

## Fernando Botero vs. El Greco: de la teoría poética de la Antigüedad a la interpretación anticanónica e intersemiótica del texto visual\*

*Pilar Martino Alba*

*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*

[pilar.martino@urjc.es](mailto:pilar.martino@urjc.es)

### **Resumen:**

Partimos de la creación estética de dos artistas plásticos distantes y distintos en el tiempo, en el espacio, y en la forma cómo transmiten al público receptor su visión tanto de la realidad circundante como de la mitología clásica o de los temas religiosos, y que presentan similitudes en la interpretación de los textos visuales en tanto que los distorsionan, y abogan por una ruptura del canon clásico. Hacemos un estudio comparativo entre la creación de un texto literario y un texto visual, apoyándonos en la teoría poética de la Antigüedad y en la teoría de la comunicación y de la división tripartita de la traducción de R. Jakobson, buscando incidir en la importancia de los paralelismos temáticos en la investigación interdisciplinar entre literatura, arte y traducción; y aportar a los estudios en traducción intersemiótica la novedad de la interpretación anticánónica del texto visual y sus consecuencias en la recepción estética.

**Palabras claves:** Fernando Botero, El Greco, traducción intersemiótica, interpretación anticánónica, temología comparada, ekphrasis.

### **Abstract:**

We start from the aesthetic creation by two artists different and distant in time, in space, and from the way they convey to the public both the vision and the reality surrounding classical mythology or religious issues, and that present similarities in the interpretation of the visual texts they distort, calling for a breakup with the classical canon. We make a comparative study on the creation of a literary text and a visual text, supported by Poetic Theories of the Antiquity and by Jakobson Communication theory and tripartite division of translation, seeking to emphasize on the importance of subject matter parallelisms within interdisciplinary research between literature, art and translation. Thus, contributing to Intersemiotic Translation Studies as far as the uncanonical interpretation of visual text and its consequences on aesthetic reception.

**Keywords:** Fernando Botero, El Greco, intersemiotic translation, interpretation uncanonical, subject matter parallelisms, ekphrasis.

### **Résumé :**

Nous partons de la création esthétique des deux artistes différents et éloignés dans le temps, dans l'espace et dans la façon de transmettre au publique récepteur, à la fois la vision et la réalité autour de la mythologie classique ou de questions religieuses. Nous partons aussi des similitudes dans l'interprétation des textes visuels qu'ils dénaturent, appelant à une rupture du canon classique. Nous faisons une étude comparative de la création d'un texte littéraire et d'un texte visuel, en nous appuyant sur la théorie poétique de l'Antiquité et sur les théories de la communication et de la division tripartite de la traduction de R. Jakobson. Nous cherchons ainsi à souligner l'importance de parallélismes thématiques dans la recherche interdisciplinaire entre la littérature, l'art et la traduction, et à contribuer à l'interprétation des études de traduction intersémiotique nouveauté non canonique de texte visuel et ses conséquences réception esthétique.

**Mots clé:** Fernando Botero, El Greco, traduction intersémiotique, interpretation uncanonical, parallélismes thématiques, ekphrasis.

\*Este artículo hace parte del proyecto "La traducción de autobiografías de artistas plásticas como problema de traducción" que la autora realiza dentro del marco de su segunda tesis doctoral en la Universidad de Alicante bajo la dirección de Miguel Ángel Vega.

## 1. Introducción

El artista contemporáneo colombiano Fernando Botero y el artista manierista cretense Domenikos Theotokopoulos, *El Greco* constituyen dos extraordinarios ejemplos de éxito artístico conseguido a través de la representación de la figura humana sin sujetarse a normas academicistas sobre la proporción, sino, por el contrario, rompiendo con las normas canónicas como base de su originalidad artística. Ello les ha valido un sello de identidad que los hace reconocibles incluso entre el público no experto. Este hecho, relativo a las artes plásticas, también se produce en la literatura; de manera que podemos leer a autores e identificarlos de inmediato por su particular forma de escribir. Tal sería el caso, entre los contemporáneos, por ejemplo Julio Cortázar, Luis Martín Santos, o Gabriel García Márquez, entre otros muchos autores fácilmente identificables por su peculiar estilo literario. ¿Podríamos reconocer, igualmente, a un traductor *no invisible*, a un traductor que, a su vez, fuese autor literario de éxito? ¿Reconoceríamos en su traducción su estilo personal de escribir obra propia?

