rossetti como “el ojo-lector que lee el poema y la pintura al mismo tiempo”²⁷. La característica principal del soneto es por tanto la transcripción poética de la *representación visual* del lienzo de Ingres, es decir la descripción poética de una pintura (Fig. 4). Para entender la pintura de Ingres, Rossetti utiliza un lenguaje poético que refleje imágenes vívidas. Su experiencia descriptiva, por tanto, es una perfecta ejemplificación de la écfrasis.

Dentro del debate contemporáneo sobre la écfrasis, este soneto representa una ventana que nos permite visualizar la pintura de Ingres. Sin embargo, para Steiner representa también un acto de interpretación cuyos protagonistas son Rossetti con su descripción por medio de un acto imitativo y el público que a su vez imagina y visualiza la imagen mental de la pintura de Ingres. El público tiene que visualizar la imagen con los ojos de la mente, darle vida por medio de la imaginación que viene guiada por un mediador, en este caso el poeta. En ambos casos se trata de una recreación que necesita ser interpretada, entendida y descifrada. En este sentido, la écfrasis es una de las formas de la interpretación con fines de extracción y desplazamiento de un lenguaje a otro: el desplazamiento ocurre entre un código lingüístico original, es decir, el pictórico, con sus características propias (diseño, color, luz, forma, narrativa, etc.) y otro código, el literario, constituido por el contexto fonético, el sintáctico y el semántico. En palabras del propio Steiner:

La palabra *interprète* condensa todos los valores pertinentes. Un actor es *interprète* de Racine; un pianista hace una *interprétation* de una sonata de Beethoven. En virtud del movimiento por el que ve comprometida su propia identidad el crítico se convierte en un *interprète* –un ejecutante de la vida– de Montaigne o de Mallarmé. El término inglés *interpreter* posee mucha menos fuerza, pues no incluye al mundo del actor y si incluye el del músico solo lo hace por analogía.²⁸

Steiner, por tanto, sostiene que la écfrasis mimética no puede existir en sentido estricto, ya que toda descripción implica inevitablemente una transformación de la obra original. Así, el lenguaje no reproduce fielmente el objeto artístico, sino que lo reinterpreta, revelando tanto sus límites como su potencial creativo. Este proceso se establece sobre todo cuando ambos quieren entrecruzarse o crear momentos de compatibilidad y comprensión recíproca, es decir, interpretarse. En los prerrafaelitas, por ejemplo, la proposición lingüística era sancionada por otro medio artístico como la música, la pintura, las artes textiles, las artes decorativas, etc. A partir de esta práctica, Steiner postula que cada acto de interpretación que realiza la sensibilidad humana es una “repetición original”²⁹, de forma que vuelve a vivir paso a paso la creación del artista por medio de lo que Steiner define una “mimesis finita”³⁰, de forma que “a través de ella, la pintura o el texto literario son renovados y vueltos a hacer”³¹. En ese sentido, la relación original-interpretación implícita en la mimesis es más bien la que está en la base de cualquier acto de re-creación. Un acto que sustenta la vida misma del original, su supervivencia, su renovado renacimiento. El grado de cercanía de la recreación es variable. En el caso de la ejecución musical, la recreación no puede ser más fecunda y radical. Cada ejecución musical es una nueva *poiesis* (ποίησις). Difiere de todas las otras ejecuciones de la misma composición. Es doble su relación ontológica con la partitura original y con todas sus interpretaciones anteriores: es simultáneamente reproductiva e innovadora.

¿Hasta dónde puede reconocerse la intención original del autor, después de diversas interpretaciones sucesivas? Algunos ejemplos tomados del mundo de la música ayudan a entender este proceso de repetición original. Cuando el compositor ruso Modest Petrovich Músorgski compuso su celebre suite para

²⁶ Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 34.

²⁷ *Ibidem*, p. 34.

²⁸ *Ibidem*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*, p. 42.

³⁰ *Ibidem*, p. 42.

³¹ *Ibidem*, p. 48.

piano *Cuadros de una exposición* (1874), estaba traduciendo en música algunos dibujos que había visto en la exposición de su amigo Viktor Hartmann (1834-1873). Posteriormente Maurice Ravel escribió una magistral orquestación de esta obra. También existe una versión moderna del grupo británico de rock sinfónico Emerson, Lake & Palmer. En el año 2010, el pianista de origen ruso Mijaíl Rudy colaboró con el Centre Pompidou y la Filarmónica de París en una película animada sobre *Cuadros de una exposición* basada en imágenes de la composición escénica diseñada por Vasili Kandinsky e interpretada en 1928 en el Friedrich-Theatre de Dessau. Estas reinterpretaciones son representativas del movimiento perpetuo del lenguaje que Steiner definió como “el modelo más sobresaliente del principio de Heráclito”³².

6. *Ut pictura pictura*

La relación entre las artes hermanas también figura de forma notable en las preocupaciones de los poetas franceses del siglo XIX, como Heredia, Gautier, Banville y Mallarmé, entre otros. A través del prisma de la literatura se desarrolló un constante homenaje al arte pictórico: de Zola a Cézanne, de Julián del Casal a Moreau, de Proust a Jacques-Émile Blanche, Vermeer y Botticelli. La relación entre el arte y la literatura fue tan estrecha que resultaba difícil imaginar una pintura sin sus fuentes literarias.

