

**Javier
Arnaldo**

Catedrático de
Historia del Arte en
la Universidad
Complutense de
Madrid,
Madrid,
España

LA VISTA PUESTA EN ABISMO. JOHANN HEINRICH FÜSSL, I, TRADUCTOR VISUAL

Quien traduce conoce. Cualquiera que traduzca hará experiencia de la no ilógica, aunque sí curiosa y hasta impertinente circunstancia de que conoce más un texto, cuanto mejor lo traduce. El traductor o la traductora han de explorar tan intensamente el texto del que traducen, que sobre él generan para sí un conocimiento mucho más preciso que el del mero lector; pero también, al incrementar su esmero, crean conocimiento de la lengua a la que traducen, y en la que se enuncia el texto nuevo, ese ensayo de equivalencias. Para esa prueba de hipotéticas simetrías que ocupa a la traducción distinguió Novalis tres modalidades; diferenció entre traducción gramatical, traducción modificadora y traducción mítica. Puesto que observan objetivos contrarios, las traducciones llamadas gramatical y modificadora se oponen entre sí: mientras que la primera atiende con talento discursivo a la literalidad del original, la traducción modificadora, según afirma, practica una especie

de travestismo de la poesía. Ocurre esto último propiamente cuando el traductor se erige en artista, en sujeto que crea, antes que en sujeto al cuidado de una paridad textual. Finalmente la otra tipología de traducción, la mítica, puede ser entendida como *tertium comparationis*. Novalis dice de tales traducciones míticas o “traducciones en el estilo más elevado” que “representan el carácter puro, acabado de la obra de arte particular”, al tiempo que “no ofrecen la verdadera obra de arte, sino un ideal de la misma”¹. Dicha traducción mítica une y perfecciona, por así decir, las cualidades que comparte con una u otra de las otras dos modalidades de traducción. Por así decir, gravita en el objeto de partida la traducción gramatical, la modificadora en el sujeto que se expresa; la traducción mítica, en cambio, gravitaría en sí misma, en un ideal que está en condiciones de proyectar y en un objeto que se renueva en ella. Si Novalis denomina mítica a esa disposición traductora, lo hace porque atribuye, por un lado, a los mitos la condición de traducciones y, por otro, rendimiento mitocrítico a las traducciones susceptibles de transmitir el ideal de su modelo. El propósito de transmitir no exactamente la obra, sino su ideal, se parece a un requerimiento que Goethe acuñó entre sus máximas: el de despertar una querencia irresistible por el original que se traduce². Pero la definición de traducción mítica que debemos a Novalis adquiere un calado aún mayor, si cabe, por aludir expresamente a la traducción como fórmula de adopción y renovación del mito en la transferencia de una cultura a otra. Así alude el luterano Novalis al panteón de los dioses griegos como conjunto de traducciones y a la Virgen como un mito moderno en el que otro se actualiza. Procedería explicar, en consecuencia, la historia de la cultura y la historia de las

¹ Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel. Múnich: Hanser. Vol. II, 253.

² Johann Wolfgang von Goethe (1981). *Werke* [“Hamburger Ausgabe”], ed. Erich Trunz y Hans Joachim Schrimpf. Múnich: Beck. Vol. XII, 499.

religiones como largos e inacabados ejercicios de traducción. Novalis menciona la transferencia entre figuraciones de la fe para hacer entender lo que llama traducción mítica; y “el estilo más elevado” de esta categoría de traducción refuerza su sentido a propósito de la transmisión de una literatura que expresamente lo exige. Así ocurre, por ejemplo, con la poesía épica, pero también con las escrituras sagradas, cualesquiera. Una suerte de educación de la lengua se confía a esas traducciones que demandan fidelidad al ideal y acierto en la particularización.