Nuestro propósito no es comparar aquí la creación literaria y la plástica alejadas de su respectivo canon, sino poner de manifiesto y analizar la creación de ambas expresiones artísticas, tomando como ejemplo a estos dos artistas de épocas y ámbitos geográficos diferentes y comprobar cómo han creado obras pictóricas interpretando intersemióticamente temas mitológicos, y cómo la clásica *relación entre pintura y poesía* puede fomentar en el investigador en traducción el ampliar horizontes culturales y cognitivos.

## 2. Breves pinceladas biográficas

### 2. 1. El Greco (Candia, Creta-Toledo, España, 1614)

El Greco, hombre de profunda fe, fue un pintor fundamentalmente de temas religiosos. Aprendió pintura en su isla natal, firmando obras en calidad de maestro en 1566. En la república de Venecia se encontraba ya al año siguiente, donde entró a trabajar en el taller de Tiziano, el gran maestro del color, pero recibió también enseñanzas e influencias de las composiciones escenográficas de Tintoretto y de las oscuridades y claridades de los celajes y paisajes de Jacopo Bassano. Tras una estancia en Roma, donde estuvo en contacto con los círculos de poder, artísticos y eruditos, regresa nuevamente a Venecia, pero en 1577 reside ya en Toledo, ciudad industrial y de gran actividad cultural en la que estableció su próspero taller. En ella residirían también grandes autores literarios, tales como Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Paravicino, Góngora y otros. Hay testimonios documentales –y se conoce también el contenido de su biblioteca– que acreditan la cultura literaria de este pintor afincado en España.

En su obra pictórica destacan, como ya hemos mencionado, los asuntos religiosos, bien sobre la vida de Cristo o de la Virgen, bien sobre asuntos hagiográficos, y también retratos, de manera que la presencia de un tema mitológico en su producción artística – como es el caso del *Laocoonte* (óleo sobre lienzo, fecha de ejecución: 1610-1614,

Washington, National Gallery of Art), objeto de nuestra atención en este estudio— es absolutamente excepcional. Como también es excepcional su peculiar *maniera* de representar las figuras humanas, llegando incluso a crear una nueva proporción del cuerpo humano, la proporción grequiánica que refleja “*la íntima simpatía (del pintor) por el sentido agitado y deformante que le caracteriza*” (Pallucchini, citado según Puppi 1973: 13) y del que Unamuno dijo que sus imágenes eran “*como visiones, sueños de la naturaleza, más que copias o traducciones de ella*” (Pallucchini, citado según Puppi 1973: 20). En este sentido cabe apuntar que el artista plástico, a partir de un motivo inspirador, crea una obra original. Esta idea está también presente en los traductólogos que abogan por la equiparación entre traductor y autor, en tanto en cuanto el traductor, aunque parta de un texto original, imprime su creatividad y destreza técnica en el texto meta.

## 2. 2. Fernando Botero (Medellín, Colombia, 1932)

El artista colombiano por excelencia, universalmente conocido y reconocido, tiene en su producción tanto pintura como escultura. Una revisión de su ingente obra pone de relieve su gusto por la representación de la cotidianidad, de los personajes populares y del relato de su vida y actividad, es decir que en Botero predominan las escenas de género y de crítica social, si bien mostradas al espectador bajo el particular prisma boteriano. No deja, sin embargo, de lado el género del retrato o los asuntos religiosos. Entre sus esculturas el abanico temático no se aleja, en verdad, de las mismas preferencias argumentales, aunque algunos ejemplos hay de temas mitológicos, cual es el caso, por ejemplo, de Venus, Leda y el Cisne o el *Rapto de Europa* (bronce, 1992, Madrid, Aeropuerto de Barajas), elegido aquí para nuestro estudio.