Sin embargo, durante el romanticismo la visión cederá ante la preeminencia del código comunicativo. Según Peter Standish, a partir de Baudelaire el lenguaje combatirá con la pintura en cuanto sustancia capaz de producir un efecto “directo” y “palpable”, “une émotion tangible”³³.

Esta actitud ha orientado la concepción del arte moderno, que considera la obra visual y la poesía dos géneros distintos entre ellos: el que representa las cosas y el que presenta únicamente los signos de las cosas. La partición del campo de las artes en base a sus signos específicos, que tiene su origen en el *Laocoonte*, se extenderá hasta la estética modernista de Clement Greenberg pasando por los movimientos de vanguardia. Algunos pintores como Bonnard y Matisse, por ejemplo, consideraban que la pintura debía limitarse a sus propias formas y por tanto evitar préstamos literarios. Una fórmula adaptada a tal actitud sería el *ut pictura pictura*. Así que, aunque en la concepción de las artes el código comunicativo se consideraba un punto de unión, se llegó a separarlas bajo la idea de que las artes visuales muestran los objetos y la poesía solo las imágenes mentales, las descripciones, los signos de las cosas. Según Wladyslaw Tatarkiewicz:

Se trataba, en resumen, de la antítesis extrema de los siglos pasados, especialmente del siglo XVII. Esta ha sido, y sigue siendo, una de las tendencias del arte y la poesía de nuestra época. A ésta le siguió otra incluso. Que las artes exploten toda posibilidad, extrayendo de donde se pueda, que intercambien cosas, siempre que el resultado sea nuevo, individual, diferente, sorprendente. Que la *poiësis* sea *ut pictura*, pero que también sea *ut musica*, *ut rhetorica*, *ut scientia*. Los modelos pueden ser muchos; y no existe razón alguna para situarla en un lugar predominante respecto al modelo del siglo XVIII (*poiësis ut pictura*, *pictura ut poiësis*), prefiriéndolo a cualquier otro. El resultado es que ciertas artes sirven de modelo para otras artes, mientras que la colaboración entre las artes es un hecho indiscutible.³⁴

Esta cita, sin embargo, nos introduce en otro de los grandes temas relacionados con las artes hermanas: la aparición de la pintura abstracta a principios del siglo XX. Rosalind Krauss explicaba esta ruptura por medio de la “cuadrícula” (“grid”), estructura de la imagen que emerge principalmente en la pintura cubista y en otros movimientos artísticos de la primera mitad del siglo pasado. Según la teórica estadounidense, la cuadrícula anunciaba la voluntad de silencio por parte del arte moderno, su hostilidad hacia la narrativa y el discurso, su intento de aislar por completo “las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderla de la intrusión de las palabras”³⁵. Interesante respuesta a tal afirmación llega con W. J. T. Mitchell (1994), que en su teoría de la imagen afirma que en la historia de las vanguardias nunca se ha querido excluir el discurso de las artes, tampoco en la abstracción y en la ausencia aparente de la figuración, de la historia o de la narrativa. Aunque se reconozcan tales ausencias, no debería aceptarse la presencia del silencio en la intención artística o en las elaboraciones teóricas que nacen alrededor de la abstracción.

Siguiendo las ideas de Mitchell, podríamos afirmar que la obra de uno de los máximos exponentes del movimiento abstracto, Vassiliy Kandinsky, se funda por tanto en la narración. En los libros *De la espiritualidad del arte* y *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky afirma que el quehacer artístico se basa en el discurso creativo, pero también en una “gramática” de la abstracción capaz de elaborar narrativas³⁶. Para él, la

³² *Ibidem*, p. 40.

³³ Standish, P., *Línea y color desde la pintura a la poesía*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 1999, p. 23.

³⁴ Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, op. cit., pp. 149-150.

³⁵ Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 22 [Edición inglesa original: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985].

³⁶ Las obras más destacadas de este proceso son: Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Múnich, 1912; Kandinsky, W., *Klänge*. Múnich, 1912; Kandinsky, W. y Marc, F. (eds.), *Der Blaue Reiter Almanach*, Múnich, 1912; Kandinsky, W., *Punkt und Linie zur Fläche*, Múnich, 1926. La edición española que recoge toda su obra es Kandinsky, V., *Escritos sobre arte y artistas*, traducción de T. Schilling, Madrid, Síntesis, 2002.

