







TODO ES VERDAD, TODO ES MENTIRA

REALIDAD E IMAGEN EN VELÁZQUEZ

Jesús Placencia

Postmetropolis Editorial

2018



Postmetropolis Editorial
Madrid
Octubre de 2018

Edición y corrección:
Pablo Sánchez León

Maquetación:
León Ruiz de Lobera Sánchez

Cubierta:
Miguel Ángel Gil Escribano

Diseño de portada:
Jesús Placencia

Diseño de la colección:
Miguel Sigler

Referencia:

Jesús Placencia, *Todo es verdad, todo es mentira. Realidad e Imagen en Velázquez*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2018, 395 pags.

ISBN: 978-84-948088-2-1



TODO ES VERDAD, TODO ES MENTIRA





A todas las personas que me han acompañado
y ayudado en este viaje. Gracias.

A don Diego Velázquez
y don David Hockney.

Para mis padres, que me dieron la luz.





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
ÓPTICA Y GEOMETRÍA	
<i>Fenómenos e instrumentos ópticos</i>	47
La cámara oscura	
Las lentes	
Los espejos	
La linterna mágica y otros instrumentos ópticos	
<i>Perspectiva</i>	81
<i>Perspectiva naturalis</i> : la visión	
<i>Perspectiva artificialis</i> : la geometría	
El experimento de Brunelleschi	
Perspectiva aérea: la luz	
<i>La biblioteca de Velázquez</i>	99
<i>Las diferencias</i>	107
El objeto y su imagen	
Visión e imagen real	
CIENCIA, IMAGEN, REALIDAD Y REPRESENTACIÓN	
<i>Ciencia</i>	129
<i>Imagen</i>	145
Orígenes	
La Iglesia y la Reforma	
De Maquiavelo a Gracián	
Ignacio de Loyola y el Concilio de Trento	
<i>Realidad</i>	169
<i>Representación</i> : el gran teatro del mundo	187
<i>Espacio perspectivo, teatral y pictórico en el Barroco</i>	199



VIDAS DE VELÁZQUEZ	
<i>Sevilla</i>	208
Primeras obras: retratos de familia	
Original y copia	
Caravaggio	
Jóvenes y viejos: la academia de Pacheco	
La imagen dentro de la imagen	
El naturalismo	
<i>La Corte (I)</i>	233
La dificultad de las dataciones	
Imagen, luz y materia: la manera abreviada	
Espejos, lentes y demás artilugios	
Rubens	
<i>Primer viaje a Italia</i>	249
<i>La Corte (II)</i>	252
La perspectiva aérea	
La fotografía	
La indefinición geométrica: el espacio teatral como referencia	
<i>Segundo viaje a Italia</i>	267
<i>La Corte (III)</i>	268
Velázquez arquitecto y escenógrafo	
Los años finales	
RETRATO DE FAMILIA	279
La "Meninología"	
La imagen	
Geometría de la imagen	
El lienzo vuelto y el espejo	
El momento descrito	
La primera versión	



Ejecución del cuadro: la cámara oscura
Magia naturalis: a través del espejo
Más espejos: la segunda versión
Las meninas de Kingston Lacy
Datación y cronología
Análisis pictórico del cuadro
Todo es verdad y todo mentira

EPÍLOGO	355
REFERENCIAS	383





INTRODUCCIÓN





Hágase la luz
(*Génesis*, 1, 3)

No harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos,
ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de
la tierra
(*Éxodo*, 20, 4)

Una luz que es materia
(Ada Salas, *Diez mandamientos*)

Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer
desnuda o cualquier anécdota, es una superficie plana cubierta de colores
dispuestos en cierto orden
(Maurice Denis, *Carta a los pintores nabis*)

Nuestra época, sin duda, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la
representación a la realidad, la apariencia al ser
(Ludwig Feuerbach, Prólogo a la segunda edición de *La esencia del
Cristianismo*)

Las imágenes están empezando a aburrirnos, a pesar del contrato que
tenemos con ellas. El tráfico entre imágenes y personas es el problema
central de una sociedad regida por imágenes técnicas. Este es el punto
en el que la llamada sociedad de la información naciente puede ser
reestructurada y hecha humana
(Vilém Flusser, *En el universo de las imágenes técnicas*, p. 60)





Esta *historia* comienza hace muchos, muchos años; 14.000 millones aproximadamente, según los últimos estudios científicos. En ese momento, al parecer, se hizo la luz. Y, también en ese mismo instante, apareció la *imagen*. *Realidad y representación* nacieron a la vez: los fenómenos ópticos que producen imágenes a partir de la realidad, de los que hablaré en estas páginas —cámaras oscuras, lentes y espejos—, son tan antiguos como la propia luz, pues de hecho son —solo— luz.

Mucho después, en nuestro planeta —hace apenas unos cuantos millones de años— los seres vivos comenzaron a *ver* imágenes gracias a esos mismos fenómenos incorporados a sus órganos de visión —los ojos— en el proceso evolutivo. Y, a la vez, pudieron empezar a ver las imágenes que la Naturaleza ya había creado, pues, aunque ningún ojo las viera, estas ya existían. Pero aún no las podían *reconocer*. Hace apenas dos millones de años los homínidos comenzaron a hacerlo y, a su vez, a *imaginar* otra realidad. Y solo hace unos cuarenta mil el ser humano comenzó a imitarlas, a imitar lo que veían sus ojos y a simbolizar materialmente lo que no veían, lo sobrenatural; a *crear* imágenes por medio de materia. Comenzó a *representar*. Unos seiscientos años atrás, durante el período que conocemos como *Renacimiento*, aquellas representaciones se convirtieron en *arte*; y, finalmente, hoy día se están convirtiendo en *realidad*.

Con la aparición de las religiones monoteístas hace unos miles de años, origen de nuestra civilización, la representación de imágenes —especialmente de lo sobrenatural, de Dios— fue prohibida en mayor o menor grado. Solo era admitida como lícita Su palabra. Con el paso del tiempo —y al igual que Adán y Eva— los seres humanos infringimos la prohibición divina; y, fruto de ello, hemos pasado de un mundo sin imágenes a otro donde la imagen está sustituyendo a la realidad. Ese es, quizás, nuestro castigo, nuestra condena. O, quizás, nuestra emancipación.





I

Margarita, infanta de España, está posando para Velázquez, pintor de cámara en la Corte. Es uno de los varios retratos que ha pintado de ella en su breve existencia. El que nos ocupa se puede ver hoy día en el Kunsthistorisches museum de Viena y fue enviado allí en 1656, lo que nos permite datar la escena en ese año. Nos encontramos en el Cuarto bajo del Príncipe, sala del Alcázar madrileño —residencia de los reyes Felipe IV y Mariana, y padres de la infanta, nacida en 1651—

Margarita lleva un vestido que nos es familiar: es el que luce también en *Las meninas*. La infanta posa para Velázquez rodeada de sus fámulos, las personas que habitualmente la acompañan en su día a día. No es extraño encontrar aquí a *la familia*; muchas veces —desde hace más de treinta años— el propio rey pasa las tardes con su pintor de cámara, que suele entretener a la concurrencia con su arte, y con juegos —ópticos y de otros tipos— que divierten a los presentes.

Velázquez pinta en esta sala desde hace unos meses. El rey ha autorizado su uso como obrador de pintura, y en ella el pintor dispone de un espacio amplio para realizar con comodidad todo el montaje que requiere su trabajo, desde el caballete hasta los grandes cortinones que, a modo de decorado, utiliza habitualmente como fondo en sus retratos.

En un cuarto adyacente Velázquez ha montado una cámara oscura; a través de la puerta que une este con la sala, y desde un punto de vista concreto, el pintor ve encuadrado un trozo de habitación que nos resultaría familiar: es exactamente el espacio descrito en *Las meninas*. Colocando en él a quien desee retratar, y montando la correspondiente *escenografía*, puede tomar los datos necesarios de la imagen que obtiene en la cámara para ayudarse en la realización del retrato que esté elaborando.

Hoy toca trabajo; la infanta posa para él, como otras veces. Pero, pasado un tiempo, Margarita se aburre. Velázquez piensa en acabar



la sesión y poner en práctica un juego óptico que se le ha ocurrido y que hará las delicias de los reyes. Será un pequeño susto para la infanta pero, a buen seguro, pasarán un rato entretenido...