Trae cognición para sí la lengua que adopta con éxito contenidos ajenos. También la que adopta contenidos propios aún no formulados en la lengua de uso, como sucedió con las traducciones de la Biblia a lenguas modernas. Es bien sabido que fueron traducciones que, como la de Lutero en el pionero caso del alemán, fundamentaron y enriquecieron lenguas literarias en curso y, qué duda cabe, alcanzaron a ofrecer un conocimiento de las lenguas propias más pleno. La revolución teológica de la Reforma, triunfara localmente o no, vino servida en muchos países por trabajos de traducción en los que se educaron las lenguas vulgares. Cabría pensar, por ejemplo, en una nueva edición políglota de la Biblia, alternativa a la que se publicase por iniciativa del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares en el siglo XVI, una que, en lugar de en latín, griego, hebreo y arameo, recogiera la literatura revelada en las lenguas modernas de entonces: en el alemán de Martín Lutero, el castellano de Casiodoro de la Reina y Cipriano de Valera y el italiano de Giovanni Deodati, por ejemplo. Ese libro magno, muy digno de ver la luz, hospedaría no ya escrituras comparadas, sino todo un instrumental de renovación del conocimiento fundado en el esfuerzo de adecuar lengua y entendimiento en el siglo XVI. Las ediciones políglotas, que, por ejemplo, no han sido infrecuentes para las obras de Platón y Aristóteles, aportan, entre otras cosas, esa disposición activa de la traducción en el libro, de la

herramienta de conocimiento *in actu* en el objeto indagado. Permiten reconocerla con total elocuencia. El conocimiento se instruye en esa progresiva red de equivalencias para un material literario no ya revelado, sino crecientemente revelador. El ser humano aprende traduciendo, y sus testimonios culturales, que bien pueden llamarse traducciones, se entreveran con cuanto traducen. Más aún se hace notar en tiempos más recientes que los de Casiodoro de la Reina, ahora que las tecnologías de la información y la comunicación demandan profusamente las interconexiones. *Transfero, ergo sum*. Pero, a diferencia de una edición plurilingüe de Aristóteles, en la Biblia políglota en lenguas vulgares no hallaríamos conocimiento de una *Metafísica* o de una *Poética*, por ejemplo, ni que decir tiene, sino de textos modernos establecidos para la literatura revelada, para esa que, al igual que los cantos de Homero, llama a emplearse en el modo de traducción que Novalis denominó mítico, y al que hemos de tener ocasión de regresar, por ocuparnos del expatriado pintor Heinrich Füssli (o Henry Fuseli, según él mismo tradujo al inglés su nombre).

No solo se traducen textos. Si aceptáramos con san Agustín, que Dios es autor de dos libros, las Sagradas Escrituras y el Libro de la Naturaleza, tomaríamos por práctica de traducción desde la Antigüedad todo enunciado de hipótesis acerca de la naturaleza y sus representaciones. “Libro vivo” llama Goethe a la naturaleza, cuyo lenguaje emula la palabra. También ocurre, a la inversa, que una buena parte de las traducciones de textos no son escritas, sino figuradas para la vista, como cuando los artistas pintan, esculpen o estampan páginas de Moisés o peripecias de Medea. La práctica de la traducción lo abarca todo, cómo decirlo. La legibilidad se renueva mediante traducciones visuales, como sucede con las escritas, y asimismo con las escénicas. Cuando un instrumentista, pongamos ahora por caso, se ocupa de traducir para el oído una

partitura, quiere hacer sonar también aquello que, aun estando musicalmente contenido en ella, la partitura no especifica. Tampoco ocupan un lugar menor los actos de traducción en la música popular. Me fijo por un momento, con permiso de mi improbable lector, en un músico actual, y excelente, que recoge múltiples tradiciones populares, Vinicio Capossela. Si este cantautor italianiza un son cubano, no se da por satisfecho con una réplica en italiano del mismo, sino que busca dar un nuevo cumplimiento y una comprensión más extensa a la música adaptada. De una toma en crianza se trata. Allí donde se practica la traducción, sea de la clase que sea, está en juego el entendimiento. Cuantas relaciones se reconocen, cuantos temas se descubren en el manuscrito, han de ser trasladados, transmitidos, si se trata de ser justos con la riqueza original. El arte de la traducción desborda la mera interpretación, apremiado por la exigencia de un *más* para la perfectibilidad del entendimiento.

