

Colección **CONFLUENCIAS**

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*

PRÓXIMOS TÍTULOS:

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

En la Europa del Antiguo Régimen, en su mayor parte iletrada, las imágenes constituyeron un medio de comunicación de la máxima importancia. Esta realidad resultó muy relevante en el campo de la transmisión de mensajes políticos, basada en la adhesión afectiva más que en la argumentación racional. Gobernantes y oponentes al poder en todos los ámbitos produjeron una cantidad de imágenes en apoyo de sus posiciones como no se había visto nunca antes en la historia del continente. Por sus mismas características, las imágenes constituyeron un medio de comunicación que trascendía las fronteras políticas y daba lugar a mensajes inteligibles en tradiciones culturales diversas. Este fenómeno fue notable, sobre todo, en el conjunto multinacional que era la Monarquía Católica. En el presente libro se profundiza en el estatuto de la imagen en la Edad Moderna para conocer su funcionamiento y eficacia, así como la forma en que era recibida por muy diversos destinatarios.

**Joan Lluís Palos** es profesor de Historia Moderna en la Universitat de Barcelona. Ha trabajado sobre las relaciones políticas entre Cataluña y la Monarquía de los Austrias, y en la actualidad prepara un libro sobre los mensajes políticos de los programas iconográficos a partir de los frescos del Palacio Virreinal de Nápoles.

**Diana Carrió-Invernizzi** es Doctora Europea en Historia Moderna por la Universitat de Barcelona y ha sido investigadora visitante en las Universidades de Harvard, «La Sapienza» de Roma y Cambridge. Es autora de *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, en prensa.

Con la colaboración de:



**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

LA HISTORIA IMAGINADA • JOAN LLUÍS PALOS y DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI (DIRS.)



# LA HISTORIA IMAGINADA

Construcciones visuales  
del pasado en la  
Edad Moderna



dirigido por  
**JOAN LLUÍS PALOS**  
y **DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI**

**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Se trata de acoger en esta serie un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.



# Cómo interrogar a los testimonios visuales\*

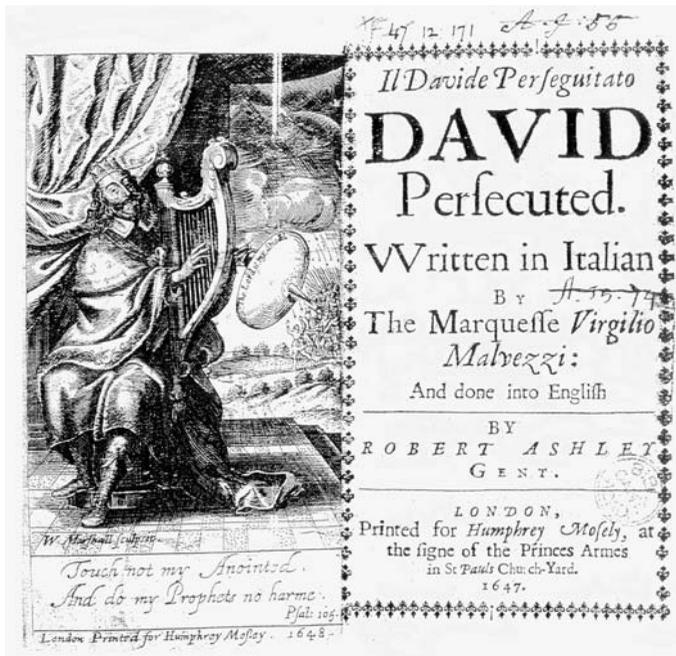
PETER BURKE

Emmanuel College, University of Cambridge

Empezaré con algunos comentarios acerca de la posible colaboración, o al menos diálogo, entre los historiadores del arte y otros historiadores que podríamos llamar generales. El pasado puede comunicarse por diferentes medios: una exposición, una película, una presentación oral o, simplemente, un texto. Las exposiciones y las películas tienen la ventaja de que pueden hablar de imágenes a través de imágenes. En las páginas que siguen trataré sin embargo de un problema más escurridizo, el del uso de imágenes en los textos de historia y los desafíos que nos plantea la necesidad de movernos entre las palabras escritas y el lenguaje de las imágenes. Al final, no deja de ser una paradoja el uso habitual de metáforas verbales para subrayar precisamente la autonomía de lo visual.