II

Este estudio parte de una intuición surgida al profundizar en la obra de Velázquez, y ya señalada por algunos investigadores: bajo la aparente inmediatez de sus imágenes se esconde un mundo más complejo que conecta, tanto saberes científicos de su tiempo en los campos de la Geometría y la Óptica, como referencias continuas al imaginario colectivo de la época en cuanto a los conceptos de *imagen y realidad*, que se condensan en la idea de “gran teatro del mundo”, tan afín a la escena y —en general— al universo barroco.

Lo que nos dice Velázquez es algo que parece no tener importancia, que no le cuesta trabajo decirlo, que lo entendemos sin dudas y sin esfuerzo; y, sin embargo, la lenta y continuada contemplación a lo que dice en el lienzo nos va haciendo descubrir complejidades y sutilezas de concepto y de técnica, en forma tal, que lo que nos pareció simple y directa visión de la realidad, cual de momento sorprendido en una instantánea fotográfica, comprobamos que obedece a la más profunda y cuidada elaboración artística que hace aparecer lo meditado y difícil como natural. (Emilio Orozco, *El barroquismo de Velázquez*, 1965, p. 19)

Hay un “componente óptico” en la pintura velazqueña que, si bien aparece difusamente descrito en muchos estudios sobre el artista —el carácter “fotográfico” de sus pinturas— nunca lo he encontrado analizado hasta sus últimas consecuencias. ¿Y si partimos de la hipótesis de que Velázquez utilizaba sus saberes comprobados —a través de su biblioteca personal— de Geometría, Óptica y otras materias afines en su trabajo como pintor? El recorrido que parte de esta intuición nos llevará a analizar su obra —y el entorno socio-cultural en el que esta se explica— desde esa perspectiva. La investigación consistirá en rastrear los posibles datos, tanto escritos como



visuales, que puedan apoyar la hipótesis para, finalmente, entender la obra de Velázquez desde esos parámetros.

La mediología de la Imagen tiene toda la ambigüedad de una andadura que se sitúa en el cruce de varias avenidas donde apenas si tengo títulos a los que acercarme: la historia del arte, la historia de las técnicas y la historia de las religiones. La fatalidad en que se encuentra atrapado el nacimiento de toda problemática inédita hace que este solo pueda producirse en el seno de esas mismas disciplinas establecidas y de categorías antiguas que lo obstaculizan y cuyas insuficiencias precisamente él intenta mostrar. Pero a veces basta con descentrar ligeramente las perspectivas para alumbrar, allí donde se alzaban respuestas demasiado grandiosas, una pequeña y nueva pregunta. (Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 2010 [1992], p. 16)¹

Este estudio se aborda dentro de una “Historia de la imagen” —más que de una “Historia del arte”— y agrupa tres objetivos interdependientes. Por un lado, el análisis de la obra velazqueña desde el punto de vista de la Óptica y el uso de instrumentos ópticos como ayuda en la ejecución de sus lienzos; pero no —solo— como cuadros dentro de la Historia del arte sino como *imágenes*. Por otro, la influencia —casi el impacto— que el libro del pintor David Hockney *El conocimiento secreto* (2006 [2001]) puede haber tenido en el estudio tradicional —“académico”— del pasado artístico. Por último, la influencia de Velázquez y su legado en el presente.

El acercamiento desde el que lo realizo se apoya en diversas disciplinas —tanto dentro de la Historia del arte como de otras ramas del saber— que nos pueden ayudar a entender el papel de la imagen en el período barroco: Filosofía, Sociología, Antropología, Historia de las religiones, Geometría, Óptica, técnicas artísticas, etc. En concreto,

¹ Las fechas entre corchetes indican el año original de la publicación cuando esta sea relevante. Las fechas sin ellos, el año de publicación de la edición consultada. Para el resto de datos de los documentos empleados, ver el apartado final de Referencias.



he seguido tres líneas de investigación que me han parecido las más adecuadas para acometer la tarea:

Por un lado, la —inmensa— trayectoria historiográfica/bibliográfica sobre el Barroco y Velázquez aparecida hasta la fecha, desde los primeros textos sobre el pintor escritos por Antonio Palomino (1655-1726) y José Antonio Ceán Bermúdez (1749-1829) entre otros, hasta los trabajos más recientes de los que he tenido conocimiento, tanto en el ámbito de la Historia del arte como en otros campos del saber.

Por otro, las investigaciones llevadas a cabo por Aby Warburg (1866-1929)² y sus seguidores —Panofsky o Gombrich— sobre el análisis de la imagen como fuente de conocimiento para el estudio de la Historia del arte —lo que Panofsky denominó *Iconología*—. Podemos prolongar esta línea de investigación hasta nuestros días con la obra de estudiosos como Hans Belting, Victor Stoichita o Georges Didi-Huberman, cuyos trabajos suponen una actualización crítica de esos análisis. En el camino, nos encontraremos con textos “clásicos” de Walter Benjamin, Susan Sontag, Régis Debray, Jacques Rancière o Vilém Flusser, entre otros que, sin escribir estrictamente dentro de la Historia del arte, han centrado su atención en el análisis de la imagen.

Finalmente —*last but not least*—, las investigaciones llevadas a cabo por David Hockney en relación con el uso de instrumentos ópticos —cámaras oscuras, lentes y espejos— en la Historia de la pintura a partir del Renacimiento. Hockney estudia el desarrollo de esta basándose fundamentalmente en la *evidencia* que el análisis visual de las imágenes proporciona, y recoge estas investigaciones en el libro citado. Su trabajo parte del uso de estos instrumentos para explicar la evolución —o mejor dicho, la “revolución”— que supuso su incorporación al quehacer del pintor, y está muy relacionado con la nueva concepción de este como artista y científico —no como mero artesano—, batalla que se libró en Occidente del Renacimiento en adelante.

2 GOMBRICH, *Aby Warburg, una biografía intelectual*, 1986.



El uso de instrumentos ópticos como ayuda en la producción plástica de otros siglos ha sido ya estudiado en el caso de importantes pintores desde hace muchos años —Vermeer (1632-1675)³, Canaletto (1697-1768)⁴, Caravaggio (1571-1610)⁵, etc.— pero la Historiografía nunca lo ha considerado un elemento fundamental en su desarrollo, sino algo que, al ser contrario al relato tradicional de raíz vasariana/académica, ha obviado como “prácticas ilegítimas” ignoradas o excluidas habitualmente de los textos al uso.

Parece que a la Historia del arte le cuesta librarse de esa visión del pintor, por lo que la publicación del estudio de Hockney produjo en su momento cierto revuelo —incluso rechazo—, ya que el artista inglés asume con naturalidad el uso de aparatos ópticos por parte de los pintores desde el primer Renacimiento, y no como un desdoro o puesta en duda de su capacidad para reproducir la realidad. Decir que creadores de la talla de Caravaggio, Vermeer o el propio Velázquez utilizaban instrumentos ópticos en su trabajo —es decir, *calcaban*, cuando dibujaban, la imagen obtenida por estos medios y *copiaban*, cuando pintaban, los efectos de luz resultantes— parece conllevar un desprecio a la calidad de su arte: un “verdadero artista” no los puede haber utilizado, pues aquel que no domina el dibujo del natural y el *disegno* no puede pertenecer al “Olimpo de los genios”.

