

¿UT PICTURA POESIS? RELACIONES ENTRE PINTURA Y LITERATURA EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE DIDEROT

¿Ut pictura poesis? The relation between painting and literatura in Diderot's aesthetic theory

NICOLÁS MARTÍN OLSZEVIICKI

Universidad de Buenos Aires-CONICET (Argentina)
nolsze@gmail.com

1. INDECISIONES DE LA CRÍTICA

El abordaje especulativo de los problemas artísticos realizado por el *philosophe* Denis Diderot (1713-1784) a lo largo de su carrera, desde sus tempranos *Pensamientos filosóficos* (1746) hasta *El sobrino de Rameau* –obra póstuma que fascinó a Goethe– ha sido objeto de estudio de una bibliografía vastísima, algunas de cuyas tesis no dejan de sorprender al estudioso: no tanto por el carácter original o provocativo que presentan sino por el mucho más simple hecho de que, a menudo, suelen contradecirse entre sí.

Esto resulta evidente cuando se revisa el modo en que nuestro autor, en consonancia con las preocupaciones epocales, concibe y elabora la relación entre las artes particulares, específicamente, entre la pintura y la poesía. En efecto –y aquí está lo que nos ha llamado la atención en nuestra investigación– críticos e historiadores del arte y de la literatura que han abordado desde una perspectiva histórica y teórica las implicancias del tópico *ut pictura poesis* en la tradición estética occidental toman, frente a Diderot, las más diversas posturas y llegan a conclusiones opuestas de acuerdo con el material en el que hayan decidido centrarse o que hayan optado por citar: para algunos, se trata de un aventajado (y, en cierta medida, inocente) heredero de la doctrina horaciana (Vedda, 2009; Saisselin, 1961; Praz, 1979; Markiewicz, 1987); para otros, de un *Lessing avant la lettre* que, en consonancia con el autor del *Laocoonte*, define con precisión los límites y la especificidad de cada arte particular (Cohen, 1997; Sez nec, 1957; Loj kine, 2009; Pavy, 2007 y 2013; Kohle, 1989); otros, simplemente –y acaso sea esta la estrategia más sagaz, al mismo tiempo que la más descomprometida– lo han omitido de un panorama amplio que abarca desde el Renacimiento hasta la Modernidad (Lee, 1940; Gabrieloni, 2003).

Evidentemente no podemos dar cuenta de la omisión con citas, pero baste decir que Rensselaer Lee, en su pionero y minucioso artículo acerca de la historia del recorrido del tópico *ut pictura poesis* desde el humanismo florentino –ocupa 75 apretadas páginas de *The art bulletin* de 1940– apenas menciona a Diderot dos veces, ambas en nota al pie, y no en relación con el problema específico de la relación entre pintura y poesía sino con el otro tópico horaciano por excelencia, aquel que postula al deleite y la educación como los objetivos fundamentales del arte. En el amplísimo y

documentado estudio de Ana Lía Gabrieloni, por su parte, la figura de Diderot no aparece siquiera mencionada.

Así y todo, más sorprendente que la ausencia de quien es habitualmente referenciado como el fundador de la crítica moderna de arte es la insalvable contradicción en la que incurrir los comentaristas. Para ilustrarla, podemos recurrir a dos pasajes clave de estudios recientes que resultan representativos de cada una de las posturas.

El primero corresponde a un trabajo respecto de la teoría actoral diderotiana del Dr. Miguel Vedda. El autor recurre allí a las “Conversaciones sobre el hijo natural”, uno de los textos con los que el *philosophe* intenta sacudir la estancada escena dramática francesa, y destaca el carácter pictórico que adquiere su original concepción del drama burgués, que puede, entonces, ser explicado en función de “la permanente adhesión de Diderot al ideal horaciano de *ut pictura poesis*”: “La literatura y, en especial, el drama, deben responder a los procedimientos de yuxtaposición que caracterizan a la pintura” (Vedda, 2009, p. 111).

El segundo es el de Elise Pavy, quien asegura que luego de la valorización de la doctrina del *ut pictura poesis* entre el Renacimiento y la época clásica, la filosofía de las luces tendió a oponerse a la fórmula, “puesto que, en el siglo XVIII, se trata sobre todo de pensar las diferencias entre la poesía y la pintura, la descripción viva y la tela, la imagen plástica real y la imagen mental creada” (Pavy, 2013, p. 7)¹. En este sentido, sostiene, es un Diderot precursor de *Lessing*, el primero en demostrar de manera convincente las diferencias entre las artes:

Desde la *Carta sobre los sordomudos*, el *philosophe* refuta la tentativa de Batteaux de reducir las bellas artes a un mismo principio (...). Cada arte, dotado de un jeroglífico particular, está condicionado por su instrumento: el de la poesía es el lenguaje, que descansa sobre el desarrollo sucesivo del discurso y de los signos, mientras que la pintura se apoya en la simultaneidad de la imagen (p. 8).