La traducción, en efecto, nos acompaña invariablemente como medio y fin de un entendimiento humano, que, cómo no, tiene que reclamar percepciones. La imaginación, aliada de estas, traduce. La de un contemporáneo suizo de Goya, Johann Heinrich Füssli, tradujo en pinturas, entre otras escrituras, la *Ilíada*, la *Odisea*, el *Cantar de los nibelungos*, el *Paraíso perdido* y la Biblia, también múltiples dramas de Shakespeare³. La poesía épica y el Libro, esto es, literatura que presta al género humano sus cantos y sus profecías para robustecer el sentido de pertenencia comunitaria, tienen una presencia muy explícita en el repertorio del pintor. En los escritos que dejó en calidad de teórico del arte Füssli mostró, de acuerdo con sus modelos literarios y con lo que

³ Sus temas literarios están ordenados con completitud en Reifert, Eva y Blank, Claudia (2018). *Füssli, Drama und Theater*, [cat. exp. Kunstmuseum Basel]. Múnich: Prestel.

estimaba imprescindible para un artista, especial atención por nociones como las de talento y genio, pero abundó asimismo en la importancia de las categorías de la transferencia artística. A este propósito quiso distinguir entre dos términos que, según él, se excluyen entre sí: la mera imitación y el ideal. “El arte, o bien imita, o bien copia; o selecciona, o dibuja; pone su mirada en la especie, o en el individuo”⁴, anotaría. Como hace obvio su proceder pictórico, tan señaladamente atento a la tipificación, se interesó por la imitación selectiva, ideal, que trasciende los rasgos individuales; pero en el arte de Füssli cobran tal importancia los efectos de desproporción, las paradojas tectónicas, la distribución quimérica de las luces, una anatomía de canon sobrenatural y una teatralidad tan artificiosa e improbable, que se dirían insuficientes los descriptores que aparentemente aprueba como propios: una imitación selectiva y tipológica. Es mayor la fuerza del visionario que la del imitador en este artista devoto del pathos trágico. Se nos queda demasiado corta la diferencia entre las categorías de lo individual y lo ideal, por mucho que el propio Füssli insistiera en su pertinencia para situar en la segunda de ellas el horizonte de sus esfuerzos. Tan firme aliada de sus cuadros fue la invención, como el ideal. En el efecto de la invención radica, qué duda cabe, lo que nos ocupa. Porque estamos ante un pintor y dibujante al servicio de la inventiva, estrechamente comprometido con la idealización visual de la palabra, a la que característicamente atienden sus temas, sean *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, pasajes de Milton, de Homero o del *Cantar de los nibelungos*, y en consecuencia con afición de traductor por lo que él mismo denominó “great style”. La pintura de Füssli se ejercita en la inventiva precisamente para traducir, para que el cuadro siga el mandato de la palabra. Una

⁴ Johann Heinrich Füssli (2012). *Aphorismen über die Kunst*, ed. Eudo C. Mason. Basilea: Schwabe, 52.

voluntad de estilo comparable a la que es objeto de la traducción llamada por Novalis “mítica” aparece en Füssli en forma de visión. Sería correcto referirse a ella como, digámoslo, traducción visionaria. Lo que dice Füssli del arte, que o pone “su mirada en la especie, o en el individuo”, también podría sostenerlo de la traducción: pone la mirada en el individuo, o la pone en la especie, en el ideal, busca reflejar el original en un único espejo, o da forma a una reflexibilidad infinita de ese original en el *continuum* de reflejos propio de la vista abismada por espejos enfrentados. Mucho más que los requerimientos de la imitación artística, las visiones del pintor se aventuran a poner en juego los valores expresivos de lo sublime. En uno de sus aforismos apunta elocuentemente:

El templo de la expresión tiene atrio y tiene sanctasanctórum; a aquel acceden todos, a éste solo los iniciados.⁵

⁵ *Ibid.*, 69.



Johann Heinrich Füssli: *Bodmer y Füssli ante el busto de Homero*, 1778-1780. Óleo sobre lienzo, 163 x 150. Zúrich, Kunsthaus.