Desde esta perspectiva del concepto de *disegno*, el papel de la cámara oscura puede parecer problemático: aquellas tareas que los maestros experimentados del Renacimiento conseguían a través de su espíritu analítico y su maestría en la Geometría eran, así parece asumirse, satisfechas con la proyección naturalmente generada por la cámara oscura sin esfuerzo por parte del artista. La imagen proyectada es igualmente accesible al *amateur* sin conocimientos técnicos y sin inspiración, que solo necesita transcribir esta imagen

3 SEYMOUR, “Cámara oscura y habitación iluminada. Vermeer y la *camera obscura*”, 1964.

4 BOMFORD y FINALDI, *Venecia a través de los ojos de Canaletto*, 1998.

5 WHITFIELD, *El ojo de Caravaggio*, 2011.



para conseguir el *disegno* apropiado. El resultado no se basa por tanto en la *invenzione*. Como consecuencia, afirmar que un pintor usaba la cámara oscura reta a su capacidad como artista y el *status* de la obra de arte que producía. (Carsten Wirth, “La cámara oscura como modelo de un nuevo concepto de mimesis en la pintura del siglo xvii”, 2007, p. 149)

Las tesis de Hockney no quitan un ápice de maestría a los pintores mencionados, pero obligan a mirar sus obras desde otro punto de vista, a replantear el concepto de genio, creador y artista que suele manejar la Historia del arte. Veremos que cuando se intentan hilar los, por otro lado, pocos y dispersos textos o evidencias del uso de instrumentos ópticos como ayuda en la ejecución pictórica en Occidente, vamos encontrando paso a paso una posible *Historia* alternativa, en la que —junto a otras formas de acercarse al conocimiento del pasado— se explican muchas cuestiones omitidas habitualmente en la historiografía tradicional. Hoy día existen ya muchos estudios dentro de esa *Historia* que toman la senda abierta por Hockney, a los que me remito para dar por seguro —o, en muchos casos, más que probable— que los instrumentos ópticos fueron utilizados por los pintores como ayuda en su labor⁶. Citaré a lo largo de estas páginas cuantos trabajos considere interesantes al respecto.

Desde otros parámetros, se podría decir que, en la Historia del arte, la *imagen* es el *objeto* de estudio, mientras que el *texto* toma el papel de *sujeto*. En cambio, en la *Historia* de la imagen, tanto *texto* como *imagen* actúan a la vez de *sujeto* y *objeto*. Este libro quiere ser parte de esa *Historia* por contar. Veremos que se pueden hacer evidentes muchos asuntos relacionados con la pintura velazqueña que resultan poco claros o ignorados en las explicaciones tradicionales; asimismo, recopilareé textos donde, tangencial o directamente, se haya hablado del tema, y procuraré unir esos retazos dispersos en una línea explicativa que englobe ambas formas —la visual y la

⁶ Por ejemplo, los trabajos reunidos en LEFÈVRE (ed.), *Dentro de la cámara oscura —Óptica y Arte bajo el hechizo de la imagen proyectada*, publicado por el Max Planck Institut en el año 2007, y en el que se recogen artículos de algunos de los más importantes especialistas en la materia, como Sven Dupré, Alan E. Shapiro o Martin Kemp.



escrita— de estudiar el trabajo de los artistas del pasado y, en este caso, de Velázquez.

Veamos dos ejemplos —de los muchos que examina Hockney— que conciernen a este estudio:

La imagen obtenida en una cámara oscura de un cuerpo o una tela iluminados con luz solar directa es la misma hoy día que en tiempos de Caravaggio. Si comparamos la calidad lumínica de esa imagen con la que representó en sus cuadros el pintor, podemos observar parecidos que resultan, más que casuales o asombrosos, digamos que *evidentes*, y nunca mejor dicho. Es muy difícil negar el uso de cámaras oscuras por parte de Caravaggio y sus seguidores si reproducimos, como hace Hockney, las condiciones en las que el pintor italiano pudo trabajar con instrumentos ópticos y comprobamos que la luz de la imagen obtenida remite inmediatamente a la luz representada en infinidad de cuadros realizados en la senda caravaggista a lo largo de la Historia en la pintura occidental.

Alrededor de 1420 se da un cambio cualitativo esencial en la *representación* en Occidente: aparecen retratos, figuras y objetos que dejan de remitir a una imagen más o menos simbólica, esquematizada o idealizada de la realidad —dentro de una tradición “medieval”— para pasar a reflejarla de modo, diríamos, fotográfico. Surge un “realismo” inexistente hasta entonces y la imagen así obtenida pasa a ser considerada equivalente a la que proporciona la visión del ojo. Sirvan como ejemplo los retratos que Jan van Eyck (1390-1441) pinta esos años, como el del Cardenal Albergati⁷ o su propio autorretrato⁸. Este cambio, apenas o en absoluto señalado por los historiadores a lo largo de los siglos, es reseñado por Hockney, quien lo atribuye a la incorporación de instrumentos ópticos en el trabajo del pintor. Si observamos los ejemplos que el autor cita —gráficamente— en su libro, no podemos dejar de pensar que la Historia del arte ha pasado

7 HOCKNEY, *El conocimiento secreto*, 2006 [2001], p. 78.

8 BELTING, *Florenia y Bagdad*, 2011 [2008], pp. 225-227.



por alto una evidencia visual esencial en el análisis de la representación “realista”, representación que nace en la Florencia de principios del siglo xv y cuyas últimas consecuencias —la fotografía, el cine, la televisión, la imagen digital, la realidad virtual, etc.— nos constituyen hoy como civilización.

Podemos encontrar otro ejemplo en la obra de Vermeer, del que he visto en vivo cuantos cuadros me ha sido posible. Su técnica pictórica, su forma de captar y representar la luz me han parecido siempre fascinantes... pero esa fascinación disminuía cuando observaba ciertos cuadros, en concreto los de mayor tamaño, como la *Alegoría de la pintura* (Kunshistorisches museum, Viena) o la *Alegoría de la fe* (Metropolitan museum, Nueva York). En ellos la calidad plástica desciende muchos enteros; no hay esa sutileza, esa magia en cada milímetro cuadrado; parecen, digamos, sólo “abocetados”. Si relacionamos esa disminución de calidad pictórica con el uso —probado— de instrumentos ópticos por parte del holandés, podemos llegar a la conclusión de que, al ser la imagen de cámara oscura —de la que partió el pintor para realizarlos— también de mayor tamaño, esta pierde definición, siendo menor el detalle y, por tanto, más pobre la ejecución de la pintura resultante, al fin y al cabo copia, calco de esa primera imagen. Exactamente igual a lo que ocurre cuando ampliamos en exceso una imagen fotográfica y pierde detalle y nitidez. Animo al lector a que juzgue por sí mismo cuando vea alguna de estas obras.

Mucho más allá de lo que los historiadores del arte han reconocido está el hecho de que una proyección óptica (vista alrededor de 1420) relaciona la pintura con la pantalla de televisión actual. Esto es nuevo. (Carta de David Hockney a Martin Kemp. Citado en J. Izquierdo Antonio, *Las meninas en el objetivo*, 2006, p. 23)

En última instancia, y de ahí la importancia y contemporaneidad del tema, analizar la Historia del arte desde estos parámetros equivale a decir que el universo de la imagen fotográfica y sus derivados —descendientes directos del uso de instrumentos ópticos por parte de los



pintores en siglos pasados—, apareció en Occidente a principios del siglo xv, y no en 1839, cuando Louis Daguerre (1787-1851) anunció la fijación de una imagen de cámara oscura por procedimientos químicos, y no por elaboración manual de un artista. De hecho, Daguerre utilizó una cámara oscura portátil de pintor en sus investigaciones y, al principio, la única diferencia entre ambos métodos representativos fue la forma de fijar esa imagen: por un lado, las sales de plata; por otro, la mano, el lápiz y el pincel⁹.

La invención de la fotografía es un punto de inflexión histórico tan importante como la invención de la escritura lineal. Con la escritura, la historia como tal comienza como una lucha contra la idolatría. Con la fotografía, la “posthistoria” comienza como una lucha contra la textolatría. (Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 2018 [1983], pp. 17-18)

La aparición de la fotografía no solo supuso la posibilidad de reproducir técnicamente una imagen de la realidad sin la ayuda del trabajo manual del pintor; también fue el comienzo de una auténtica revolución en los propios conceptos de *imagen* y *realidad* que caracteriza nuestro presente, donde una realidad “virtual” o “aumentada” parece estar convirtiéndose en sustituto de la propia “realidad”:

En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por tanto nuestra propia idea de realidad y de realismo. (Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 2014 [1973], p. 91)

Por otro lado, el uso de instrumentos ópticos como ayuda en la ejecución pictórica en siglos pasados fue paralelo a su utilización en otros campos —y no solo científicos, donde este uso es más obvio: el microscopio, el telescopio, etc.—; así, por ejemplo, las imágenes fantásticas, *preternaturales*¹⁰, que se obtienen con ellos fueron utilizadas en las principales cortes europeas durante los siglos xv-xviii como instrumento recreativo, uso que terminó desembocando en la

9 SCHARF, *Arte y fotografía*, 1994 [1968].

10 “Preternatural: Que se haya fuera del ser y del estado natural de algo”, Diccionario de la Real academia española.



aparición del cine y sus descendientes hasta la actualidad¹¹. Se estableció, por tanto, una relación directa entre la invención técnica, la creación artística y los conceptos de “ilusión” (*lusi*) y “juego” (*ludi*), relación que analizaré con mayor profundidad más adelante.