“escritura” del texto pictórico se constituye por varios elementos que comparten un mismo plano, como por ejemplo el punto geométrico (“unión entre silencio y palabra”) y las líneas. Estos son los elementos más importantes para la constitución de una “escritura” capaz de crear una propia “lírica dramática”. Con él, además, se propone una renovada conexión entre las artes hermanas. En la única obra teatral que logró llevar a escena, *Cuadros de una exposición*, Kandinsky se basaba en el ya mencionado poema musical homónimo de Modest Petróvich Músorgski. Como se ha dicho, esta puesta en escena tuvo lugar en 1928, en el Friedrich Theater de Dessau, en un contexto influenciado por la Bauhaus, institución con la que el artista mantenía estrechos vínculos. La obra musical de Músorgski divide en *promenades* (que representan los desplazamientos del visitante dentro de la galería) y *cuadros* (que corresponden al contenido de las obras expuestas), permitiendo así una alternancia entre movimiento y contemplación que se presta particularmente bien a una interpretación escénica de tipo abstracto y sinestésico, como la que proponía Kandinsky (Fig. 3).



Fig. 3. Comienzo de Gnomus, Modest Músorgski; Cuadros de Víktor Hartmann; Wassily Kandinsky, W., *Cuadros de una exposición*, 1928

Aunque se trate de trasposiciones a un plano de abstracción, la idea de base sigue siendo la misma que regula el proceso de la écfrasis: desde la visión de un objeto material (real o artificial) a su abstracción; sin embargo, esta abstracción tiene su propio lenguaje y sus reglas gramaticales, que el mismo Kandinsky esbozó en su idea de “síntesis escénica abstracta”. Lejos de representar la hostilidad hacia la narrativa y el discurso –defendiendo, como nos dice Krauss, la imagen de la intromisión del habla– las reflexiones de Kandinsky construyen una gramática del lenguaje visual abstracto.

7. Ut pictura theoria

La de la pintura abstracta contra el pictorialismo literario tal como se resume en la tradición del *ut pictura poesis* es uno de los argumentos a los que se enfrenta W. J. T. Mitchell en su teoría de la imagen. A partir de la relación entre las artes y la convicción de que también el arte abstracto desarrolla narrativas, para Mitchell la palabra, el texto o el discurso nunca pueden ser separados de la imagen, cualquiera que sea su medio. Para hacer hincapié en su afirmación, recuerda que Michael Fried consideraba hasta la pintura abstracta como una forma de teatralidad evocada tanto por códigos visuales como verbales. Es posible que el arte moderno haya excluido ciertos tipos de discursos o favorecido algunos en lugar de otros; sin embargo, nunca ha excluido de sus intereses el posicionamiento crítico y el desarrollo teórico, por lo que formula su personal idea acerca del *ut pictura theoria* en referencia al arte abstracto:

La barrera que se había erigido contra el lenguaje y la literatura en la cuadrícula de la abstracción solo servía para excluir cierto tipo de contaminación verbal, pero al mismo tiempo dependía completamente de que la pintura colaborara con otro tipo de discurso, al que podemos llamar, a falta de un término mejor, un discurso de teoría. Si resumimos la colaboración tradicional de la pintura y la literatura con la máxima clásica de Horacio *ut pictura poesis*, entonces la máxima del arte abstracto no es difícil de predecir: *ut pictura theoria*.³⁷

³⁷ Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 193. Mitchell elabora la afortunada fórmula *ut pictura theoria* en el capítulo del libro titulado «*Ut Pictura Theoria*: la pintura abstracta y el lenguaje», pp. 187-210.

Elaborando la definición de *ut pictura theoria*, es decir, del discurso que surge alrededor del “texto” pictórico, Mitchell se posiciona en directa confrontación con Rosalind Krauss. En referencia a la obra de Jonathan Borofsky *Green Space Painting with Chattering Man at 2,841,789* (1983) (fig. 1), afirma:

(...) es difícil imaginar una parodia más divertida de lo que Krauss llama “la voluntad de silencio del arte modernista”, su “defensa contra la intrusión del habla”. Todos los tabúes en contra de “la confusión de las artes” en nombre de la pureza estética del medio quedan violados por este injerto de escultura, pintura y voz en una disposición teatral, casi de caseta de feria.³⁸

Aunque para Mitchell esta hostilidad por el habla nunca se haya producido realmente, una reelaboración más clara de la relación entre el discurso y la visualidad reaparece con el arte conceptual, y desde entonces la misma palabra oral o escrita se ha vuelto un elemento formal de la obra misma. La pérdida del aspecto meramente visual a favor de los elementos mentales y conceptuales ha hecho necesario el uso de textos escritos como parte integrante de la obra. A este propósito, Harold Rosenberg afirmaba que la falta de figuración ha convertido la obra de arte en una especie de centauro hecho mitad de materiales artísticos y mitad de palabras³⁹.

8. *Eikon* y *logos* en los giros icónico y pictorial

En 1994, el historiador del arte y filósofo alemán Gottfried Boehm formula un “giro icónico” (“iconic turn”) con la intención de integrar la imagen (*eikon*) y la palabra (*logos*) en un mismo modelo interpretativo, a partir de la idea de que el ser humano puede definirse solo por medio de y en relación con las imágenes. Según él, la imagen (es decir lo que es figurativo y pictórico) constituye un elemento esencial del lenguaje⁴⁰. El ser humano, por tanto, se define a sí mismo a través de las imágenes y en relación con ellas. La imagen no es solo algo visual, sino que forma parte del lenguaje, es decir, es un elemento esencial en cómo nos comunicamos y pensamos. Boehm identifica en la metáfora el mecanismo clave que permite que el lenguaje sea “icónico”. La metáfora es una figura literaria que traslada un significado a partir de la comparación o el traslado figurativo. Según Boehm, la metáfora detiene un aspecto visual o figurativo y un color estilístico que hace que el lenguaje no sea puramente abstracto, sino que contenga imágenes internas.