El primado de la expresión⁶ se administra con menor o mayor intensidad en la imagen, según corresponda, pero se reserva a sus efectos lo principal de una obra que, por traducir visualmente la acción de un poema o de una tragedia, no ignora, como no ocurre en un templo o, en general, en la arquitectura, el tiempo experiencial. De la expresión se

⁶ Cfr. Werner Hofmann (1975). "Ein Gefangener", en *Johann Heinrich Füssli, 1741- 1825* [cat. exp. Hamburger Kunsthalle]. Múnich: Prestel, 41-54.

hace experiencia necesariamente en una secuencia de tiempo. En un breve ensayo de 1802 escribe Füssli: “Expresión es la restitución viva de la pasión, que comunica con el espíritu. Es el lenguaje y la imagen de ese estado”⁷. Füssli conoce y emplea los recursos de la iconografía retórica de los afectos, y acentúa aquí o allá los gestos y las poses de sus figuras para forzar en el cuadro una especie de estruendo semántico acorde con las acciones de los héroes representados. Con desgarrada gestualidad y con la vehemencia propia de una dicción sublime atiende Füssli a la consigna horaciana *ut pictura poesis*. Ahora bien, la inmensa mayoría de sus pinturas no nos sitúan en momentos dramáticos que se puedan identificar incontestablemente en la historia, en la fábula o en la tragedia representadas. La traducción pictórica de la acción se enfrenta, cómo no, al desafío de cómo superar la desemejanza temporal que desequilibra la alianza entre imagen y palabra. Coincide esa dificultad con la instancia expresiva máxima, a decir del propio Füssli. Como alternativa al encuentro del “momento más pregnante” postulado en 1766 por Lessing en el *Laokoon*, llama Füssli a dar preferencia a la invención para satisfacer cumplidamente la analogía del tiempo poético en el cuadro: “Puesto que en sentido estricto la invención está limitada a *un* momento de la acción, inventa mejor aquel que junta en dicho momento las huellas del pasado, la vivacidad del presente y un presagio del futuro”⁸. Se diría que así queda entendido el cuadro más como oráculo de la acción que como testimonio de una trama.

Pero en Füssli, además, por su condición de poeta, filólogo y pintor, convergen ingenios variados de la traducción en imagen y en palabra. Tanto en lenguas antiguas como modernas gozó de una formación

⁷ Del escrito de Füssli *Über den Ausdruck*, de 1802 [*Ibid.*, 77-79, y 77].

⁸ *Ibid.*, 62-63.

formidable. Se educó también como teólogo y no fueron menores sus conocimientos de filosofía del arte, especialmente por su estrecha relación con los filólogos del Colegio Carolino de Zúrich Johann Jakob Bodmer y Johann Jakob Breitinger, portavoces muy destacados del poder de la imaginación en sus escritos estéticos. Fue Füssli el primer traductor de las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego* y de otros escritos de Winckelmann al inglés, antes de formarse propiamente como artista visual. También se hizo célebre su libérrima traducción de las sentencias de Johann Kaspar Lavater, que llevó el título *Aphorisms on Man*. A la primera edición de 1788 siguieron otras en 1789 y 1794. En fin, no es cuestión de hacer enumeración de sus muchos méritos intelectuales, sino que no puede quedar sin explicitarse la importancia de su cultura filológica y libresca. Un dilatado esfuerzo literario le permitió disponer de recursos muy completos en el entendimiento de sus temas. La obra de Füssli se cuenta entre las que acusan conceptualmente la aceleración interpretativa moderna, si así puede decirse, la flexibilidad que sigue a la imprenta; y en la obra de este pintor-filósofo la traducción toma muy elocuentemente expresión como instrumento de la cultura.

No decía otra cosa del arte de la traducción la carta que en noviembre de 1797 dirigió Novalis al flamante traductor de Shakespeare August Wilhelm Schlegel: “Toda poesía, al fin y al cabo, es traducción”⁹. ¿Alguien osaría a ponerlo en duda? El arte de traducir transita entre el canto de los pájaros y la notación musical, entre el instrumentista y el poeta, entre este y el pintor, más aún: entre modelos y mediaciones, entre manuscrito y edición. Füssli se autorretrató en un célebre cuadro de invención junto a su maestro, el filólogo Johann Jakob Bodmer, traductor de Homero y de

⁹ Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel. Múnich: Hanser. Vol. I, 648.