Desde la *Carta sobre los sordomudos*, dice Pavy: “la preposición, en su trabajo de búsqueda y construcción de un origen, insinúa una recorrido cronológico y continuo, la posibilidad de una historización del pensamiento completo de Diderot a partir de ese momento fundacional que estaría dado por la primera obra que dio a publicación luego de su encarcelamiento en Vincennes”.

Frente a este panorama, se nos plantean inmediatamente dos interrogantes. El primero: ¿a qué se debe semejante diferencia de criterios entre los autores citados? El segundo, acaso más complejo: ¿A quién creerle?

¹ Siempre que en la referencia no esté señalado el traductor, la versión en español nos corresponde.

2. EL PARAGONE: PINTURA Y LITERATURA EN LA CARTA SOBRE LOS SORDOMUDOS

Las recurrentes comparaciones históricas entre la pintura y la literatura no estuvieron al margen de celos y reclamos de preeminencias. Es frecuente, en efecto, que la comparación tome a menudo la forma de un *agon* entre ambas por ubicarse en la cima de la jerarquía de las artes: desde la clásica (y a menudo malentendida) formulación horaciana del *ut pictura poesis*², tal “disputa” (por usar alguna de las tantas definiciones que acepta el término griego ὁ γόν) es una constante en el pensamiento estético, si entendemos como “pensamiento estético”, retrospectivamente³, no solamente el que se autonomiza en el siglo XVIII con la *Estética* de Baumgarten sino todo aquel que, en la historia occidental, se ocupó de discutir respecto de una o más de las bellas artes que se codifican como tales en la segunda mitad del siglo XVIII (Kristeller, 1986 ; Shiner, 2004).

San Agustín, si bien colocaba a la vista en la cima de la jerarquía de los sentidos (Costarelli, 2010)⁴, reconocía que los textos exigían un esfuerzo de recepción mayor que una pintura, pero generaban, al mismo tiempo, una mayor satisfacción, porque eran capaces de ocuparse con verdadera profundidad de temas espirituales; Leonardo da Vinci denunciaba que la poesía no podía imitar ciertos objetos visibles y veía en ella una muy platónica mimesis de segundo grado, incapaz de describir la belleza en palabras de manera instantánea (Scatizzi, 2012, p. 8); Addison aseguraba que a veces una descripción poética podía dar una mejor idea de los objetos que la que daba una pintura o la propia observación, la que presentaba imágenes que muchas veces se percibían “débiles y borrosas en comparación con aquellas que provienen de la expresión [lingüística]” (Markiewicz, 1987); el *abbé* Du Bos, autor de las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) –uno de los más tempranos e influyentes tratados del siglo XVIII en Francia– decía: “Creo que el poder de la pintura es más grande entre los hombres que el de la poesía, y apoyo mi sentimiento en dos razones. La primera es que la pintura obra sobre nosotros mediante el sentido de la vista. La segunda es que la pintura no usa signos artificiales, como lo hace la poesía, sino signos naturales (p. 375).

La primera discusión *in extenso* del problema del *paragone* entre las artes en la obra de Diderot (2002) se da, como ya adelantamos, en la *Carta sobre los sordomudos*, dirigida a Batteaux, quien, unos años antes, se había esforzado por agrupar a la música,

² Pavy señala, inteligentemente, que desde el Renacimiento en adelante el sentido de la fórmula horaciana fue el opuesto al de Horacio: si este postulaba una pictorialidad de la literatura, a partir de entonces se postulará la literariedad de la pintura.

³ Como lo hace cualquier historiador de la estética.