Es bien conocido que algunos historiadores de la política se interesan por las imágenes ya desde hace décadas. Por poner un ejemplo que ha contribuido a inspirar este encuentro, han pasado más de veinticinco años desde que John Elliott y el historiador del arte Jonathan Brown trabajaron juntos en *Un palacio para el rey*<sup>1</sup>, libro que ilustra especialmente bien la posibilidad de una colaboración fructífera entre ambas disciplinas.

El diálogo y la colaboración son posibles porque, con frecuencia, los intereses de los historiadores y los historiadores del arte se superponen. Unos y otros se ocupan de las imágenes como fenómeno histórico, del relato que construyen, de su recepción y de los efectos que producen. Comparten, por ejemplo, el interés por saber qué es lo que se ha considerado *arte*, por ejemplo, en la historia del coleccionismo y el desarrollo de diversos géneros como el retrato<sup>2</sup>. Sin embargo, sus intereses divergen también en algunos aspectos. Por un lado, como ha señalado Ivan Gaskell, los historiadores del



1. Frontispicio grabado de la traducción inglesa de Virgilio Malvezzi, *Il Davide Perseguitato* (Londres, 1647). Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

de lo que algunos han denominado *interpictorialidad*, y que también podríamos llamar *intervisualidad*, conceptos que proceden del de *intertextualidad* que acuñaron Julia Kristeva y otros teóricos de la literatura<sup>16</sup>.

A mi modo de entender, es importante distinguir entre dos clases de intervisualidad. En primer lugar están lo que a veces se conoce como *citas visuales*<sup>17</sup>. Estas presuponen la familiaridad del observador con determinadas imágenes precedentes y de-

penden de ella para su eficacia. En algunos de sus retratos, por ejemplo, Joshua Reynolds alude a o «cita» retratos previos de Anton van Dyck. Sus referencias a los retratos de Carlos I y su familia eran, de entrada, una forma de enaltecer a sus clientes comparándolos con la realeza y, además, una declaración de orgullo por parte del artista, que se presentaba así como el nuevo Van Dyck. Igual que las citas, también las parodias dependen del conocimiento de los observadores, y los historiadores de la cultura deben considerar la posibilidad de que algunos testimonios visuales fueran concebidos, igual que algunos textos, como parodias de la realidad<sup>18</sup>.

Puede que, en otras ocasiones, el artista tenga la intención opuesta, confiando en que el observador sea incapaz de identificar la fuente. El caso extremo es el de las imágenes recicladas, normalmente una plancha de madera o de metal que resultaba más apropiada en el contexto para el que había sido pensada. Otros casos se describen muchas veces pura y simplemente como plagios: en sus *Vidas de artistas*, Giorgio Vasari menciona el irónico comentario que hizo Miguel Ángel de una pintura en la que «muchos detalles habían sido copiados de otras pinturas». «En el Día del Juicio, afirmó, cuando cada cuerpo recupere sus propios miembros no sé qué se hará de esta pintura, porque no le quedará nada».



2. Thomas Bowles, *Monumento al Gran Incendio de Londres*, 1752, grabado. Londres, British Museum.

A la hora de manejar las imágenes, es fundamental para el historiador conocer el uso de los tópicos visuales o *topoi*, que en la tradición occidental derivan a menudo del arte de la Antigüedad clásica, como han demostrado una y otra vez Aby Warburg y sus seguidores. Por ejemplo, una escena de batalla del Renacimiento es menos probable que proceda de la observación directa del acontecimiento representado —o de cualquier batalla, para el caso es igual— que de una representación griega o romana de una batalla. Es muy probable que el público de entonces lo supiera, pero ahora que las convenciones visuales han cambiado los historiadores pueden fácilmente llamarse a engaño.

La diferencia entre una cita y un plagio o un *topos* es a menudo difícil de establecer en la práctica y, en todo caso, es vista más como una diferencia de grado que de especie. Sea como sea, sin duda merece tenerse en cuenta.