Milton al alemán. Aparecen en esa pintura que conserva la Kunsthaus de Zúrich Bodmer en ademán de decir y Füssli en actitud de escuchar, y entre ambos se yergue un busto de Homero. La traducción conforma la comunicación y es el instrumento del aprendizaje máspreciado. Tenía Füssli el gusto de enseñar su genealogía en su retrato. En la transmisión de Homero –en el desdoblamiento entre un emisor y un receptor modernos de Homero, colocados uno frente a otro– se describía la entera formación de un pintor y poeta, y de alguien que, ni más ni menos, hizo correcciones a la traducción de la *Ilíada* al inglés realizada por William Cowpers, además de pintar pasajes de ese poema monumental y de la *Odisea*. Dio imagen asimismo en sendas galerías de cuadros a las tragedias de Shakespeare y a la epopeya de Milton.

En su empeño por transferir a la pintura máximos de la literatura universal cupo también el *Oberon* de Christoph Martin Wieland. Traducido al inglés por William Sotheby, este poema épico fue publicado en Londres por Cadell & Davies en 1805. Füssli ilustró la traducción de Wieland, su amigo de juventud, a una lengua que, como residente en Gran Bretaña, había adoptado como propia. La edición reprodujo imágenes que Füssli pintó al óleo y diversos grabadores tradujeron a la estampa. Las manieristas pinturas de Füssli, conocedor excelente del poema y libre intérprete de unos pocos versos en cada una de sus imágenes, competían con la traducción al inglés de una obra que, a su vez, se distinguía como intérprete de Shakespeare, pues el poema de Wieland había tomado prestado en parte su tema del *Sueño de una noche de verano*. Con la transferencia de las pinturas de Füssli a los grabados calcográficos que ilustraron la edición, los versos de Wieland encontraban para el lector nuevas equivalencias, perceptibles por la vista. A una traducción visual podría atribuírsele un entendimiento del *Oberon* completo en sí mismo, pero en realidad su inserción permite que

la edición se comprenda como dispositivo polígloto, suma de actos de traducción pendiente de un lector que se le agregue y sea su intérprete. Puesto que traduciendo aprendemos, por cuestionar el conocimiento, se perpetúa la traducción. Con aquella edición británica del *Oberon* se exhibía demostrativamente la traducción como práctica reflexiva, como juego de espejos entre lenguas, entre temas, entre representaciones, entre palabra e imagen, entre pintura y estampa. Esa edición de 1805 ofrecía una vista *mise en abyme* de la traducción, como, ya en 2007, la instalación lumínica caleidoscópica de Nicolas Gropierre *The Library* pondrá en abismo la vista, al generar mediante un juego de espejos la imagen de una biblioteca infinita. La óptica en abismo tiene el efecto de prolongar la repetición de un objeto *ad infinitum*. Bajo determinadas circunstancias la traducción se vale de ese efecto para, por así decir, representarse a sí misma. *Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T.S. Eliot* es el subtítulo de un libro de Ada Salas y Jesús Placencia¹⁰ que está entre los que reciente y elocuentemente han practicado la traducción puesta en abismo: mediante la repetida caligrafía de catorce fragmentos de los *Cuatro cuartetos* Jesús Placencia, traductor de Eliot al español, traza con lápiz dibujos, de cuya vista parten los catorce poemas escritos por Ada Salas.

Debemos el reconocimiento de la estampa como instrumento de traducción al tratado de Francesco Milizia *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, publicado por vez primera en 1781. Este manual de iniciación al arte visoria que redactó Milizia dedica sendos capítulos a la escultura, a la pintura y a la arquitectura, para finalizar con una cuarta sección consagrada al grabado contra todo pronóstico, al no contar esta

¹⁰ Ada Salas y Jesús Placencia (2010). *Ashes to Ashes. Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T.S. Eliot*. Mérida: Editora Regional.