⁴ Señala el autor: “Apoyado en una filosofía platónica-plotiniana, el obispo de Hipona abordará el tema en su *De Ordine*. Ocupado, en la segunda parte, de establecer un orden en la razón humana que permita descubrir la belleza de la creación, advertirá que el inicio de una percepción de esta clase se encuentra en los sentidos, especialmente en la vista y en el oído, donde se reconoce el orden de las obras humanas y el de las palabras: ‘dos cosas veo donde la fuerza y la potencia de la razón puede ofrecerse a los mismos sentidos: las obras humanas que se ven y las palabras que se oyen’”.

la pintura, la poesía y la danza bajo un mismo principio: la *mimesis*. En su *Carta*, Diderot parte de la postulación de una teoría de la percepción estética que supone la instantaneidad de la recepción: a partir del ejemplo del teatro, nuestro autor afirma que una vez que las cosas son dichas, al mismo tiempo que el “entendimiento las capta”, “el alma se conmueve, la imaginación las ve y el oído las oye”, de modo que el discurso ya no es simplemente una concatenación de términos sino “un tejido de jeroglíficos puestos unos sobre los otros” (p. 111). Pero no todas las artes operan con el mismo lenguaje, sino que cada una de ellas “tiene sus jeroglíficos particulares”. Es por ello que, sugiere, deberían contrastarse “los logros comunes a la poesía, la pintura y la música” y “explicar las maneras en que el poeta, el pintor y el músico reproducen *la misma imagen*” (p. 122): la sugerencia es, obviamente, la introducción a sus propias reflexiones acerca del asunto.

La operación discursiva de Diderot es notable y nos ayuda a comenzar a entender el motivo de la divergencia de criterio entre los comentaristas: se debe definir la especificidad de la pintura y la poesía (es decir: marcar qué es lo que las hace diferentes entre sí, cuáles son sus jeroglíficos particulares) para luego demostrar su unidad (es decir: qué es lo que las hace iguales). La ambigüedad constitutiva del abordaje diderotiano se verifica en un doble plano: sus afirmaciones aparecen como contradictorias entre sí *sucesivamente* (esto es: de una página a la otra) pero también *simultáneamente*, en *su misma enunciación*. Attendamos, para ilustrar esto, a otro ejemplo.

Un poco más adelante, Diderot intenta demostrar la especificidad de los lenguajes de las distintas artes evocando el momento, en la *Eneida*, en que Neptuno saca su cabeza sobre el mar para ver las flotas destruidas de los troyanos (Virgilio, I, p. 13-124). Sobre esa escena, afirma que “una admirable *pintura en un poema* sería ridícula en un lienzo” (p. 124), ya que la cabeza del dios parecería, en un cuadro, la de un hombre degollado. Si se lee con atención la afirmación, resulta evidente otra vez que Diderot está, al mismo tiempo, confirmando y negando el principio de *ut pictura poesis*: por un lado, admite que la escena virgiliana, escrita mediante el jeroglífico propio de la poesía, se percibe *como si* fuera una pintura (recordemos: “una admirable pintura en un poema”); por el otro, niega que lo que genera ese pasaje del poema –una *écfrasis* perfecta, en el sentido retórico que tiene el término⁵– pueda ser transmitido de manera efectiva mediante imágenes. El problema, entonces, no es de tipo teórico o conceptual, esto es, no involucra una negación general del principio horaciano: por el contrario, la poesía *es* como la pintura, porque se percibe *como si* fuera una pintura. La imposibilidad del pasaje de la poesía a la pintura no es teórica sino, más bien, técnica, empírica, práctica: es un problema de traducción⁶.

⁵ Nos ocupamos de la filiación retórica del concepto de “écfrasis” y de su influencia en el pensamiento de Diderot en otro artículo: “L’ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot. Esquisses pour une généalogie du pictorialisme littéraire”, *Recherches sur Diderot et sur L’Encyclopédie*, N°51 (Octubre 2016).

⁶ No es casual, de hecho, que el parangón de las artes en la *Carta sobre los sordomudos* venga después de una larga disquisición sobre el problema de la traducción literaria. Y, en efecto, como propone Pavy (2007), puede

Una lectura apresurada de estas reflexiones pareciera señalarnos que Diderot se inclina por la representación literaria por sobre la pictórica. Sin embargo, esta posible interpretación se ocluye cuando, apenas unos párrafos más adelante, el autor analiza el modo en que la literatura, la música y la pintura representan o representarían a una mujer moribunda: a la descripción virgiliana de la muerte de Dido (Virgilio, IV, v. 688-692) le opone una representación hipotética de un pintor, en la que asegura: “El pintor, que solo tenía un momento, no ha podido reunir tantos síntomas mortales como el poeta, pero en cambio son mucho más llamativos. *El pintor muestra la cosa misma; las expresiones del músico y del poeta solo son jeroglíficos*” (p. 127)⁷. Habría en la representación pictórica, entonces, una transmisión inmediata de la emoción que se aviene mejor con el modo en que el espíritu, de acuerdo con lo que afirmaba el propio Diderot más atrás, capta las cosas: “Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar: empleamos mucho tiempo en reproducirlo con fidelidad, pero existe entero y a la vez: el espíritu no avanza a pasos contados como la expresión” (p. 105).