III

El ser humano es el único mamífero que ve doble. Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en función de su significado. Y, por lo tanto, cuando tiene delante un icono, puede ver a la vez la madera, recubierta con una mezcla de cal, yema de huevo, encáustica y pigmentos, y, a través de ella, la presencia santificante de Jesucristo. (Debray, *Vida y muerte*, p. 96)

Ninguna mirada es “inocente”, ninguna imagen creada por el ser humano es “objetiva”. Para completar la comprensión del mundo a través de la información que nos proporcionan los ojos, el acto fisiológico de *ver* se completa en nuestro cerebro con el acto cultural de *mirar*, donde la decodificación de lo visto se realiza según nuestro bagaje vital. A partir de esa interpretación visual elaboramos imágenes que nos presentan —o representan— la realidad exterior.

La *imagen* posee una ambigüedad esencial desde su percepción o creación por parte del ser humano. Mientras que, por un lado, la confección de imágenes es una de las razones por las que los prehistoriadores consideran seguro que su ejecutante es ya un ser con nuestro mismo grado de evolución —debido a que denota la existencia de un pensamiento simbólico propio exclusivamente del *homo sapiens*—, por otro, su esencia ambivalente entre mero objeto material y su significado puramente representacional ha provocado conflictos en su aceptación en las diferentes culturas.

La imagen no es una cosa, sino una relación. Es siempre *imagen de* algo o alguien, sin que por ello sea su copia. (Michel Melot, *Breve historia de la imagen*, 2010 [2007], p.13)

11 DUPRÉ, “Jugando con imágenes en una habitación oscura”, 2007.



Este contenido ambiguo afecta no solo a su representación, o a su apreciación en fenómenos naturales —por ejemplo el reflejo en el agua—, sino a nuestra propia manera de acercarnos a “lo real”:

Para nuestra emoción, una ventana puede ser un ojo y un jarrón puede tener una boca; es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha clase de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad. (...) El mundo del hombre no es tan sólo un mundo de cosas; es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es a su vez irreal. (Ernst Gombrich, *Arte e ilusión*, 1982 [1959], p. 88)

En muchas culturas, este carácter ambiguo ha propiciado que la imagen sea concebida como un auténtico sustituto de la propia realidad, con una función simbolizadora y explicativa que ha convivido, no sin conflicto, con “lo propiamente real”:

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo (...), se interponen entre ambos. Se supone que son mapas, y se convierten en pantallas. En vez de presentarlo al hombre, lo re-presentan, se colocan en el lugar del mundo, hasta el punto de que el ser humano vive en función de las imágenes que ha producido. (...) Este reverso de la función de las imágenes puede llamarse “idolatría” y actualmente podemos ver cómo funciona: imágenes técnicas omnipresentes han comenzado mágicamente a reestructurar la “realidad” en un escenario imaginario. La imaginación se ha convertido en alucinación. (Flusser, *Hacia una filosofía*, pp. 9-10)

Este fenómeno, que ha surgido repetidas veces en la historia de la Humanidad —varios ejemplos de lo cual aparecerán en este estudio— se puede observar hoy día en nuestra cultura, tantas veces denominada “cultura de la imagen”:

Las imágenes son la verdadera realidad hoy día. No podemos decir sin más: descartemos las imágenes y veremos la realidad. Si descartamos las imágenes no queda nada, solo la pura abstracción. (Slavoj Žižek, “Vivir en el fin de los tiempos”, 2010)

El conflicto entre ser humano e imagen se ha traducido, a lo largo del tiempo, en la existencia de sociedades y religiones para las que



la propia imagen era considerada peligrosa o blasfema, y su mera representación estaba prohibida; y, por otro lado, en civilizaciones como la nuestra, en la que esa ambigüedad se ha mantenido y donde se han sucedido épocas *iconoclastas* —con la destrucción de imágenes existentes y la prohibición de confeccionar nuevas, como en el llamado “período iconoclasta” dentro del Imperio bizantino— e *iconodulas*, en las que la imagen resulta más fiable que la visión de la realidad a través de nuestros propios ojos, como en el Barroco. Podemos rastrear la génesis de ese conflicto hasta los albores de lo que se conoce propiamente como Historia, esto es, la aparición de la escritura y el estudio del pasado basado en textos, y no (solo) en restos materiales —imágenes u otros— de períodos anteriores:

El espacio tiempo reconstruido desde las imágenes es propio de la magia, donde todo se repite en sí mismo y todo forma parte de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia es estructuralmente diferente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite, donde todo es un efecto de causas y se convertirá en causas para futuros efectos. (Flusser, *Hacia una filosofía*, p. 9)

La aparición de la escritura supone, por tanto, otra manera de pensar, otra forma de relación entre el ser humano y lo real:

[Al inventar la escritura lineal] los hombres transcodificaron el tiempo circular de la magia en el tiempo lineal de la Historia. Crearon la “conciencia histórica” y la historia en el significado propio del término. Desde entonces, la conciencia histórica ha estado entregada a una lucha contra la conciencia mágica. (*Hacia una filosofía*, p. 10).

No obstante, esta nueva forma de relación con la realidad llevada a sus extremos ha podido dar lugar a interpretaciones de esta tan “alucinadas” como las resultantes de una *idolatría*:

El propósito de la escritura es mediar entre el hombre y sus imágenes, explicarlas. Al hacerlo, los textos se interponen entre hombre e imagen: esconden el mundo, en vez de hacerlo transparente para él. Cuando esto ocurre, ya no puede descifrar sus textos ni reconstruir las ideas que transmiten. Los textos se vuelven inimaginables y el hombre vive en función de ellos. Aparece una “textolatría”, que es tan alucinatoria como la idolatría. (*Hacia una filosofía*, p. 12)



Por todo ello, cuando analizamos imágenes por medio de palabras se produce una fricción inevitable entre lo “analizable” y lo “imaginable”:

Pensar la imagen supone, en primer lugar, no confundir pensamiento y lenguaje, pues la imagen hace pensar por medios que no son una combinatoria de signos. (Debray, *Vida y muerte*, p. 43)

Una imagen no es ni verdadera ni falsa, ni contradictoria ni imposible. En cuanto que no es argumentación no es refutable. Los códigos que puede o no movilizar son sólo lecturas o interpretaciones. (*Vida y muerte*, p. 53)

Esta fricción es, por otro lado, un “conflicto dialéctico”, en el que no podemos entender uno de los elementos sin la coexistencia contradictoria del otro:

La lucha entre imagen y texto es la cuestión central de la Historia. (...) Sólo desde que apareció la escritura lineal, y con ella la conciencia conceptual, histórica —hará unos cuatro mil años— puede uno hablar propiamente de una historia de las imágenes. Pues sólo entonces la imaginación comenzó a servir (y a oponerse) al pensamiento conceptual. (Flusser, *En el universo de las imágenes técnicas*, 2011 [1985], pags. 3 y 13)

Dado este antagonismo, la propia idea de una “Historia de la Imagen” parece arrastrar una *contradictio in terminis*, y provocar una lucha entre escritura e imagen de la que esta parece salir perdedora: si analizamos el pasado en función fundamentalmente de textos escritos, como hace la Historia, “lo imaginativo” parece relegado a un papel secundario, esencialmente irracional y antihistórico o, en el mejor de los casos, descriptivo, complementario al texto. Esto ocurre especialmente en nuestra civilización:

Hay una larga historia tras la filosofía de las imágenes, la mayoría de ella negativa. Ello se debe a que, debido a nuestra tradición griega y judeocristiana, la filosofía tiene un prejuicio respecto a las imágenes. Es el prejuicio de que la imagen es solo una copia, una simulación de pensamiento, de tal manera que, o bien se prohíbe crear imágenes o bien las imágenes son aceptadas con gran desconfianza. Pero creo que esto está cambiando porque las imágenes ya no representan el mundo. Estas nuevas imágenes son ahora



articulaciones de pensamiento. No son copias, sino proyecciones, modelos, por lo que una nueva actitud hacia la imagen es necesaria, y creo que se está desarrollando. (Flusser, "Entrevista", 1988)

Podemos hacer una primera distinción entre dos tipos de imágenes que han convivido en el seno de muchas civilizaciones: por un lado, la imagen como símbolo de otra realidad, como *magia* —propia de los tiempos prehistóricos, pero no solo de ellos—; por otro, la imagen como descripción de nuestra realidad, donde se establece algún tipo de isomorfismo entre lo que ven nuestros ojos y su representación.