W. J. T. Mitchell, a su vez, plantea una teoría complementaria, pero con diferencias importantes. Ante todo, critica las aproximaciones tradicionales a la iconología, que la relacionaban con la lingüística, la semiótica y el estructuralismo. Propone en su lugar una “iconología literaria”, que entiende que las imágenes se deben estudiar en su relación directa con la palabra, sin reducir una a la otra. Para Mitchell, tanto la palabra como la imagen son formas interrelacionadas de metáforas que usamos para comunicar y comprender el mundo. Tanto la visión (la capacidad de ver y percibir imágenes) como la descripción (el uso del lenguaje para explicar lo que vemos) son capacidades humanas que nos permiten comprender la realidad.

El lenguaje no es solo un sistema abstracto, sino que está lleno de metáforas, imágenes internas y comparaciones figurativas. Estas características hacen que el lenguaje tenga un papel fundamental en la representación y presentación de las imágenes, aunque no sea dominante ni exclusivo. La crítica al “imperialismo del lenguaje” (como lo llama Mitchell) surge porque muchas veces se ha sobrevalorado el poder de la palabra, dejando de lado la capacidad autónoma de las imágenes para comunicar.

Para Boehm y Mitchell, por tanto, el lenguaje tiene un rol determinante en la representación/presentación de las imágenes, aunque nunca hegemónica. El lenguaje se proyecta en la mente como una secuencia de imágenes conocidas, y por eso la metáfora, en el pensamiento de Boehm y Mitchell, revela la esencia figurativa y visual del lenguaje mismo⁴¹. Algunos tópicos concernientes al fenómeno interartístico muestran por ejemplo que la relación entre las artes dentro del más amplio ámbito de las artes hermanas, lejos de haberse agotado, sigue en auge dentro de los estudios visuales. En consecuencia, la descripción verbal de un objeto artístico se vuelve central. El teórico italiano Michele Cometa considera la cuestión de la écfrasis en el centro de la *visual culture* contemporánea y de la comparatística internacional. Según él, la mera existencia de un *pictorial turn* y de un *iconic turn* impone de hecho un análisis acerca de la relación entre palabra e imagen:

Tutte le più agguerrite disamine della “svolta visuale», qualunque sia la loro provenienza –gli studi culturali e la letteratura nel caso di Mitchell o l’ermeneutica filosofica nel caso di Boehm– non possono fare a meno di

³⁸ *Ibidem*, p. 192.

³⁹ Ver Rosenberg, H., *La s-definizione dell'arte*. Milán, Feltrinelli, 1975. Rosenberg también apunta que los conceptos abstractos entran dentro el complejo sistema del lenguaje de la literatura (o de la teoría), pero lo considera un aspecto negativo.

⁴⁰ Ver Boehm, G., *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*, edición de Di Monte, M. G. y Di Monte, M., Roma, Meltemi, 2009.

⁴¹ Ver Boehm, G., *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)*, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

mettere al centro della riflessione teorica la questione del confronto tra la dimensione verbale e dimensione immaginale (nel senso più ampio che si può dare a questa parola).⁴²

Este fragmento nos conlleva a reflexionar acerca de la importancia fundamental de las imágenes en el lenguaje y el pensamiento humano, y nos permite plantear la cuestión de la metafóricidad de las imágenes como un proceso que no se puede entender sin integrar la imagen y la palabra como dos caras de un mismo proceso interpretativo. Desde estas perspectivas teóricas, varios ámbitos de estudio pueden acoger la reflexión sobre la metafóricidad de las imágenes, favoreciendo el análisis de la transposición de significados entre imágenes y palabras y viceversa.

9. Ut poesis actus. Una écfrasis para *Interior Scroll*

Como ha notado Peter Standish, “resulta imposible captar una forma espacial fuera del tiempo; tampoco es posible articular una experiencia temporal sin implicar relaciones de espacio”⁴³. Considerar el espacio y el tiempo como compartimientos estancos, separados y aislados entre ellos no resulta una teoría aceptable, sobre todo para quien considere estas dos categorías a través de una correspondencia interdependiente, como en el caso de la *performance* artística contemporánea.

La poesía ecrástica contemporánea ha dejado de ser un ejercicio de mera descripción para convertirse en un campo de reescritura crítica, donde las imágenes –ya sean visuales, performativas o mediáticas– se reinscriben desde la subjetividad, el cuerpo y el lenguaje. Puede presentarse como mimética cuando describe una obra de arte real, o como nocional, cuando inventa una obra inexistente. Sin embargo, la supuesta objetividad de la écfrasis mimética es cuestionable: al pasar por el filtro del lenguaje, toda imagen se transforma, y lo que llega al lector ya no es la obra original, sino una nueva creación, reinterpretada y modelada por la subjetividad.