Fernando Botero es, como lo fue El Greco, un pintor viajero, cuya formación se desarrolla también desde muy temprana edad en su tierra natal y posteriormente se perfecciona en diferentes ámbitos geográficos, dando muestras de dedicación artística vocacional desde los inicios. A los diecinueve años se traslada a Bogotá y pronto comienza a exponer su obra en muestras colectivas. Posteriormente se embarca hacia Europa, instalándose en Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y visitar asiduamente El Prado. Desde la capital de España se desplaza a París y posteriormente a Florencia, donde realiza estudios en la Academia de San Marcos. Durante su estancia en Italia y observando las obras de los renacentistas italianos se le acentuaría el deseo *por lo enorme, por lo fuerte, por lo monumental*, germen de su original y personalísimo modo de representar. En 1955 regresa a Bogotá y después se traslada a México donde empieza a agrandar las formas hasta llegar a lo que se conocerá como la proporción *boteriana*. Su itinerancia internacional no tiene límites, pasando constantemente de Estados Unidos a Europa, de ésta a Hispanoamérica y de las tierras americanas a Asia. En 1973 se vuelve a instalar en París, comienza su andadura escultórica, sin abandonar la pintura, y logra la gloria internacional, cuyo éxito se basa en que pinta y esculpe lo que siente, *domina la técnica, pero decide distorsionarla a favor de la expresión*. En más de una ocasión ha expresado que no se puede pintar si no hay una relación entre el tema y el alma.

### 3. *Ut pictura poesis*: La poesía del *Laocoonte* según El Greco y la poesía del *Rapto de Europa* según Botero.

Resulta, cuanto menos, curioso pensar en dos artistas plásticos tan distantes y tan distintos en el tiempo, en el espacio y en los aspectos formales de transmisión del mensaje al lector-espectador sobre la realidad circundante o sobre la representación de un tema imaginado, bien sea religioso o mitológico, y que, sin embargo, presenten tantas similitudes en su aceptación y reconocimiento entre un público no especializado. En cierto modo, se pueden establecer paralelismos en la creación plástica por parte de estos artistas, tan originales ambos en su concepción y en la forma de representación que utilizan, uno provocando el alargamiento de la figura humana y el otro el ensanchamiento de la misma. Así, pues, la comparación puede realizarse no por similitud formal, sino precisamente por contraste. Pero también es posible fijar paralelismos entre su creación plástica y la creación literaria. Esta idea de comparar la labor de los pintores y de los escritores, de los poetas, de llamar a “*la pintura poesía silenciosa, y a la poesía, pintura que habla*” (Simónides, citado según Ortiz García, 2010: 17), presente ya en la Antigüedad clásica, nos conduce al ejercicio de búsqueda de alejamiento o acercamiento al canon pictórico y poético, y a reflexionar sobre la ‘perfección’ o ‘imperfección’ de la representación plástica de estos dos pintores según el machadiano color del cristal con que las contemplemos. Es habitual acudir al lema horaciano *ut pictura poesis*, sin embargo, ya antes de él otros autores, tales como Aristóteles en su *Poética*, establecían la comparación entre las artes, en tanto en cuanto consideraban que en todas ellas coincidía el principio de imitación: *Igual que algunos imitan muchas cosas representándolas mediante los colores y las figuras [...], otros, mediante la voz, así también en las artes indicadas todas llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, la palabra y la armonía [...]* (Aristóteles 2010: 77). En la *Poética* de Aristóteles, a simple vista parecería que tanto Botero como El Greco, o los poetas que no se ajustan al canon, se expresan de forma imperfecta, sin embargo, leyendo entre líneas comprobamos que concede al poeta un margen de libertad, pues afirma que [...] *el poeta ha de ser más poeta de los argumentos que de los versos, por cuanto el poeta lo es en razón de la imitación e imita las acciones* (*Ibidem*: 105), pero puede verlas como él considera que debían ser y no como son. En cualquier caso, poeta o pintor, imita, inventa, crea, pero también instruye y deleita, tal y como proponía Horacio en su idea de la finalidad de la poesía en su *Arte Poética*, obra en la que se inserta su famoso aforismo *Cual la pintura, tal la poesía. Habrá una que te atraiga más si más te aproximas, otra, si te retiras más lejos; ésta prefiere la penumbra, aquélla requiere ser vista a plena luz y no teme el juicio sagaz del juez; ésta te agradó una sola vez, aquélla te gustará vuelta a mirar diez veces* (Horacio 2010: 111-113).