En este mundo solo dos veces, en la Grecia antigua y en la Europa del Renacimiento, los artistas se han esforzado sistemáticamente, a lo largo de varias generaciones, por aproximar paso a paso sus imágenes al mundo visible y alcanzar parecidos que pudieran engañar al ojo. (Gombrich, *La imagen y el ojo*, 2002 [1959], p. 13)

Dentro de nuestra cultura —y muy *grosso modo*, ya entraremos en detalles...— podemos hablar de épocas en las que la imagen simbólica parece haber tenido predominancia sobre la descriptiva —como en la Edad media y el Barroco— y otras donde su carácter descriptivo ha prevalecido —como en el Renacimiento o la Ilustración—. No parece ser casual que las épocas donde lo simbólico ha primado sobre lo descriptivo hayan sido consideradas por la Historia como esencialmente "oscuras" —la Edad media— o "irracionales" —el Barroco—. Ni que las épocas simbólicas y descriptivas se hayan enfrentado y alternado cronológicamente, como ocurre en los períodos citados: Edad media, Renacimiento, Barroco e Ilustración.

Los escritores de Textos sagrados y los sabios de la antigüedad utilizaron imágenes y otras figuras para que la verdad literal fuera evidente a los ojos, como consecuencia de la verdad espiritual. (...) No podemos entender algo completamente a no ser que su forma



se presente ante nuestros ojos y, por ello, en las Escrituras el conocimiento de las cosas descritas por formas geométricas está mejor definido que lo que la Filosofía puede sólo expresar. (Roger Bacon [1220-1292], *Opus maius* [1267]. Citado en Samuel Edgerton, *El redescubrimiento renacentista de la perspectiva lineal*, 1975, pp. 17-18)

El análisis visual de la imagen nos proporciona una información que se pierde si basamos nuestras investigaciones exclusivamente en el estudio de los textos escritos. A pesar de que la Historia del arte nos ha dado ya infinidad de caminos alternativos a los “clásicos”, todos ellos suelen transitar el terreno de la Historia —es decir, el análisis de otras épocas basado en textos—, y no consideran datos *evidentes* al no estar apoyados en datos *escritos*, por lo que se ignora una parte fundamental de la información necesaria para el entendimiento del pasado, especialmente en el campo de la producción plástica —donde, de hecho, las imágenes han existido mucho antes de que se convirtieran en *arte*—. Habla de ello Hans Belting en su libro *Imagen y culto*:

Las imágenes no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pintura y responden a las reglas del arte. Cuando son objeto de luchas de fe, dejan de ser competencia de los críticos de arte. (...) Estas imágenes tampoco son competencia de los teólogos, como podría parecer, pues de lo que hablan éstos es de teólogos históricos y de su trato con las imágenes, no de las imágenes mismas. Los historiadores, por su parte, prefieren trabajar con textos y tratan las circunstancias y los hechos políticos y económicos, pero no las zonas más profundas de la experiencia a las que alcanzan las imágenes. Ninguna, pues, de las disciplinas académicas tiene competencia plena sobre las imágenes, que parecen caer en el ámbito de estudio de todas y de ninguna en exclusiva. (Belting, *Imagen y culto*, 2010 [1990], p. 11)

El historiador, al fin y al cabo, es por definición un teórico atado al texto, y no suele tener formación en cuestiones como Geometría, Óptica, técnicas artísticas y, en general, una visión que parta de la imagen, no de los datos escritos, para analizar el pasado, por lo que este acercamiento no aparece habitualmente en los estudios propios de la Historia del arte. Por otro lado, no considero ambas vías de



investigación incompatibles sino, al contrario, esencial y necesariamente complementarias. No obstante, ello conlleva un enfrentamiento entre dos formas contrapuestas de conocimiento:

Tomar en cuenta los procesos de la memoria, por ende del inconsciente y de la imagen, obliga a un desplazamiento radical en la hegeliana *razón de la historia*. No depende más del hilo del Espíritu absoluto sino de las mechas deshilachadas de muy relativas imágenes con que se construye y deconstruye la historicidad. (Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 2015 [2000], p. 172)

Georges Didi-Huberman ha dedicado varios de sus libros a analizar el conflicto resultante de una historia de “textos” y una imagen que se resiste al análisis textual¹²:

La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, heterocrónicos o anacrónicos. ¿Eso no implica decir que *la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica*, para peor, pero también para mejor? (...) El anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma —un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión—. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. (Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pags. 46 y 49)

Esta situación nos desarma. Nos obliga, o bien a callarnos sobre un aspecto sin embargo esencial de las imágenes del arte, por miedo a decir algo que no se podría comprobar (y es así como el historiador se obliga a menudo a no decir más que banalidades muy comprobables), o bien a imaginar y a correr el riesgo, en última instancia, de lo improbable. (Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 32)

12 DIDI-HUBERMAN, *Ante la imagen*, 2010 [1990] y *Ante el tiempo*, 2015 [2000].



Estamos en el pliegue exacto de la relación entre tiempo e historia. Cabría preguntar ahora a la misma disciplina histórica qué quiere hacer de este pliegue: ¿ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia —o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja—?. (Didi Huberman, *Ante el tiempo*, p. 12)

Este libro quiere situarse en esa posición ambigua de la que habla Didi-Huberman. E intentará analizar, por un lado, lo que de racional y explicable tiene toda imagen; y, por otro, lo que de inobjektivable tiene todo texto. Parece que el historiador parte de que la palabra es más *objetiva*, más *científica* que la imagen; que, de la palabra, se pueden extraer conclusiones con una certeza que el análisis visual no aporta. Sin entrar en un debate cuya profundidad excede las pretensiones de este estudio —como ocurrirá tantas veces...—, ni la palabra resulta tan “objetiva”, ni la imagen tan “subjetiva”.

Para entender la “subjetividad de la palabra”, y poniendo ejemplos que atañen a nuestra *historia*, podemos hablar de palabras cuyo significado ha cambiado con el tiempo, como el concepto de *Idea* entre los siglos xv-xvii¹³; o el significado de términos como “viejo”, “antiguo”, “clásico” y “moderno” durante los siglos xiv-xvi¹⁴.