*Segundo.* Las imágenes deben situarse en su propia tradición cultural, con sus convenciones o reglas de representación. En la nueva disciplina, o subdisciplina, de los estudios visuales, están utilizándose cada vez más conceptos como el de «alfabetismo visual». Yo preferiría hablar de «alfabetismos», en plural, ya que las convenciones visuales que operan en diversos momentos y lugares son también distintas. Hay diferentes códigos o discursos visuales que forman lo que Michael Baxandall ha llamado los «ojos



3. Paul Sandby, *Plaza de Covent Garden*, h. 1765, acuarela sobre papel, 52 x 67,5 cm. Londres, British Museum.

de la época» y Jonathan Crary, entre otros, «régimenes escópicos»<sup>19</sup>. Esta diversidad de convenciones visuales afecta por ejemplo a la presencia o ausencia de perspectiva, al interés o desinterés, como acabamos de ver, por la semejanza entre los individuos representados y la realidad, a pautas narrativas como la representación de la misma figura varias veces en la misma escena para sugerir el paso del tiempo o al criterio de que figuras de estatus inferior deben tener un tamaño menor que el de sus superiores. La existencia de diferentes sistemas salta especialmente a la vista cuando se produce un encuentro entre ellos, como ocurrió por ejemplo en el México del siglo XVI o en la China del XVII<sup>20</sup>.

*Tercero.* Como norma general, lo más probable es que cuanto más profundo sea el nivel del que forma parte un detalle determinado, tanto más fiable sea la información que proporciona, pues el artista no lo está utilizando de forma consciente para probar nada<sup>21</sup>. Dos ejemplos extraídos de la historia urbana, ambos del Londres del siglo XVIII, pueden ilustrar este punto. En un grabado del monumento al Gran Incendio de

nosotros ahora debemos quizá esforzarnos en demostrar en tales obras su pertenencia al código de una clase, aristocrática, nobiliaria, que lo utiliza como moneda de circulación interna del territorio mental y físico que domina. Pues esto no fue señalado en su día por el maestro Maravall, que, pese a ello, describió muy bien en la emblemática ese aparato de adoctrinamiento de masas y transmisión de valores de una clase sobre otra. Nosotros veremos ahora la emblemática como objeto de lenguaje que circula con exclusividad en el interior de una esfera de poder de límites imprecisos: la corte española del Barroco. Esta literatura, por un lado, expresa intereses cortesanos directamente relacionados, como veremos, con sus ejecutores y escritores, mientras por otro se constituye en el articulador conceptual de la nueva situación compleja que todo el ámbito cortesano se ve obligado ahora a procesar para adaptarse a las nuevas condiciones de operatividad en el mundo<sup>40</sup>, conformando así, en lo ideológico-lingüístico, una suerte de *conceptismo de corte*.

Es el tiempo, pues, quizá de «negativizar» este objeto de cultura, restarle *ideal* (e idealismo), sustrayéndolo a una lectura excesivamente *naive* o escapista de los problemas que en su fondo se juegan; lectura que percibe valores eternos, de exclusiva índole psicológico-moral, allá donde, en realidad, se están formando las modernas políticas del interés, esfera propia de la labilidad, el escepticismo y el relativismo. Un ejemplo de esta lectura deconstructiva de la virtud (o, al menos, una comprensión de la variabilidad semántica e histórica de la misma) debe quizá aprender a leer en la postulación individualista y sicagógica de la materia de reflexión, el conductismo de clase que el género expresa, en cuanto que ahí es donde históricamente se pone en marcha el discurso de la cultura de la obediencia y de la estratificación<sup>41</sup>.

Conservación y novedad, lectura arcaica del mundo y lecturas del interés se ven procesadas por los textos emblemáticos con el objeto expreso de adaptar el *ethos* aristocrático-cortesano a las nuevas condiciones de cambio generalizado e inestabilidad total<sup>42</sup>. En cuanto género sutil e ingenioso, la emblemática trenza entre el pasado y el presente los lazos necesarios para que por ellos realicen su pasaje las élites cortesanas, las esferas políticas, intelectuales y eclesiásticas que conforman en el siglo XVII el circuito del poder.