Las recomendaciones horacianas en el *Arte Poética* son aplicables al arte pictórico y escultórico. No tenemos más que leer este texto de Horacio para darnos cuenta que desde el principio utiliza el paralelismo con las otras artes. Así, pues, cuando Horacio aconseja la unidad de conjunto y el adecuado equilibrio y conexión entre las partes, se trata de una máxima presente también en la creación plástica y que, contemplando las dos obras aquí escogidas: el *Laocoonte*, por un lado, y el *Rapto de Europa*, por otro,

ambas cumplen con este requisito horaciano. Asimismo, Horacio, a propósito del lenguaje, aboga por el uso de expresiones nuevas para ideas nuevas. Esas expresiones serían en nuestros dos artistas plásticos el *manierismo* del primero y la *proporción boteriana* del segundo. Este autor clásico recomienda dominar la técnica y, al mismo tiempo, ser original en la creación (*Ibidem*: 19):

*Ni à la letra le robes y traduzcas  
Como intérprete fiel que nada invente;  
Ni seas tan servil, que te reduzcas  
Por copiar muy puntual aquel dechado,  
À algún temible estrecho  
Del qual salir no puedas sin afrenta [...]*

A pesar de la originalidad de estos dos artistas, no cabe duda de que aprendemos a amar con mayor intensidad aquello que previamente hemos aprendido a conocer. Y precisamente tanto El Greco como Botero no gozaron en los inicios del favor y del fervor del público. Aún siendo ambos dominadores de la técnica, del arte de la pintura, y habiéndose formado ambos a conciencia con grandes maestros, El Greco en Venecia junto a Tiziano, Tintoretto y Bassano; Botero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y posteriormente en la de San Marcos en Florencia, pero también en París, México, Nueva York, etc., ambos decidieron en un momento de su vida profesional hacer el camino en solitario y alejarse de lo académico y transgredir el canon en la interpretación plástica bien de la realidad circundante o bien de los temas religiosos, alegóricos o mitológicos llevados a la escena del lienzo o del conjunto escultórico.

Tomemos a título de ejemplo la interpretación de dos obras mitológicas, propias de la cultura clásica, por parte de estos dos artistas plásticos. Uno y otro han interpretado plásticamente una obra literaria. Recordemos que la leyenda mitológica del sacerdote troyano Laocoonte aparece en la *Eneida* de Virgilio (70-19 a.C.) y que el rapto de Europa se relata en las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a.C.-17 d.C.). Veamos cómo y qué medida se han ajustado a los cánones clásicos.

### 3. 1. El *Laocoonte* interpretado por El Greco

Virgilio, en el libro II de la *Eneida* (en Espinosa Pólit 1961: 242-257) muestra a las serpientes como un castigo divino por haber intentado Laocoonte destruir el caballo de Troya. Recordemos que, a propósito de la guerra entre aqueos y troyanos, el mito relata la angustia de Laocoonte al ver cómo las serpientes marinas atacan a sus hijos mellizos y acude en su ayuda, siendo devorado también por ellas. Pensemos que la imagen escultórica que conocemos es del periodo helenístico (hacia el 50 d.C.), época en la que desaparece el canon clásico. Esta escultura la describe Plinio el Viejo en su obra *Naturalis Historia*. Fue encontrada siglos después, a comienzos del XVI, en Roma. Tiziano, uno de los maestros de El Greco durante su estancia en Venecia, realizó un dibujo de dicha escultura.