En cambio, los análisis visuales de imágenes producto de perspectivas y aparatos ópticos pueden aportarnos datos matemáticos —“objetivos”— de la realidad, de la geometría de un cuadro o de su calidad lumínica, de donde podemos extraer en muchos casos una información más fiable que la que nos proporcionan los textos escritos. Este análisis, generalmente considerado secundario en la Historia del arte, adquiere especial relevancia en la época en la que me centraré, donde la imagen asumió una trascendental importancia frente a la palabra. Efectivamente, el Barroco es uno de esos períodos en los que la imagen parece haberse impuesto al texto como forma primordial de análisis y conocimiento de la realidad. Pero, como consecuencia de ello, el análisis textual, histórico-académico,

13 PANOFSKY, *Idea*, 1978 [1924], pp. 58-62.

14 PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 1975 [1960], pp. 72-74.



que épocas posteriores han hecho de él lo ha arrinconado como un período difícil de entender, de racionalizar:

La fenomenología óptica barroca permanece en nuestros campos de estudio en buena medida por explorar, tal vez relegada por un evidente logocentrismo hermenéutico que durante todo el siglo xx desautorizó el discurso figural y lo redujo a una posición ancilar con respecto de la palabra. (Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago*, 2009, p. 27)

Por ello, si nos centramos en el estudio de “lo barroco” desde una perspectiva más amplia, veremos que esa irracionalidad es más bien producto del análisis esencialmente textual que la Historia como disciplina ha efectuado del pasado, y en el que los acercamientos más simbólicos, imaginativos o mágicos quedan, por definición, fuera de su órbita de análisis:

[En el siglo xvii], la visión, (o bien, la imagen) será considerada un estímulo de la escritura, en competencia directa con la institución del libro, visto como depósito de una ciencia secular. La doctrina oficial de la Iglesia católica, por su parte, no es del todo ajena a esta desviación. Paleotti [Gabriele Paleotti, 1522-1597, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, 1582] intentó demostrar en un capítulo entero de su *Discorso* que, vista su capacidad de comunicación directa, la imagen debía ser considerada más antigua, más importante y más eficaz que la escritura. (Victor Stoichita, *El ojo místico*, 1996, p.131)

Velázquez fue el primer artista conceptual. Y él lo sabía. (Eugenio Ampudia, Entrevista, 2015)

A medida que he ido avanzando en el estudio del período barroco a través de la figura y la obra de Velázquez (1599-1660), he observado un paralelismo entre el papel de la *imagen* en ese período y en nuestra contemporaneidad que he creído necesario analizar. Si, intuitivamente, podemos observar una semejanza entre los conceptos de “gran teatro del mundo” —tan propio del Barroco—, y la “sociedad del espectáculo” que define nuestro presente —en término de



Guy Debord—, veremos que este paralelo no es casual. Por un lado, el concepto de *imagen* en ambos períodos presenta, como veremos, parecidos innegables; y por otro —lo que me resulta más destacable—, si el concepto actual de *imagen* presenta esos parecidos con la imagen barroca es porque su génesis se encuentra precisamente en esa época. Y, más en concreto, en el barroco hispano contrarreformista. El análisis de la conexión entre ambos períodos ocupará una amplia parte de este estudio.

Aquí, en este espacio temporal que hemos acotado [el Barroco], acaso sea posible encontrar una “otra” genealogía de nuestra propia situación y tiempo, caracterizados por la implementación en él de la *tecnoficción* y de los mundos de construcción virtual. La adscripción “neobarroca” que han recibido ciertos fenómenos de la ultramodernidad tiránicamente espectacularizada (lo que quiere decir: elaborada en muchos de sus campos según códigos visuales), tendría su confirmación al encontrar en aquel Barroco los principios para una liberación (que ha resultado ser progresiva, histórica) con respecto a la referencia al mundo real. En definitiva, aquel momento que estudiamos se presenta como el origen arqueológico de lo que ahora ha podido denominarse “sociedad del simulacro”. (Rodríguez de la Flor, *Imago*, p. 33)

Por ello, el motivo último por el que me he sentido arrastrado a escribir sobre la imagen en el período barroco —y sobre Velázquez en particular— es por la “sorprendente” contemporaneidad de muchas de las tesis del pintor, expresadas en forma de cuadros. De hecho, veremos que el trabajo de Velázquez se asemeja más a una investigación sobre la *representación* que a la labor habitual de los pintores de su época. Así, podemos considerar su obra desde un punto de vista *conceptual*, en el sentido de que su labor implica una permanente crítica y puesta en cuestión de los preceptos *a priori* de la actividad plástica: la creación de la imagen supone una reflexión sobre el propio proceso de creación.

La obra velazqueña adquiere de este modo una dimensión más compleja que la mera réplica realista, pues cuestiona constantemente los límites de ésta; y lo hace desde una permanente puesta en duda —una duda “científica”— de los métodos representativos. Muchas



de las preguntas que surgen al contemplar la obra de Velázquez —las complejas relaciones que aparecen en ella entre realidad y representación—, suponen un acercamiento teórico a la imagen que trasciende lo meramente testimonial, experiencial, y atañen directamente a la idea, al *concepto* existente tras esa representación.

La pintura de Velázquez pervive, así, a través de los siglos y resulta asombrosamente contemporánea —y, por ello, precursora de un mundo, el nuestro, donde la imagen parece haberse apoderado de la experiencia vital—. Este estudio no quiere ser, no obstante, una interpretación “apocalíptica” del tema; precisamente lo que pretende es redefinirlo desde otra perspectiva. Que hoy día la imagen se utiliza como sustituto de la realidad, que la manipulación de la conciencia y el juicio se realiza en nuestro mundo a través de ella, son asuntos que Velázquez previó, estudió y anticipó en su trabajo. Pero no desde una postura “elogiosa” o de “resignada aceptación” —como hicieron sus contemporáneos dentro de un imaginario contrarreformista— ni desde una posición “crítica” —donde se situaron los estudiosos ilustrados a partir del siglo XVIII—, sino estrictamente “analítica”. Ese es, precisamente, el punto que considero más interesante de sus investigaciones: el haber analizado y llevado hasta las últimas consecuencias el uso de la imagen en su ámbito cultural, el acercarse a su poder a través de su investigación pictórica.

El tiempo histórico que invade el arte se expresa en principio, en la propia esfera del arte, a partir del *Barroco*. El Barroco es el arte de un mundo que ha perdido su centro: el último orden mítico reconocido por la Edad media, tanto en el cosmos como en el gobierno terrenal —la unidad de la Cristiandad y el fantasma del Imperio se han derrumbado—. (...) El teatro y la fiesta, la fiesta teatral, son los momentos dominantes de la obra barroca, en la cual toda expresión artística particular cobra sentido por referencia al decorado de un lugar construido, a una construcción que ha de ser para sí misma un centro unificador. (...) La composición barroca, que desde hace mucho tiempo es una unidad perdida para la *creación*



artística, se recobra en cierto modo en el actual *consumo* del pasado artístico. (Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 2010 [1967], pp. 155-156)

Guy Debord abre su libro *La sociedad del espectáculo*, texto fundacional de tantos estudios contemporáneos sobre nuestra sociedad en términos de imagen y manipulación, con una célebre cita de Ludwig Feuerbach (1804-1872) -que tanto influyó en Karl Marx (1818-1883)-, perteneciente al prólogo a la segunda edición de *La esencia del Cristianismo* [1848]:

Nuestra época, sin duda, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser. Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado.

En la cita de Feuerbach, en el libro de Debord, en los estudios sobre la Imagen de los grandes pensadores de nuestro tiempo, de Walter Benjamin en adelante, encuentro una reserva, una desconfianza hacia su papel en nuestra sociedad: la imagen se entiende más como fuente de alienación, como monstruo devorador de conciencias y realidades... Creo que si volvemos al Barroco y a Velázquez, y partimos de sus investigaciones pictóricas, podemos tener otro acercamiento al tema que ayude a desentrañar esa relación conflictiva que la Edad moderna/contemporánea tiene con “lo imaginativo”. En un tono más coloquial, tengo la sensación de que, si Velázquez hubiera leído la cita de Feuerbach, si hubiera confrontado su *visión* del mundo con la de los autores citados, no solo no se hubiera extrañado o escandalizado, quizás sencillamente habría mirado a los presentes y hubiera dicho: “Pues claro, ¿qué os pensabais?”:

El problema del contraste en Feuerbach entre “original” y “copia” reside en sus definiciones estáticas de realidad e imagen. Presupone que lo real existe, inmutable e intacto, mientras que sólo las imágenes han cambiado: cimentadas en los supuestos más endebles, de algún modo se han vuelto más seductoras. Pero las nociones de imagen y realidad son complementarias. Cuando cambia la noción



de realidad, también cambia la de imagen y viceversa. “Nuestra era” no prefiere imágenes a cosas reales por perversidad sino en parte como reacción a los modos en que la noción de lo real se ha complicado y debilitado progresivamente. (...) Reducir a mera fantasía extensas zonas de lo que hasta el momento se consideraba como real, como hizo Feuerbach cuando llamó a la religión “el sueño de la mente humana” y desdeñó las ideas teológicas como proyecciones psicológicas (...) es ella misma una manera de vivir la realidad como un conjunto de apariencias, una imagen. (Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 156)

Nuestra civilización es hija de la *Razón*, que —a su vez— es hija de la *Perspectiva*, esto es, de la *Imagen*. La *Perspectiva* contribuyó a definir la cultura occidental desde comienzos del siglo xv; la *Razón* se consolidó como forma de acercamiento a “lo real” a partir de los siglos xvii-xviii. No obstante, entre medias han existido otras formas de analizar la realidad nacidas de esa misma *Perspectiva*. Velázquez y lo barroco es una de ellas; y en su concepto de *imagen* se encierran muchas claves que pueden ayudar a entender el conflicto existente en nuestra cultura entre —por un lado— la propia imagen y —por otro— la supuesta “realidad”, la racionalidad y el texto.