A este complejo juego de traslaciones se suma la dimensión del género. La écfrasis ha sido tradicionalmente un espacio en el que se proyectan roles y jerarquías de género: la obra de arte, frecuentemente feminizada, aparece como objeto pasivo de contemplación o posesión, mientras que la palabra –masculinizada– asume el papel activo de interpretación o dominación. Este desequilibrio refleja y reproduce estructuras culturales más amplias que atraviesan tanto la historia del arte como la literatura. Lejos de ser hermanas, arte y literatura se comportan, según Mitchell, más bien como hermanastras: su vínculo es tenso, lleno de malentendidos, rivalidades y apropiaciones mutuas. La écfrasis, en este sentido, no es un gesto de celebración pacífica, sino un campo de lucha simbólica entre dos lenguajes que compiten por el control del sentido y la mirada.

Un ejemplo paradigmático de esta transformación es el poema *Carolee Schneemann-Interior Scroll* (1975) de Rochelle Hurt, donde se explora y reinterpreta la célebre *performance* de Carolee Schneemann, símbolo del arte feminista radical de los años setenta⁴⁴ (Fig. 5).

Carolee Schneemann—Interior Scroll (1975)

BY ROCHELLE HURT



filmed/photographed performance

[all my exes agree i'm too sensitive. inside i'm keeping track of slights on one long receipt, a *diaristic indulgence*. ask me your score and i'll open my legs. vulnerability is in. Schneemann made this at thirty-six, which was my first question because i'm still unlearning that youth is worth for women. i wanted to measure myself against her flesh, and her stance invites it. to have a stance at all is to be called a cunt so why not serve yourself. all this focus on the body, these *primitive techniques*—it's what they use against us: *this video has been removed for violating YouTube's Terms of Service*. the American public is very sensitive. but *certain films* argue for their context. interpreted too literally, my body is my context. gender scores the surface. Schneemann called herself the *cunt mascot on the men's art team*. her boyfriend took the pictures of this performance as she pulled the scroll from her vagina—why does this feel disappointing? sometimes i take my body off but then somebody puts it back on for me. holds out the sleeves so gentlemanly. *we are fond of you, you are charming*. in the pocket is my long receipt but i don't whip it out immediately. my cunt is cluttered with problems i'd like you to see. ask me your score and i'll sit on your face. see if you can find your name.]

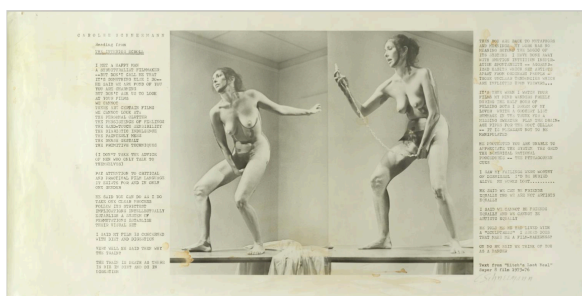


Fig. 5. Rochelle Hurt, *Carolee Schneemann-Interior Scroll* (1975); Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975.

⁴² Cometa, M., «Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione», en Macor, L.A. y Vercellone, F. (ed.), *Teoria del romanzo*, Milán, Mimesis, 2009, p. 61.

⁴³ Standish, P., *Línea y color desde la pintura a la poesía*, op. cit., p. 23.

⁴⁴ Hurt, R., *Carolee Schneemann-Interior Scroll* (1975), *Poetry* (junio 2025), Disponible en: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/issue/1682771/june-2025> (consultado el 02/10/2025).

La *performance Interior Scroll*, realizada por Schneemann en 1975, consistía en leer en voz alta un texto mientras extraía un pergamino de su vagina. El gesto, tan polémico como emblemático, desafiaba las convenciones del arte dominado por hombres y proponía al cuerpo femenino como medio y archivo de discurso. Schneemann confrontaba directamente la exclusión de las mujeres en el canon artístico, revalorizando lo corporal, lo visceral, lo no racional como fuente legítima de producción simbólica. En el poema de Hurt, esta acción vuelve al presente, atravesada por una voz lírica autoconsciente y crítica, así como por la paradoja de ser a la vez heredera e inquieta receptora de ese gesto: “all my exes agree i’m too sensitive. inside i’m keeping track of slights on one long receipt, a diaristic indulgence”. Esta “larga recepción” funciona como metáfora de una memoria corporal acumulativa, una escritura diarística de agravios, expectativas y vulnerabilidades. La voz de Hurt no es ya solo un soporte para el arte, sino una superficie donde se marca la experiencia de género. Aquí la écfrasis se configura como un campo expandido que articula un discurso postfeminista, consciente del legado que le precede, pero también de sus ambivalencias.