Si la poesía tiene una capacidad descriptiva mayor, debido a que se desenvuelve en el tiempo y no en el espacio, la pintura conmueve más profundamente el alma, ya que se percibe de manera instantánea. En el artículo *Encyclopédie*, Diderot argumenta:

Las pinturas de los seres (*êtres*) son siempre muy incompletas, pero no tienen nada de equívoco puesto que son retratos de objetos que tenemos frente a los ojos. Los caracteres de la escritura se extienden a todas las cosas (*tout*), pero son de institución, no significan nada por ellos mismos. La clave de los cuadros (*tableaux*) está en la naturaleza y se ofrece a todo el mundo: la de los caracteres alfabéticos y su combinación es un pacto cuyo misterio debe ser revelado⁸.

pensarse que toda la escritura de los salones es un fatigoso intento de traducir al lenguaje poético el lenguaje pictórico. “Le texte n’est plus là pour décrire le tableau réel, mais bien pur s’adresser à l’imagination du lecteur et faire naître un tableau imaginaire” (p. 18). La *promenade Vernet* es, en este sentido, ejemplar: “Al escuchar los versos: *Vere novo, gelidus canis cum montibus humor liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit*, pensé en las diferencias entre los encantos de la pintura y los de la poesía, en la dificultad de traducir lo que es propio de un lenguaje a otro” (p. 155). Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

⁷ Se muestra, aquí, como heredero de Du Bos y Roger de Piles. Du Bos (1719) asegura: “Les signes que la peinture emploie pour nous parler ne sont pas des signes arbitraires et institués tels que sont les mots dont la poésie se sert. La peinture emploie des signes naturels, dont l’énergie ne dépend pas de l’éducation. Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs et nos organes, afin de procurer notre conservation. [...] tout ce que l’oeil peut apercevoir se trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la nature; elle se presente dans un tableau sous la même forme où nous la voyons réellement” (p. 126). “[El trabajo del pintor] imite Dieu dans sa Toutepuissance; c’est-à-dire dans la création des choses visibles. Le poète peut bien en faire la description par la force de ses paroles, mais les paroles ne seront jamais prises pour la chose même, et n’imiteront point cette Toutepuissance, qui d’abord s’est manifesté par des créatures visibles. Au lieu que la peinture avec un peu de couleurs, et comme de rien, forme et représente si bien toutes les choses qui sont sur la terre, sur les eaux, et dans les airs, que nous les croyons véritables” (p. 452-453).

⁸ Utilizamos la excelente edición digital preparada por la Universidad de Chicago y disponible en: <https://encyclopedie.uchicago.edu/>. La traducción es nuestra.

Si a la pintura le está vedada la reproducción de ciertos episodios que la literatura explota con éxito es no solo porque algunos de ellos, como el de Neptuno, pueden resultar ridículos al sufrir el pasaje de un sistema de representación al otro sino también, y fundamentalmente, porque los lienzos son percibidos por el espectador de manera directa, sin mediaciones, y “la imaginación es menos escrupulosa que nuestros ojos”: “¿Quién podría soportar en el lienzo a Polifemo triturando entre sus dientes los huesos de los compañeros de Ulises? (...) Esa naturaleza sería admirable para unos antropófagos pero detestable para nosotros” (p. 142).

De la *Carta sobre los sordomudos*, entonces, podemos extraer dos conclusiones generales. La primera es que la refutación al tópico *ut pictura poesis* que la tradición crítica lee aquí no se basa en principios ontológicos de incompatibilidad entre las artes sino en problemas más bien empíricos o prácticos, e involucra más que una inconmensurabilidad metafísica una de índole práctica (es, dijimos, un problema de traducción); la segunda es que Diderot vacila en cuanto a la preeminencia de uno u otro arte, a causa de que cada uno tiene sus propias capacidades representativas y sus ventajas y desventajas.