A partir del siglo xviii, el pensamiento racional-ilustrado, asociado a una Burguesía en expansión, ganó la partida a una visión barroca del mundo atada al Antiguo régimen —en la que la *imagen* tenía una particular relación de equivalencia con la *realidad*, muy distinta a la que se da desde la Modernidad hasta su fractura a lo largo del siglo xx—. No obstante, esta forma barroca de entenderla siguió perviviendo durante la propia Modernidad —teniendo especial influencia en el ámbito cultural alemán, al que pertenecía Feuerbach— y nos puede ayudar a explicar la génesis de conceptos como el *fetichismo de la mercancía*, que formuló Marx en sus estudios sobre el *Capital*. Para considerar una primera aproximación a esa relación, pensemos que, por ejemplo, el teatro de Calderón de la Barca (1600-1681) fue admirado y traducido por los dramaturgos románticos alemanes, así como Goethe (1749-1832) indujo a Schopenhauer (1788-1860) —*El mundo como voluntad y representación* [1819]— a traducir obras capitales de Baltasar Gracián (1601-1658), a quien admiraba.



Como ejemplo de lo dicho, comparemos la famosa cita de Marx en el *Manifiesto Comunista* [1848]—“Todo lo sólido se disuelve en el aire”— con la siguiente cita de Gracián, escrita casi dos siglos antes y en pleno apogeo del barroco hispano: “Donde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca vacía” (Gracián, *El criticón*, 1975 [1653], p. 299).

Este acercamiento puede permitir también entender desde otras perspectivas los fenómenos conocidos como los “Ismos” y las “Vanguardias” que se desarrollaron entre los siglos XIX y XX, especialmente el Surrealismo y su análisis del objeto, la imagen y la realidad.

Igualmente, hablaré de la incidencia durante el período barroco de un asunto habitualmente conflictivo dentro de la tradición occidental: la relación entre individuo y realidad, la separación entre sujeto y objeto; y realizaré el análisis de esa separación a través de los conceptos de *Ciencia, Imagen, Realidad y Representación*.

La particular relación que sujeto y objeto mantienen en este período se puede observar especialmente en el ámbito del teatro. El concepto barroco de “gran teatro del mundo” encierra una relación biunívoca entre individuo y realidad: por un lado, somos meros espectadores de la obra que vemos representar sobre las tablas; pero, por otro, somos actores de la Obra que Dios ha montado en nuestro mundo, y en la que todos participamos. El teatro pasa así a ser una metáfora de la propia vida y el individuo toma, por tanto, un doble papel de espectador y actor, de objeto y sujeto de la representación. Este doble papel ha desaparecido del concepto del “yo” ilustrado, lo que aboca al individuo *moderno* a convertirse en un ser falto de una natural conexión con la realidad que lo rodea¹⁵:

¿Cuál es la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del espectador se

15 TAYLOR, *Fuentes del yo*, 1996 [1989].



puede resumir en una afirmación breve: “Cuanto más contempla, menos es”. (...) Los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido extraídos, a través de Marx, de la crítica feuerbachiana de la religión. El principio de una y otra crítica se encuentra en la visión romántica de la verdad como no-separación. (...) La separación es el alfa y omega del espectáculo. Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de ese desposeimiento. (Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pp. 23-24)

Si la imagen y el teatro barrocos encierran las claves para entender la relación entre individuo y realidad en ese período —y finalmente, como veremos, en nuestra contemporaneidad—, existe una importante diferencia entre el concepto de *imagen* desarrollado en el barroco hispano —de raíz católica contrarreformista— y el del norte de Europa, donde la influencia de la cultura protestante empieza a definir la realidad desde otros parámetros que terminarán dando lugar a una *visión* más “racional” y “científica” del mundo¹⁶. Esta influencia se produce incluso en pensadores del norte de la Europa católica, como Descartes, quien de hecho se nutre de un concepto de imagen más “analítico” —típico del pensamiento prerracionalista de raíz protestante— que del contrarreformista —propio de los países católicos del sur, donde la imagen bebe de un concepto más cercano a lo “simbólico”—:

[Existen] dos polaridades de la cultura visual —dos modelos visuales— que se encuentran *in praesentia* en la Edad moderna y que, en realidad se retroalimentan el uno al otro. El paradigma al cabo triunfante es aquel que se refiere al proceso técnico en que está embarcada la “óptica experimental barroca”, como es sabido disciplina de la ciencia que cautivó a los cerebros del otro lado de los pirineos, como bien demuestra el caso de quienes pasan por ser los mayores pensadores del período: Descartes, Leibniz también, un Pascal o, incluso, el filósofo y pulidor de lentes Spinoza, hasta llegar a la teoría de la percepción newtoniana. (...) Y sin embargo, en el ámbito del saber hispano el campo de lo fenomenológico aparece sujeto a una fuerte moralización que, en sus versiones más extremas, tratará de

16 WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, 2013 [1905].



desautorizar y reducir a nada la relación que pueda existir entre sentidos y mundo; entre sistema de percepción y aprehensión de la evidencia o verdad sobre una realidad objetiva, entre instrumentos técnicos y captación de la verdad a través de ellos. [En la Península ibérica] no se concibe que pueda ser dejado al albedrío del manejo de estos instrumentos por la ciencia luterana o reformada (la “ciencia Holandesa”) la exploración de la creación divina, que podría precipitar la ruina de la cosmogonía aristotélica reafirmada en la Contrarreforma. (...) Esto tendrá una precisa incidencia en el hecho de un cierto desprestigio de la imagen analógica pura, entendida como copia de un signo inestable y efímero del mundo (en definitiva, *ídola*) sustituido en cambio por un privilegiar lo fantasmático, distorsionado, irreal y oculto, lo cual considerado desde el platonismo se interpretaría como una figura de la verdad (es decir, una *imago*). (Rodríguez de la Flor, *Imago*, pp. 8-11)

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en las formas tan opuestas con que Francisco de Quevedo (1580-1645) y René Descartes (1596-1650) hablan de un nuevo invento de la época, el telescopio, dado a conocer por Galileo (1564-1642) alrededor de 1610:

Instrumento que haya mancha en el sol, y averigua mentiras en la luna, y descubre lo que el cielo esconde, es instrumento revoltoso, es chisme de vidrio, y no puede ser bienquisto del cielo. (Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*. Citado en Rodríguez de la Flor, *Imago*, p. 35)

Toda la organización de nuestra vida depende de los sentidos, y como el de la vista es el más comprehensivo y noble, no cabe duda de que las invenciones que sirven para acrecentar su poder se encuentran entre las más útiles que puedan existir. (René Descartes, *Discurso del método*. Citado en *Imago*, p. 35)

El análisis de la *imagen* que encontramos en Velázquez supone un punto de inflexión trascendental en este recorrido. En este estudio consideraré la obra del pintor, por un lado, como un resumen de lo ocurrido en la producción plástica dentro de nuestra civilización hasta entonces; y, por otro, como un crisol de las diferentes maneras de acercarse a la *imagen* en los dos ámbitos culturales mencionados —contemporáneos en el tiempo pero divergentes en



cuanto al análisis de la *realidad* que proponen—. Y, finalmente, y a consecuencia de todo ello, como punto de partida de un concepto de *imagen* que entronca con nuestra contemporaneidad.