Así nosotros, como nos recomendaría Gracián, que utilizó también el género, debemos ser sensibles a, por ejemplo, percibir que una cierta adaptación al mecanismo de la novedad, unido a la continua y obsesiva referencia en circuito cerrado al archivo probado de la ejemplaridad naturalista y grecoclásica, tiene al cabo la intención expresa de velar u ocultar la conflictiva, la explosiva lectura moral del presente, de aquel su presente.

Desde hace tiempo, también los analistas que han desembarcado en la fiesta barroca, que, como se sabe, tiene un acentuado tono emblemático, nos han enseñado

a pensar la cultura simbólica como el lenguaje de la política, señaladamente de la política barroca, y de una política concreta, ubicada, institucional, territorial, influida decisivamente por la economía. No queremos, pues, insistir en estos mismos aspectos de la fiesta pública largamente debatida entre nosotros, sino trasladarnos al mundo del papel, donde ciertas evidencias nos demostrarían que allí, en él, la emblemática española cubre la función de instrumento formativo y performativo en el interior mismo del dispositivo cortesano, y que, por lo que sabemos, los grandes libros de emblemática no tienen otro sentido y otra dimensión que la de ser pensados como órganos de la corte, *instrumento* de los cortesanos<sup>43</sup>.

Es hora, pues, de que destaquemos nuestra disconformidad con la creencia de que estos textos pudieran tener su sentido total en cuanto instrumentos en exclusiva de formación de la persona real. Desechando a la persona nos quedamos sin embargo con la función, ésta sí, la materia verdadera del discurso emblemático. El problema que debate en circuito cerrado la emblemática es el problema del poder, la esfera del poder y de todo poder, que presenta, como se sabe, dos hemisferios, de cuya integración superior dependen todas las situaciones sociales que el hombre político o el hombre a secas conocen: el campo de la soberanía y el dominio de la sujeción.

En el entorno cortesano, en efecto, el poder no es unidireccional sino que todas y cada una de las instituciones y personas que en ese ámbito operan tienen como peculiaridad ser, de un modo simultáneo, objetos del poder y detentadores del mismo: están vinculados por lazos de sujeción, pero también de soberanía entre sí, formando unos y otros una tupida malla, que algunas lecturas simbólicas, tal la que practica Gracián, visualizan en la forma de un *eslabón*: «Ves aquellos eslabones? Pues aquella es la dependencia»<sup>44</sup>. La lógica final que actúa en este ámbito, como viera Maquiavelo, es la de la violencia —desde luego más simbólica que real<sup>45</sup>—, la cual, mediante el temor, logra refrenar los impulsos disgregadores y consigue nuclear las voluntades en torno a un conjunto de intereses —y para el caso que nos afecta, el de la emblemática, de los valores—, cuya completa reorganización axiológica es una evidencia a comienzos del siglo XVII<sup>46</sup>.

### Nuevos nortes de príncipes

Es éste el punto donde debemos bruscamente descender a nuestra cronología. Y ello para poner de relieve en ella un nombre que, aunque ostensible, ha podido parecer intrascendente o sin significación precisa que le pudiera ser atribuida en relación con el desarrollo e historia de la emblemática. Los dos libros fundamentales en este género para la década que señalo (1599-1610), y que alternativamente la cierran y la abren, se colocan, no por casualidad, según veremos, bajo el amparo y mecenazgo del hombre