*De pronto, desde lo alto del alcázar,  
 acorre al frente de crecida tropa  
 Laoconte enardecido, y desde lejos:  
 “¡Oh, ciudadanos míseros! –les grita–  
 ¿qué locura es la vuestra? ¿al enemigo  
 Imagináis en fuga? ¿o que una dádiva  
 pueda, si es griega, carecer de dolo?  
 [...] Aquí el terror de horrible portento  
 con su imprevisto asalto nos subyuga.  
 Elegido por suerte sacerdote  
 de Neptuno Laoconte, recio toro  
 sobre el ara inmolaba. De repente,  
 por las tranquilas aguas, desde Ténedos  
 –me estremezco al contarlo– dos dragones  
 de enormes roscas por el mar se tienden  
 [...] Contra Laoconte ambas serpientes, antes  
 prenden a sus dos hijos y les ciñen  
 los alcorzados torsos, a mordiscos  
 cebándose en sus carnes. Arma en mano  
 acude el padre a la defensa. Cógenle  
 y entre espiras ingentes lo sojuzgan.  
 Ya dos vueltas los lomos escamosos  
 le dan al cuerpo, al cuello y todavía  
 las engalladas fauces su cabeza,  
 ponzoñosas, dominan [...]
 Terroríficos clamores lanza al cielo,  
 cual bramidos de toro que huye herido,  
 del altar sacudiendo la testa  
 el hacha mal clavada. Los dragones  
 reptan juntos en tanto hacia el alcázar:  
 [...] ¡ya el enemigo la ciudad ocupa,  
 Y se hunde Troya desde su alta cumbre!*

El Greco tuvo ante sí un texto literario y un texto visual como base de su interpretación, a saber: el texto virgiliano y la imagen de la escultura helenística del *Laocoonte*, obra de los escultores de Rodas Hagesandro, Polidoro y Atendoro que había sido hallada en Roma en 1506. ¿Se acercó más al iconotexto o al poema virgiliano?

Si nos fijamos en el lienzo del cretense, presenta a Laocoonte, sus dos hijos y una pareja a la derecha de la escena sobre el fondo de la vista tormentosa de Toledo. Según Anette Schaeffer (2012: 40-41) El Greco se aleja del texto de Plinio (Cfr. Torrego 1987: 141) y de la obra escultórica encontrada en Roma, incluso de las descripciones de la obra hechas por el historiador del arte Giorgio Vasari. Dice esta autora que [...] *Das Verdrehen der Augen ist bei El Grecos Laokoon anders als in der Statue keine gesteigerter*

*Ausdruck des Schmerzens (in atto di dolersi), sondern durch den Kampf mit der Schlange bedingt [...] Der Zustand der Agonie (in atto di morire), welcher in der Laokoongruppe die Figur des linken Sohnes kennzeichnet, ist bei dem von El Greco gemalten toten Sohn nicht zu erkennen [...] Mit diesem Verstoß gegen die Norm richtete sich El Greco nicht nur gegen das von Plinius gerühmte Meisterwerk der Antike, sondern auch gegen das frühneuzeitliche Verständnis der Kunst [...].* El Greco añade dos personajes más, uno femenino y otro masculino, de los que hay en la escultura helenística que sirvió de modelo y en la que se representa al padre intentando liberar a sus hijos de las serpientes marinas. La mujer bien podría tratarse de Casandra, a la que menciona Virgilio como anunciadora de la desdicha que esperaba a la ciudad de Troya. En este sentido, Domenikos Theotokopoulos se aleja del modelo escultórico; un conjunto de gran dramatismo. La teatralidad en la obra del cretense se aproxima más a la danza que al grito desgarrador que muestra el sacerdote troyano en la escultura helenística. Sin embargo, El Greco se acerca al texto de Virgilio, en tanto en cuanto pinta también al caballo de Troya, pieza fundamental en el final dramático de Laocoonte. El animal asciende el camino que le conduce a la puerta de la ciudad, si bien la ciudad que pinta el Greco se trata de Toledo. La pintura permite esta simultaneidad de escenas por lo que su valor narrativo supera a la representación de un hecho a través de la escultura, siempre que se trate de una escultura en bulto redondo aislada, es decir focalizada en un único tema. Por el contrario, podríamos equiparar el valor narrativo entre pintura y escultura, cuando en esta última se trate de un retablo, una columna conmemorativa, un friso, un frontón, una sucesión de relieves, en definitiva, en los que se haya fijado un programa iconográfico que refleje la narración de una leyenda, una historia, un hecho concreto mitológico o real.