Desde la hipótesis que apoyaré, Velázquez supone la intersección entre las dos corrientes que definieron, en la Europa del xvii, la actitud ante la *imagen* —y ante la *realidad*—: por un lado el caso hispano, donde se niega a la imagen su capacidad objetiva y descriptiva de lo real, su isomorfismo con una supuesta realidad a la que en último caso equivale y puede sustituir; por el otro, la tradición protestante, protocientífica, que reniega del papel de la imagen como exponente de “lo otro”, de lo mágico, de lo eternamente inaprehensible e irracionalizable.

Nuestro protagonista nace en la tradición contrarreformista española y por ello se embebe —y participa— del concepto de *imagen* defendido por esa tradición. Pero su cultura, sus intereses, sus viajes y su biblioteca demuestran que el acercamiento que propone a la misma se realiza desde una perspectiva más cercana a las teorías que se desarrollan en ese momento en los países del norte. Por ello, por un lado, defiende en su pintura lo real/descriptivo. Pero, por otro, es consciente de que la imagen esconde mucho más que una mera traslación descriptiva de lo real. No mantiene una posición “crítica” ante la esencia irracional de la imagen, ni “laudatoria” de su poder preternatural; más bien, analiza un fenómeno propio de los países contrarreformistas, especialmente España, con herramientas físicas, literarias y conceptuales propias de las tradiciones protestantes del norte. Ejemplo de ello —además de su biblioteca personal— es que, entre sus posesiones, descritas en los inventarios realizados a su muerte, se encuentran nada menos que cinco “antojos de larga vista”, es decir, cinco telescopios¹⁷.

Es en esta intersección entre ambos imaginarios dentro de “lo barroco” en la que la riqueza de su mensaje salta los siglos y llega hasta nuestro presente, donde vemos cada día que el poder de la imagen trasciende su capacidad meramente descriptiva y se extiende por la realidad que nos rodea hasta el punto de disolverla, de sustituir-

17 *Varia Velazqueña* II, 1960, Inventarios, p. 388.



la. No obstante, su postura no parte de una negación mística de la realidad mundana en favor de la trasmundana —actitud del contrarreformismo—, ni de una negación racional de la capacidad preternatural de la imagen para influir y transformar la realidad aparentemente objetiva —postura de los pensadores protoilustrados de raíz protestante—. En definitiva, el pintor realiza un análisis “racional” de algo esencialmente irracional: la *imago*.

Hoy todo el mundo habla de la realidad virtual. Pero creo firmemente que es una idea bastante pobre. Solo significa: reproducimos en un medio digital artificial nuestra experiencia de la realidad. Creo que un concepto mucho más interesante, crucial para entender lo que ocurre hoy día, es lo opuesto: no la realidad virtual sino la realidad de lo virtual. Es decir, la realidad en el sentido de eficacia, efectividad, efectos reales producidos, generados por algo que no existe del todo, que no es del todo real. (Slavoj Žižek, “La realidad de lo virtual”, 2003)

Velázquez no se escandaliza ante el poder de la imagen como *realidad virtual* —actitud que termina asomando en el siglo xx en las tesis de Benjamin y Debord, hasta llegar al extremo en autores como Baudrillard¹⁸—; ni se opone a su interpretación más allá de la racionalidad descriptiva, propia de la tradición contrarreformista en la que vive. Lo que hace, como diría Žižek, es interesarse por *la realidad de lo virtual*, aplicar el conocimiento científico a un concepto de imagen esencialmente irracional, pero racionalizable, analizable desde parámetros racionales —al igual que, por ejemplo, la locura es un comportamiento irracional, pero analizable desde esos parámetros—. Y, por ello, este análisis engarzarán, por ejemplo, con la forma en que la economía capitalista utiliza la imagen —la publicidad—, y que relacionaba más arriba con el concepto marxista de *fetichismo de la mercancía*, haciendo que el mundo se mueva *realmente* en función de deseos, de anhelos, de imágenes *irreales*. Todo ello culmina en su papel en el mundo actual, en la creación de una *realidad virtual*, aumentada —paralela a la que en principio consideramos como únicamente “real” desde parámetros originariamente ilustrados— y que hoy, y cada vez con más fuerza, domina y configura nuestra *realidad*.

18 BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, 1978.



En definitiva, podemos decir que Velázquez —además de su extraordinaria importancia dentro de la Historia del arte como pintor, e indisolublemente unido a esa faceta— es la gran aportación “científica” del Barroco hispano a nuestra contemporaneidad como estudioso de la imagen.

Tal vez los mismos motivos que en el siglo xvii nos quitaron unos posibles grandes científicos, nos dieron a Velázquez. (Jose María Maravall, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, 1960, p. 129)

Para acabar esta Introducción, algunos apuntes a efectos prácticos.

El destino de un autor que se ocupa de problemas de la cultura supone que, en ocasiones, tiene que pisar terrenos que no conoce lo bastante. Pero era algo imposible para mí llenar todas las lagunas científicas antes de escribir el libro y me ha sido mucho más fácil respaldar cada detalle con una cita. La cuestión era esta: escribir el libro ahora o no escribirlo nunca. Escribir acerca de algo que me era entrañable. Y me decidí a escribirlo. (Johan Huizinga, *Homo ludens*, Prólogo, 2000 [1938])

He utilizado a lo largo de todo el estudio una gran cantidad de citas, unas imbricadas en la narración, otras a modo de palimpsesto o “*collage* de textos”. Ello pretende, por un lado, reconocer las fuentes originales de las que me he nutrido, intentar oír de manera simultánea distintas voces que han hablado sobre los temas tratados; y, por otro, valorar su lectura de la forma más cercana posible a la original en la que fueron escritos.

Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos aupados a hombros de gigantes, de manera que podemos ver más cosas y más lejanas que ellos, no por la agudeza de nuestra vista o por nuestra elevada estatura, sino porque estamos alzados sobre ellos y nos elevamos sobre su inmensa altura. (Juan de Salisbury, *Metalogicus iv*, [1159])

Ha sido muy útil a quien escribe “escuchar la voz” de quienes han dejado testimonios contemporáneos o estudios posteriores a los



hechos relatados, pues así me ha sido más fácil “ponerme en su piel”. (En términos más coloquiales, y como sucede en *Annie Hall*, la película de Woody Allen, he preferido que sea el propio Mac Luhan el que hable de su obra, mejor que hablar o dar voz a alguien que hable por Mac Luhan).

En las fuentes históricas he mantenido, en la medida de lo posible, la ortografía original en las transcripciones, aunque a veces ello haga su lectura algo farragosa. No he querido llenar las citas del término (*sic*), aunque las grafías originales a veces sean contrarias a lo que, a partir del siglo XVIII, la Academia de la lengua fijó como correcto ortográficamente, y ello pueda chocarnos a la hora de leer los textos.

He partido de libros y documentos en castellano, traducidos a nuestra lengua o bien en otros idiomas —principalmente en inglés—. En ese caso, he realizado personalmente las traducciones. Aunque a lo largo del libro todos los textos y títulos aparecen en castellano —por comodidad en la lectura—, en las referencias finales se especifica el origen de cada uno. Asimismo, he realizado los dibujos que acompañan al texto.

Si, en general, las nuevas herramientas digitales han sido imprescindibles a la hora de buscar información para realizar este estudio, recomiendo especialmente su uso para la localización de las imágenes que se nombran en el texto. Las bibliotecas digitales en Internet contienen todas las obras de las que hablaré, y su fácil localización (Google Imágenes, por ejemplo) hace muy recomendable su consulta para seguir la narración.

Finalmente, y aunque muchos de los términos que utilizaré han sido usados ininidad de veces en la bibliografía utilizada, creo conveniente hablar someramente de algunos conceptos tales como “perspectiva”, “visión”, “imagen virtual y real”, etc. Muchas veces se da por supuesto el conocimiento del significado de términos de los que trata la Historia del arte y esto hace que, sin un entendimiento profundo de los mismos, resulte difícil interpretar correctamente los textos que de ellos hablan.



Por ello, y en primer lugar —para que el lector no especializado tenga un acercamiento fácil al tema—, comenzaré este estudio hablando brevemente de los fenómenos e instrumentos ópticos, la imagen, la visión y la aparición de la Perspectiva en nuestra cultura. E iré relacionando todo ello con la figura de Velázquez a través del análisis de los libros que poseía en su biblioteca personal.

Bueno, empezamos...