Además, el poema confronta la tensión generacional de las mujeres en el arte, cuando Hurt menciona: “Schneemann made this at thirty-six, which was my first question because i’m still unlearning that youth is worth for women”. Este verso desarticula la lógica patriarcal que asocia el valor femenino con la juventud. Al interrogar la edad de Schneemann en el momento de la *performance*, la poeta expone su propio condicionamiento cultural y la dificultad de escapar a los imperativos normativos sobre el cuerpo y la temporalidad femenina. Desde esta perspectiva, uno de los momentos más significativos del poema es la mención del novio de Schneemann como fotógrafo de la *performance* y la posterior reflexión: “why does this feel disappointing?”. Este sentimiento de decepción revela la ambivalencia persistente en torno a la mirada masculina, incluso dentro de obras concebidas como emancipadoras. ¿Puede un gesto radical conservar su potencia si es mediado por la cámara de un hombre? Esta pregunta no busca desacreditar la obra original, sino más bien evidenciar las complejidades del feminismo visual, sus tensiones internas y las lecturas incómodas que aún suscita.

Hacia el final del poema, Hurt retoma el gesto central de *Interior Scroll* y lo subvierte desde un registro sexualizado e irónico: “ask me your score and i’ll sit on your face. see if you can find your name”. Aquí, el cuerpo se ofrece no como objeto pasivo, sino como espacio de confrontación, de evaluación y de poder invertido. La voz lírica no teme reapropiarse del lenguaje sexual para desestabilizar al interlocutor y exponer, con brutal honestidad, la manera en que el deseo, el arte y la identidad están marcados por el género. La vulva, que en la *performance* albergaba el texto, ahora contiene “problemas” que la poeta quiere mostrar: “my cunt is cluttered with problems i’d like you to see”. El poema se convierte así en una nueva *performance* verbal donde el cuerpo sigue siendo el eje, pero la palabra es el verdadero vehículo de subversión.

El poema de Hurt no solo homenajea una obra icónica, sino que la reinterpreta críticamente desde una subjetividad contemporánea, consciente de las paradojas que atraviesan el cuerpo femenino en el arte, en la cultura y en la intimidad. En lugar de ilustrar una imagen, la écfrasis aquí piensa con ella, la resiste, la habita, la reinterpreta y la reescribe. El sistema textual alrededor y dentro de la imagen transforma la materia en práctica significativa, es decir, en un proceso que no termina nunca, porque quien mira lee y por tanto es ante todo un intérprete de metáforas.

10. *Actus muta poesis*. La escultura evento de Roman Signer

Aunque hasta tiempos muy recientes las aportaciones más importantes en el ámbito ecfrástico hayan sido producidas desde los enfoques de la literatura comparada, algunos teóricos de otros ámbitos de estudio nos han ofrecido, sobre todo desde una perspectiva visual, originales elementos de análisis⁴⁵. Sin embargo, las contemporáneas teorías de la écfrasis siguen moviéndose en un terreno que desde una perspectiva literaria celebra el silencio de la imagen y la autoridad de la palabra. Como nota James Heffernan, durante siglos la práctica de la écfrasis ha creado un “museo de las palabras” que representan imágenes reales o imaginadas. Explorando este museo, el escritor americano argumenta que la écfrasis ha sentado las bases para una batalla secular entre la autoridad de la imagen y la de la palabra⁴⁶. Volviendo al significado etimológico de la palabra (dar voz), elabora una definición de la écfrasis como “verbal representation of graphics representation”⁴⁷, e indica como ejemplos no solo la clásica poesía visual, sino todos los escritos que acompañan a las obras de arte: los epigramas sepulcrales, los títulos que acompañan las obras, los

⁴⁵ Podemos encontrar algunos originales elementos de análisis en Hagstrum, que nos habla de “poetic pictorialism”; en Krieger, que afirma el carácter espacial de la pintura definiéndola “poesía espacial”; y en Mitchell, que teoriza un “pictorial turn” dentro de la literatura. Mitchell se enfrentó muchas veces al concepto de écfrasis y en general a la problemática de la espacialidad en la literatura. Ver Mitchell, W.J.T., «Spatial Form in Literature», *Critical Inquiry*, 6, 3, (1980), pp. 539-567; Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1987; Mitchell, W.J.T., «Space, Ideology and Literary Representation», *Poetics Today*, 10, 1 (1989), pp. 91-102; Mitchell, W.J.T., «Ekphrasis and the Others», *South Atlantic Quarterly*, 91 (1992), pp. 695-719.

⁴⁶ Heffernan, J., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, op. cit.

⁴⁷ Heffernan, J., «Ekphrasis and Representation», *New Literary History*, 22, 2 (1991), p. 300.

textos explicativos, etc. De ese modo, la écfrasis se convierte en la herramienta para reflexionar acerca de la representación del objeto artístico, pero también del poder de la palabra sobre la imagen.

Desde esta perspectiva, un caso interesante para una nueva definición de écfrasis aplicada al arte visual, especialmente en su vertiente performativa, se nos ofrece analizando la obra *Super-8-Films (1975-1989)*, del artista suizo Roman Signer. Desde sus inicios, en la práctica artística de Roman Signer el tiempo ha ocupado un lugar central, no solo como una noción conceptual, sino también como un material activo y activante, capaz de moldear y transformar. Sus creaciones, a menudo denominadas “eventos”, pueden entenderse como esculturas que se desarrollan en el tiempo o que sufren mutaciones bajo su influencia. Dentro de este marco, el uso del vídeo ha sido clave tanto como medio de creación como de registro de sus acciones efímeras. Es el caso de la obra citada, en la que se presentan diez películas que el artista realizó en las décadas de 1970 y 1980.