### **3.2. El Rapto de Europa interpretado por Botero.**

Por otro lado tenemos la leyenda del *Rapto de Europa*, que Botero creara y fundiera en bronce. Representa a la hija de Agenor y Telefasa. La escena relata cómo Zeus (*Cfr.* Grimal 1986: 188), fascinado por su belleza, se metamorfoseó en un toro y se tumbó a los pies de la doncella. Tras el primer sobresalto, le acaricia y termina sentándose sobre su lomo, momento en que el animal se levanta y se lanza hacia el mar hasta llegar a Creta, donde se une a la joven junto a una fuente. La trama se ha representado ampliamente en el arte plástico, al igual que sucedió con el Laocoonte. En la literatura clásica es Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) quien en el Libro II de sus *Metamorfosis* relata la leyenda (*Cfr.* Pérez Vega 2002), diciendo que:

*[...] aquel padre y regidor de los dioses, cuya diestra de los trisulcos  
fuegos armada está, quien con un ademán sacude el orbe,  
se viste de la faz de un toro y mezclado con los novillos  
muge, y entre las tiernas hierbas hermoso deambula.  
[...] Ninguna amenaza en su frente, ni formidable su luz:  
paz su rostro tiene. Se admira de Agenor la nacida  
porque tan hermoso, porque combate ninguno amenace,  
pero aunque tuvo miedo de tocarlo, manso, a lo primero,*

*pronto se acerca y flores a su cándida boca le extiende.  
[...] Se atrevió también la regia virgen,  
ignorante de a quién montaba, en la espalda sentarse del toro:  
cuando el dios, de la tierra y del seco litoral, insensiblemente,  
las falsas plantas de sus pies a lo primero pone en las ondas;  
de allí se va más lejos, y por las superficies de mitad del ponto  
se lleva su botín. Se asusta ella y, arrancada a su litoral abandonado,  
vuelve a él sus ojos, y con la diestra un cuerno tiene, la otra al dorso  
impuesta está; trémulas ondulan con la brisa sus ropas.*

Fernando Botero no sólo esculpe este asunto mitológico, sino que también lo pinta. En uno y otro caso realiza varias versiones, unas más cercanas al texto ovidiano y otras más alejadas. En la escultura en la que nos hemos fijado para nuestro estudio, la que se encuentra en el aeropuerto madrileño de Barajas, la mujer no acaricia el lomo del toro, ni se agarra a él con temor, ni éste atraviesa el mar rumbo a su destino; el animal tan sólo sirve de trono a una coqueta Europa que se muestra al espectador en todo su esplendor y dirige su mirada hacia el pasado, no hacia el horizonte cretense al que la conduciría Zeus. Se trata de un animal que no muestra fiereza ni doblez alguno, sino un tranquilo reposar como base sustentante de una Europa que posa como ante un espejo. La narración plástica de Botero interpreta el texto de Ovidio de modo personal, tan personal como la forma con la que transmite el mensaje.

Los dos personajes del mito tienen para Botero un tratamiento, en cierto modo, desigual. Si bien uno, dispuesto horizontalmente (el toro) sirve de contrapunto a la otra figura, dispuesta verticalmente, ésta, Europa, es formalmente más poderosa que Zeus, cuya cabeza de reducido tamaño resalta aún más su papel de elemento simplemente sustentante, pero no determinante para la vida de Europa, aunque la haya seducido y conducido a los confines de Creta. La percepción del espectador no especializado es la de contemplar simplemente un desnudo femenino sobre un caballo, mientras que la del receptor especializado será más completa, en tanto en cuanto pueda relacionarla con el hecho mitológico. Así, pues, la recepción de la obra será más o menos completa en función de la formación del receptor final, de su dominio de los referentes culturales, de su capacidad de sentido crítico y conocimientos de la creación literaria y plástica, al igual que sucede con el lector de una obra literaria, sea éste el artista que se inspira en ella para recrearla o bien el receptor final, ya se trate de lector o espectador.