técnica entre las convencionalmente incluidas entre las bellas artes. Pero de forma expresa justifica esa excepción en la modernidad del uso del grabado. No cabe obviarlo, argumenta Milizia, puesto que, al igual que la imprenta en la reproducción de textos, a propósito de las imágenes la estampa ha sido determinante para la cultura moderna, viene a afirmar. Aunque el tratadista apunte algunas cualidades que quiere ver apreciadas en la estampa (argumento noble, exactitud de formas, variedad de líneas), ante todo anhela verla entendida como arte de traducción. Cabría prever que se apreciara en la estampa la fidelidad al modelo pictórico que reproduce, pero Milizia prescinde de esa premisa simple, con toda certeza para dar relieve al ideal, a la proyección de ideas, y no meramente a aspectos mecánicos en la transcripción y multiplicación mediante el grabado. Se consideran en la estampa condiciones de posibilidad para dar continuación a las disposiciones creadoras de la pintura. En su escrito de 1740 *Critische Dichtkunst*, Breitinger había llamado “ojo del espíritu”¹¹ a la fantasía, disposición capaz de auxiliar al pintor en el encuentro de la imagen visual que traduce las palabras y las metáforas de sus modelos literarios. También el grabador, a quien se confía la imagen reproducible, podrá apelar a un ojo del espíritu. Puesto que mediante la estampa se multiplica una imagen, esta se hace explícitamente reflexiva y, por supuesto, se traduce. Reproductibilidad y traducción fortalecen el carácter reflexivo de la imagen. Así define Milizia el grabado: “traducción de una obra que se quiere expeditamente multiplicar por medio de la estampa”¹². Y cuando

¹¹ Johann Jakob Bodmer y Johann Jakob Breitinger (1980). *Schriften zur Literatur*, ed. Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 84.

¹² Francesco Milizia (1827). *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs*, trad. y ed. Agustín Ceán Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, 109.

pondera las cualidades del grabador, coinciden estas con las previsibles en alguien que se ocupa de traducir:

Se necesita para esto que el traductor artista esté bien penetrado del verdadero espíritu y de todas las particularidades características de la obra que intenta traducir, y que comprenda la materia original, la mente del autor, quiero decir todas las partes de la pintura, además el carácter del pintor, y sobre todo de la obra que quiere grabar...¹³

Milizia da por hecho que el grabado reproduce originales pictóricos, aunque no sea así necesariamente. Pero, en todo caso, no duda en vincular al mandato de la traducción las artes reproductivas, como si en las condiciones culturales modernas, educadas en el tórculo, existiera una invitación expresa a entender que en la multiplicación ya hay interpretación. Es más, confirma tempranamente para la modernidad que traducimos cuando reproducimos y estampamos, cuando multiplicamos y que solo porque traducimos estamos en disposición de conocer.

¹³ *Ibid.*, p. 110. Véase a este propósito Rodrigo de la O (ed.) (2019). Del arte de ver el arte de construir. *Atlas de Teoría(s) de la arquitectura*. Madrid, CBA, 91-101.

Referencias

Bodmer, Johann Jakob, y Breitinger, Johann Jakob (1980). *Schriften zur Literatur*, ed. Volker Meid. Stuttgart: Reclam.

de la O Carrera, Rodrigo (2019). Del arte de ver el arte de construir. *Atlas de Teoría(s) de la arquitectura*, ed. Rodrigo de la O. Madrid: CBA.

Füssli, Johann Heinrich (2012). *Aphorismen über die Kunst*, ed. Eudo C. Mason. Basilea: Schwabe

Goethe, Johann Wolfgang von (1981). *Werke* [“Hamburger Ausgabe”], ed. Erich Trunz y Hans Joachim Schrimpf. Múnich: Beck. Vol. XII.

Hofmann, Werner (1975). “Ein Gefangener”, en *Johann Heinrich Füssli, 1741- 1825* [cat. exp. Hamburger Kunsthalle]. Múnich: Prestel, 41-54.

Milizia, Francesco (1827). *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs*, trad. y ed. Agustín Ceán Bermúdez. Madrid: Imprenta Real.

Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel. Múnich: Hanser. Vol. I.

Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel. Múnich: Hanser. Vol. II.

Reifert, Eva y Blank, Claudia (2018). *Füssli, Drama und Theater*, [cat. exp. Kunstmuseum Basel]. Múnich: Prestel.

Salas, Ada, y Placencia, Jesús (2010). *Ashes to Ashes. Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T.S. Eliot*. Mérida: Editora Regional.