Cada película está dividida en dos partes, conformando dos diferentes historias narradas y por tanto dos formas de fruir las obras. En la parte superior, Gabriella Spörri, interprete de lengua de signos, explica el contenido del vídeo que se emite en el plano inferior, siguiendo los textos publicados en el catálogo en tres volúmenes de la obra de Roman Signer⁴⁸. En la parte inferior, el evento continúa siendo el eje, pero ahora sometido a través del lenguaje de signos a una exploración de lo físico, el volumen y la materia, transformados por la acción perceptiva y plástica del tiempo en movimiento (Fig. 6, 7, 8, 9).



Fig. 6, 7, 8, 9. Roman Signer, *Installation, Super-8-Filme 1975-1989 and Sign language, Section 1*, 2006

Esta obra se caracteriza por su enfoque marcadamente experimental, en el que conceptos como la contingencia, la duración y la imprevisibilidad son esenciales. Sus acciones se presentan con una simplicidad aparente, pero cargadas de un universo visual que navega entre lo absurdo, lo violento y lo melancólico, sin perder nunca una vitalidad ingenua ni un humor sorprendente. Hay diferentes interpretaciones por parte del público cuando descubre la acción a través de la película. Pero su objetivo es crear esculturas en el tiempo, donde no importa el resultado final sino el proceso, lo que ocurre durante la acción⁴⁹.

La falta de palabra está en sintonía con las temáticas tratadas en las películas, experimentos científicos al aire libre o en estudios aparentemente abandonados, explosiones y fuegos que convierten la acción en pura improvisación. Sin embargo, el silencio de la banda superior no implica falta de comunicación. A través del lenguaje de signos se describe la obra a otro público, a otro espectador que usualmente queda al margen de la comprensión oral en la representación fílmica sonora.

La obra de Roman Signer, centrada en eventos escultóricos que se desarrollan o se transforman a través del tiempo, ofrece un marco fértil para reflexionar sobre el uso del lenguaje de signos dentro del arte visual. Así como Signer emplea el tiempo como material activo, más allá de ser un mero contexto, el lenguaje de signos también se manifiesta como forma viva, cinética y efímera, que se desarrolla en el tiempo y en el espacio corporal.

⁴⁸ Zimmermann, Py Signer, P. *Roman Signer. Werkübersicht, 1971-2002*, vols. 1-3, Zürich y Colonia, Walther König, Hauser & Wirth, 2010.

⁴⁹ Véase la entrevista con Roman Signer realizada en ocasión de la exposición *Roman Signer. Film installation Abierto X Obras*, que tuvo lugar en el Matadero de Madrid del 10 de junio al 31 de julio de 2010. Disponible en <https://www.mataderomadrid.org/programacion/roman-signer-film-installation>. (Consultado el 23-9-2025).

Ambos lenguajes, el del evento y el de signos, comparten un interés profundo por la dimensión física del gesto, la relación con el cuerpo y la transformación perceptiva del movimiento. En la obra de Signer, el objeto y la materia están sometidos a fuerzas como la gravedad, el fuego o la presión, de modo que el gesto se vuelve detonante de una acción o de una transformación. Del mismo modo, el lenguaje de signos, lejos de ser una mera traducción del habla, es escultura en movimiento, en la que cada gesto produce significado a través del tiempo y el espacio. Además, el enfoque experimental e impredecible de Signer, su atención a lo efímero y su interés por lo absurdo, lo accidental y lo poético entran en contradicción con la écfrasis clásica, poniendo en diálogo la obra con la lengua de signos en el arte contemporáneo.

Finalmente, la presencia del fuego en esta selección específica de películas, como elemento transformador, destructor y generador de memoria, puede también vincularse con la idea de la lengua de signos como una respuesta corporal a un entorno marcado por la pérdida o la ausencia (del sonido, del lenguaje oral, de la escucha tradicional) y que necesita expresarse a través del movimiento, como el mismo fuego. Así, el gesto se convierte en memoria activa, en acción que reconfigura lo visible y lo perceptivo.

A partir de estas reflexiones, podríamos afirmar que aquí la écfrasis juega con el doble registro lessinguiano, casi burlándose de él: la imagen (pintura, escultura, etc.), estática en el tiempo y en el espacio, no es opuesta y diferente al lenguaje comunicativo que se desarrolla en el tiempo. La instalación, actuando como “esculturaevento”, es acción viva, mientras que la palabra es muda pero sigue comunicándose.

Más allá de los cánones clásicos, Signer demuestra que la écfrasis, como arte de la descripción lingüística de una obra de arte, todavía tiene mucho que contar.

11. Conclusiones

La relación entre las distintas formas artísticas, tal como se propone desde la noción tradicional de las artes hermanas, se ha basado históricamente en el principio de la imitación o mimesis. En este marco, se consideraba que artes como la poesía, la pintura o la música compartían una finalidad común: reproducir la realidad o la experiencia humana a través de diferentes medios expresivos, estableciendo así una correspondencia formal y simbólica entre ellas.