#### **4. La percepción de la traducción intersemiótica en El Greco y en F. Botero.**

El Greco y Fernando Botero, al interpretar plásticamente un texto literario, están poniendo en práctica la traducción intersemiótica o transmutación, esto es “*an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign system*” según la taxonomía de Roman Jakobson (1959: 233), como tantos otros artistas han hecho a lo largo de la historia. En sus reflexiones, Jakobson llega a la conclusión de que no se puede traducir, ya sea intra-, interlingüística- o intersemióticamente, si no aparece el componente creativo, ya que las diferencias culturales y lingüísticas conducen



inevitablemente a la búsqueda de equivalencias dinámicas, según la terminología nidana: “*Only creative transposition is possible [...] from verbal art into music, dance, cinema, or painting*” (Ibidem: 238). Unos artistas interpretan intersemióticamente en calidad de ilustradores de obras literarias y otros traduciendo a imagen un hecho puntual, un pasaje o un capítulo de dicho texto. El iconotexto resultante responderá al conocimiento que el pintor-intérprete o bien escultor-intérprete tenga del texto escrito como fuente inspiradora, así como a su habilidad personal y a las técnicas que aplique en el proceso interpretativo. El resultado será más o menos fiel al contenido del original en función tanto de los conocimientos literarios previos y destreza del artista-traductor, como de la expresión artística utilizada y su personal capacidad técnica. En cuanto a la forma, se alejará más o menos del original dependiendo no sólo del dominio de la técnica sino también de la impronta personal del artista. En el caso concreto de las dos personalidades aquí tratadas, estamos ante artistas de enorme virtuosismo técnico y gran capacidad interpretativa. Según R. Jakobson (2002:73) “*El pintor innovador debe ver en el objeto aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una nueva forma. Se presenta al objeto con un sesgo inhabitual. Así es como Kramskoi, uno de los fundadores de la escuela llamada realista en la pintura rusa, cuenta en sus memorias cómo trató de deformar al máximo la composición académica, y este “desorden” está motivado por un acercamiento a la realidad.*”

En la transmutación, según uno de los términos empleados por Jakobson para la traducción intersemiótica, El Greco y Botero leen el texto literario y reescriben plásticamente su impresión sobre dicho texto a través de la expresión artística; la narración extendida de las respectivas historias las plasman en una escena concentrada en un instante; las descripciones textuales y el uso de las figuras retóricas las transforman en lenguaje visual mediante la composición, forma y color; las características de un personaje mitológico o, en otros casos, religioso o popular, las reflejan plásticamente mediante atributos iconográficos con significado iconológico. La percepción a través de la vista o el oído, si la lectura se lleva a cabo en voz alta, se transforma en una percepción visual, pero también táctil en el caso de la escultura. La comprensión del texto visual dará lugar durante el proceso interpretativo y traductivo a un iconotexto mediante la reexpresión a través del lenguaje plástico.

Para lograr esa traslación del *texto original* en un lenguaje textual a un *texto meta escrito* en lenguaje pictórico o escultórico, los artistas recurren a una serie de técnicas que, en el caso de El Greco y Botero, dado su alejamiento del respectivo canon imperante, estilizando o agrandando la figura humana, nos lleva a pensar –para analizar el resultado de su transmutación y la aceptación o rechazo de sus respectivas obras– en la *lectura* de una traducción según la propuesta de Antoine Berman (1995). Sin embargo, a pesar de las *deformaciones* practicadas por los artistas con respecto al *texto original*, la crítica ha recibido estas obras con entusiasmo e incluso han servido fuente de inspiración para otros artistas plásticos que han buscado y encontrado en las fuentes clásicas motivos para *reescribirlos* y *actualizar la traducción* de los temas iconográficos.

## 5. Conclusiones

La percepción y representación del *Laocoonte* grequiana es armónica y equilibrada en la composición y posición de las figuras que protagonizan la leyenda del sacerdote troyano y que, al mismo tiempo, enmarcan el escenario histórico y geográfico de Troya-Toledo. En términos traductológicos podríamos decir que se ha producido una *domesticación* del texto original, no en el sentido de adaptación a la cultura meta –que también, en el caso de El Greco y su adaptación de Troya a Toledo– sino de reinterpretación personal. El dramatismo del texto virgiliano y de la escultura helenística lo presenta El Greco más a través del cielo tormentoso que del gesto de las figuras. En este aspecto se produce, pues, una cierta libertad en lo formal con respecto al texto literario, así como al texto visual previo, si bien no se pierde un ápice del sentido del original.