3. ¿UT POESIS PICTURA NON ERIT?: EL SALÓN DE 1767

La imagen de Neptuno saliendo del mar es utilizada por Diderot en el siguiente texto del que quisiéramos ocuparnos, el *Salón de 1767*, en el que el autor vuelve a abordar el problema que intentamos delimitar. En una crítica a Lagrenée, cuya *Alegoría sobre la muerte del delfín* (1765) desprecia por no haber sabido ordenar las partes que lo componen, el *philosophe* asegura, nuevamente, que “lo que escrito resulta pasable, pintado sería detestable”. En lugar de pensar que *ut pictura poesis erit*, propone el autor del *Salón*, es mucho más cierto que *ut poesis, pictura non erit* y agrega:

Vuelvo de nuevo al Neptuno de Virgilio: *Summa placidum caput extulit unda*. Que el más hábil artista, ateniéndose estrictamente a la imagen del poeta, nos muestre esa cabeza tan bella, tan noble, tan sublime en la *Eneida* y usted verá su efecto en el lienzo. No hay, en el papel, ni unidad de tiempo, ni unidad de lugar, ni unidad de acción. No hay ni grupos formados, ni tiempos en suspenso, ni claroscuro, ni magia de luz, ni inteligencia de sombras, ni tintas, ni medias tintas, ni perspectiva, ni planos. La imaginación pasa rápidamente de imagen en imagen; su mirada abarca todo a la vez. Si discierne los planos, no los gradúa ni los establece. Se sumirá de repente en distancias inmensas. De pronto volverá a sí misma con la misma rapidez y nos lanzará los frutos a la cara. No sabe de armonías ni de cadencias o balanzas. Amontona, confunde, mueve, acerca, aleja, mezcla, colorea como le place (Diderot, 2003, p. 128)⁹.

Probablemente sea este el pasaje de la obra diderotiana en el que se trazan de manera más específica y detallada los límites y las posibilidades propios de cada arte particular y es aquel al que recurren con más frecuencia quienes ven en Diderot al

⁹ Utilizamos la traducción de Lydia Vázquez, aunque con algunos ajustes propios.

incuestionable precursor de *Lessing*. La cita parece definitoria y, sin tomar las precauciones adecuadas, tenderíamos a ubicar a Diderot, por un lado, (a) entre los que buscan la especificidad de cada arte particular y, por el otro, (b) entre los que otorgan primacía a la literatura por sobre la pintura. Y sin embargo, nuevamente percibimos que Diderot se contradice, en relación con estos dos tópicos (la pintura no es como la poesía (a); la poesía es superior a la pintura (b)), tanto *sucesiva* como *simultáneamente*.

Respecto de la separación de las artes (a), es evidente que nuestro autor continúa pensando la poesía en un doble plano: en términos compositivos, tiene (como ya lo había adelantado en la *Carta* que analizamos) sus jeroglíficos particulares (acá definidos, más bien, por la negativa: no tiene unidades, no tiene claroscuros); en términos de su recepción y composición, la poesía continúa percibiéndose *como si* fuera una pintura, tal como dejan entrever las metáforas pictóricas (la imaginación poética salta “de imagen en imagen”, “colorea como le place”).

Concerniente al *paragone* entre literatura y pintura (b), Diderot matiza su propia ponderación de la literatura en la página siguiente a la cita que acabamos de reproducir:

Cada arte tiene sus ventajas. Cuando la pintura ataque a la poesía en su terreno, tendrá que ceder, pero seguramente será la más fuerte si es la poesía la que lo ataca en el suyo. Y por todo ello no es de extrañar que veamos cómo un mal cuadro inspira a veces una buena página; y cómo una buena página no es capaz de inspirar en muchos casos más que un mal cuadro (p. 133).

4. CONCLUSIONES PROVISORIAS Y ORIENTACIONES PARA FUTUROS TRABAJOS

Las hipótesis que venimos considerando, basadas en la revisión de las citas más clásicas en las que se concentra la crítica especializada, nos conducen a repositionar la figura de Diderot en la larga historia de las discusiones modernas acerca de las relaciones entre poesía y pintura. Si nuestros análisis resultan acertados, los futuros trabajos que aborden esta cuestión en la estética diderotiana no deberían, ya, intentar forzar sus reflexiones hacia un lado o hacia el otro, convirtiendo al autor o bien en un sucesor de Batteaux o bien en un precursor de Lessing, sino reconocer su carácter esencialmente ambiguo y transicional.