No obstante, con el desarrollo del pensamiento estético y crítico moderno, el concepto de imitación ha sido progresivamente desplazado por el de interpretación. Este cambio implica una relectura del papel de las artes, que ya no son entendidas como meras reproductoras del mundo sensible, sino como prácticas que construyen significados y elaboran visiones del mundo. En este contexto, la idea de las artes hermanas deja de ser una simple formulación de afinidades formales para convertirse en un objeto de análisis interdisciplinar, especialmente en el campo de los estudios visuales.

Desde esta perspectiva contemporánea, las relaciones entre las artes se exploran no solo en términos de influencias mutuas o correspondencias estilísticas, sino como procesos interpretativos complejos, en los que cada forma artística participa activamente en la producción cultural de sentido. La noción de interpretación, por tanto, permite reconsiderar las artes hermanas no como entidades cerradas o esencialmente vinculadas por la mimesis, sino como agentes dinámicos dentro de una red de discursos visuales, textuales y performativos que configuran la experiencia estética en la modernidad y la posmodernidad.

12. Referencias bibliográficas

- Abel, E., «Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix», en Mitchell, W. J. T., (ed.), *The Language of Image*. Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Alberti, L. B., *De Pictura*, Roma, Laterza, 1975.
- Alpers, S., «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), pp.190-215
- Becker, A. S., «Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"», *The American Journal of Philology*, 113, 1, (primavera 1992), pp. 5-24.
- Boehm, G., *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*, edición de Di Monte, M. G. y Di Monte, M., Roma, Meltemi, 2009.
- Boehm, G., *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)*, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Cometa, M., «Topografie dell'ekphrasis: romanzo e descrizione», en Macor, L.A. y Vercellone, F. (ed.), *Teoria del romanzo*, Milán, Mimesis, 2009.
- Corti, C., «Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento», *LEA. Letterature d'Europa e d'America*, I, 1(2004), pp. 84-100.
- Fimiani, F., «Lo sguardo parlato», en Somaini, E. (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milán, Vita e Pensiero, 2005.

- Hagstrum, J. H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry. From Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Heffernan, J., «Ekphrasis and Representation», *New Literary History*, 22, 2 (1991), pp. 297-316.
- Heffernan, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press, 1993.
- Horacio, «Epístola a los Pisones», en Aristóteles, Horacio, *Artes poéticas*, edición de Aníbal González, Madrid, Visor, 2003, pp. 148-185.
- Hurt, R., *Carolee Schneemann-Interior Scroll (1975)*, *Poetry* (junio 2025), Disponible en: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/issue/1682771/june-2025>
- Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Múnich, 1912.
- Kandinsky, W., *Klänge*. Múnich, 1912.
- Kandinsky, W., *Punkt und Linie zur Fläche*, Múnich, 1926.
- Kandinsky, V., *Escritos sobre arte y artistas*, traducción de T: Schilling, Madrid, Síntesis, 2002.
- Kandinsky, W. y Marc, F. (eds.), *Der Blaue Reiter Almanach*, Múnich, 1912.
- Kennedy, G. A., *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, traducción de G. A. Kennedy, Boston, Brill, 2003.
- Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 22 [Edición original: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985].
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte. O los límites entre la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985 [primera edición, 1766].
- Lomazzo, G., P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán, P.G. Pontio, 1584.
- Maffei, S. (ed.), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Milán, Einaudi, 1994.
- Mazzara, F., «Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis», capítulo I de la tesis de doctorado *Intermedialità e Ekphrasis. I Double Works di Dante Gabriel Rossetti*, Nápoles, Scuola Europea di Studi Avanzati, 2007, inédita. <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>
- Mitchell, W.J.T., «Spatial Form in Literature», *Critical Inquiry*, 6, 3, (1980), pp. 539-567.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1987.
- Mitchell, W.J.T., «Space, Ideology and Literary Representation», *Poetics Today*, 10, 1 (1989), pp. 91-102.
- Mitchell, W.J.T., «Ekphrasis and the Others», *South Atlantic Quarterly*, 91 (1992), pp. 695-719.
- Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.
- Mitchell, W. J. T. (ed.), *The Language of Image*. Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Rosenberg, H., *La s-definizione dell'arte*, Milán, Feltrinelli, 1975.
- Signer, R. y Zimmermann, P., *Werkübersicht, 1971-2002, vols. 1-3*, Zúrich y Colonia, Walther König, Hauser & Wirth, 2010.
- Signer, R. *Film installation* (ver nota 49)
- Somaini, E. (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milán, Vita e Pensiero, 2005.
- Somaini, A., «L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore», en Somaini, A. (ed.), *Il luogo dello spettatore, Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milán, Vita e Pensiero, 2005.
- Standish, P., *Línea y color desde la pintura a la poesía*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 1999.
- Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2001.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, edición crítica de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Turín, Einaudi, 1986. [primera edición, 1550]
- Wendorf, R., (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.