La percepción que Botero tiene del hecho mitológico del *Rapto de Europa* le sirve como inspiración temática para interpretarla siguiendo su propio estilo y canon. También en este caso se ha producido una *domesticación* estilística y temática, más acentuada aún, si cabe, que en el caso de El Greco.

Si analizamos ambas representaciones plásticas bajo el prisma de la crítica de traducción literaria bermaniana, haciendo el recorrido por su relación de tendencias deformantes y teniendo en cuenta la *deformación canónica* por exceso o por defecto en las respectivas interpretaciones que Botero y El Greco hacen del texto literario mitológico, el resultado es que el público receptor del iconotexto meta aplaude la infidelidad formal y la originalidad e impronta del artista-traductor-autor, a juzgar por el éxito que la obra de ambos ha tenido tanto entre el público especializado como el no especializado. La base del éxito, a nuestro juicio, reside en que han creado sin pensar en la crítica, lo que contribuye a liberar de ataduras el alma artística. Además de ello, y a pesar del alejamiento de ambos con respecto a las normas canónicas, mantienen unidad de conjunto y equilibrio, tal y como recomendaba Horacio en su *Arte Poética*.

La investigación en tematología comparada y, a su vez, enlazada con distintas expresiones artísticas contribuye a que el investigador en traducción amplíe horizontes culturales y cognitivos, máxime cuando el foco de interés se dirige hacia la Literatura clásica como ejercicio intelectual e interdisciplinar. En este caso concreto, el estudio comparativo y contrastivo interdisciplinar nos acerca también a la idea de que el traductor de un texto literario sería equiparable al autor del texto original, en tanto en cuanto el traductor se basa en el texto original, pero imprime al texto meta su estilo y creatividad. Por otro lado, el análisis tematológico comparado y contrastivo nos puede servir de fuente de inspiración y corpus para profundizar en los estudios de recepción de obras literarias.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2010) *Poética* [edición bilingüe, introducción y notas de Paloma Ortiz García], Madrid: Ed. Dykinson.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. París: Éditions Gallimard «Bibliothèque des idées» [recensión de Sherry Simon en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, nº 1, 1995, 282-287. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037207ar>
- Espinosa Pólit, Aurelio S.I. (1961) *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. México: Ed. Jus, S.A., col. Clásicos Universales 'Jus', nº 4.
- Gil, Juan (ed.) (2010) *Horacio. Arte Poética, Poética* [edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil], Madrid: Ed. Dykinson.
- Grimal, Pierre (1986) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Horacio (2010) *Arte Poética* [edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil], Madrid: Ed. Dykinson.
- Jakobson, Roman (2002, 10ªed.) «Sobre el realismo artístico». En: Todorov, Tzvetan (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI Editores, 71-80.
- Jakobson, Roman (1959) «On Linguistic Aspects of Translation» En: <http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>, 232-239.
- Ortiz García, Paloma (ed.) (2010). *Aristóteles. Poética* [introducción, traducción y notas Paloma Ortiz García], Madrid: Ed. Dykinson.
- Ovidio Nasón, Publio (2002) *Metamorfosis* [traducción de Ana Pérez Vega], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Última consulta 12 de septiembre de 2012 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/>
- Puppi, Lionello (1973) *El Greco* [traducción J. Guerrero Lovillo], Barcelona: Ed. Toray
- Schaffer, Anette (2012) «Laokoon» En: VVAA (2012) *El Greco und die Moderne*, Düsseldorf: Hatje Cantz/Museum Kunstpalast, 38-45.
- Torrego, Esperanza (ed.) (1987) *Plinio. Textos de Historia del Arte*, Madrid: Ed. Visor, col. "La balsa de la Medusa".
- Virgilio (1961) «Eneida. Libro II» en Espinosa Pólit, Aurelio S.I. (1961) *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. México: Ed. Jus, S.A., col. Clásicos Universales 'Jus', nº 4, 241-286.