Si, por un lado, la aceptación acrítica del principio de que la poesía es como la pintura y que la pintura es como la poesía conduciría a Diderot a sostener una posición inocente, anacrónica y fácilmente refutable en un siglo que está más preocupado por la definición de las artes en su especificidad que por su unión bajo un mismo principio (Gabrieloni, 2003); por el otro, la negación de un parentesco constitutivo invalidaría una buena parte de su propia producción, específicamente, la de los *Salones*, que, en tanto señalan al lenguaje poético como el único capaz de *traducir* la pintura, consagran su pensamiento estético, cuyo principal desafío parece ser descubrir

cómo hacer con palabras una imagen o, también, [...] cómo dar a una imagen construida en y por las palabras la potencia propia de estas o, a la inversa, cómo

transferir a las palabras, a su ordenamiento y sus figuras, el poder que la imagen encierra en su visualidad misma, la imposición de su presencia (Marin, 1993, p. 75).

En este sentido, y de acuerdo con lo señalado por Pavy, “decir (...) es crear un nuevo cuadro, fundado sobre las mismas categorías del *hecho* pictórico pero provenientes del espíritu del *salonnier* y destinado al imaginario del lector” (2007, p. 17).

Una buena parte de la crítica, por segmentar la obra diderotiana y generalizar a partir de fragmentos particulares, parece haber olvidado lo que señaló Renselaer Lee al comienzo de su pionero trabajo respecto de la evolución del tópico horaciano entre los siglos XVI y XVIII: “las artes hermanas, como eran generalmente llamadas [...] diferían, como se sabía, en medios y modos de expresión, pero eran consideradas casi idénticas en su naturaleza fundamental, en su contenido y en su propósito”. Diderot, en definitiva, no es ni un ingenuo epígono de Batteaux ni un adelantado precursor de Lessing: continúa siendo, tanto aquí como en el ámbito de la teoría dramática y en su producción novelística, un pensador de transición que resiste, con su originalidad y sus metamorfosis, todo intento de encasillamiento.

OBRAS CITADAS

- Cohen, Huguette (1997). “*Ut Pictura Poesis Non Erit*: Diderot’s Quest for the Limits of Expression in the *Salons*”. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 26: 195-207.
- Costarelli Brandi, Hugo Emilio (2010). “Sentidos y belleza en Tomás de Aquino”. *Scripta Mediaevalia*, Vol. 3, Nº 1: 41-55.
- Diderot, Denism (2003). *Salón de 1767*. Trad. Lydia Vázquez. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- (2002). *Carta sobre los ciegos, seguido de Carta sobre los sordomudos*. Trad.: Julia Escobar. Valencia: Pre-Textos.
- Du Bos, Jean Baptiste (1719). *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Ut pictura poesis*. Paris: Jean Mariette.
- Gabrieloni, Ana Lía (2003) “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”. *Saltana. Revista de literatura y traducción*, Vol. 1: 70-140.
- Kohle, Hubertus (1989). *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- Kristeller, Paul Oskar (1986). “El sistema moderno de las artes”. *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus.
- Lee, Renselaer (1940). “*Ut Pictura poesis*. The Humanistic Theory of Painting”. *The Art Bulletin*, vol. XX: 196-269.

- Lojkin, Stéphane (2009). “Le technique contre l’idéal : la crise de l’*ut pictura poesis* dans les *Salons* de Diderot”. En R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé et N. Kremer (dir.). *Aux limites de l’imitation. L’ut pictura poesis à l’épreuve de la matière (XVIIe et XVIIIe siècles)*. Rodopi: Faux-titre, 121-140.
- Marin, Louis (1993). “Le descripteur fantaisiste”. En *Des pouvoirs de l’image*. Paris: Seuil.
- Markiewicz, Henryk (1987). “*Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*”. *New Literary History*, Vol. 18, No. 3 (Spring): 535-558.
- Pavy, Elise (2007). “Écrire l’instant, défi littéraire des Salons de Diderot”. *Revue Texte-Image. Varia 1. Automne*, en línea: http://www.revue-textimage.com/02_varia/pavy1.html. Consultado el 15/05/2014.
- (2013). “L’Ekphrasis et l’ appelle de la thèorie au XVIIIe siècle”, *Revue Texte-Image. Le conferencier*, Mai. En línea: http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/pavy1.html. Consultado el 15 de mayo de 2014.
- Praz, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Scatizzi, Simona (2012). “*Ut pictura poesis*. La descrizione di opere d’arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto”. *Camena*, N°10.
- Seznec, Jean (1957). “Un *Laocoon* français”. En *Essais sur Diderot et l’Antiquité*. Oxford: Clarendon: 58-78.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Vedda, Miguel (2009). “Pantomima y distanciamiento. Influencias de David Garrick sobre la teoría de la actuación de Denis Diderot”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Historia del actor 2. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue: 103-128.