más poderoso de su tiempo: don Francisco Gómez de Sandoval, el duque y cardenal de Lerma<sup>47</sup>. En efecto, en 1599 y, unos diez años más tarde, en 1610, dos emblemistas deciden dedicar sus «obras morales» al arquitecto político de aquel momento imperial en el aspecto exterior, y al hombre que acometió la completa reorganización del sistema de patronazgo y clientelismo, dando forma moderna y ejemplarista a la institución del valido, con un carácter totalmente novedoso en la Europa de su tiempo. No sólo eso, sino aquello que es más importante para los analistas del discurso simbólico y artístico, Lerma, en efecto, fue el artífice de una concepción de la glorificación pública de los valores depositados en la cúspide del Estado, el máximo difusor y publicista de unos ideales de clase. Sus muy singulares «política de la reputación» y «nuevo estilo de grandeza», le llevaron a comprender que los medios artísticos e intelectuales eran, en realidad, los servidores ideales de esta idea, y los integró en el proyecto como partes clientelares del mismo, donde debemos encontrar una explicación subsidiaria al proceso de inflación discursiva y artística que sufre España en los decenios –espectaculares a estos efectos de producción de obras maestras– de 1600, 1610, 1620, 1630... Es en este lugar o figura precisa del espacio politológico que es el valido, donde vienen a confluir dos vectores: el del poder omnímodo y el de la correspondiente capacidad de mecenazgo<sup>48</sup>, entendido este último como la cobertura legitimadora y el dispositivo de cierre de acción mundano<sup>49</sup>.

El privado es *Mecenas*, el *alter ego* en el gobierno imperial del propio César Augusto, a quien, vinculándolo sintomáticamente con el conde-duque de Olivares, Mártir Rizo dedicara su obra *Mecenas*<sup>50</sup>. Estas y otras arqueologías y defensas de la función, es claro, produjeron el fortalecimiento inaudito de la nueva figura que Lerma encarnaba para la historia. Figura esta que es la del privado, el verdadero encargado del funcionamiento de la máquina monárquica absoluta, el «patrón de la nave de la monarquía»<sup>51</sup>. Institución –más bien figura, espectro, «sombra del rey»<sup>52</sup>– que, habrá que recordar, los hombres del Quinientos habían procesado más bien como una perversión específica del sistema político, puesto que, limitando la autoridad divina del monarca, producía en el contorno de su acción un propio espacio perverso, caracterizado por «la adulación, envidia, riqueza, presunción y fausto, honras, leyes y la madre de los vicios: codicia de riquezas y deleites»<sup>53</sup>. Con el tiempo, las propias figuras de los validos encarnarán todos los vicios posibles para sus críticos y adversarios, como sucede con Quevedo, quien, por un lado, realiza la «anatomía de la cabeza de Richelieu» para revelar las sombras del poder<sup>54</sup>, mientras por otro se dirige subrepticamente a Olivares en su comedia política *Cómo ha de ser el privado*.

Lerma, en cuanto precedente de un futuro Richelieu, de un próximo Olivares o Mazarino, es, pues, no cabe el olvidarlo, el redefinidor estratégico, incluso para toda Europa, de la imagen simbólica de la Monarquía, cuestión esta que emprende con el

concurso y la colaboración de los mayores ingenios de aquel tiempo, entre ellos, notablemente, el de los teóricos del lenguaje ingenioso de los emblemas y correspondencias simbólicas, convertidos por lo demás en una suerte de «peregrinos del patronazgo»<sup>55</sup> y, en expresión moderna, en hombres –*hechuras, criaturas*– del valido, que elaboran para él el lenguaje en que se expresa el poder simbólico, logrando con sus estrategias textuales de índole velada o expresamente panegíricas el investimiento virtuoso de la facción de Lerma<sup>56</sup>.

No totalmente ajeno, pues, a la expresión de esta ecuación imposible que reconciliaría virtud y poder personal absoluto, el nombre del mecenas campea explícito, y sin mayor contradicción aparente, en definitiva, muy al gusto de la mentalidad paradójica barroca, en ambos frontispicios de estas obras «de moral». Pero, es más, su escudo es primero parte compositiva de la portada, en el caso de Hernando de Soto (figura 1), mientras que en Sebastián de Covarrubias (figura 2) ocupa ostensiblemente el total de la misma, imponiendo sobre el discurso general de los valores el valor supremo de la sangre y de la genealogía<sup>57</sup>. A los cuarteles genealógicos de su patrón, los libros de emblemas de Soto y Covarrubias añaden unos lemas que, explícitamente, al menos en el caso de Soto, reduplican la posición clientelar del autor con una frase ambigua: «por ser de tan gran señor acrecientan sus favores». El lenguaje de la plusvalía atestigua así una suerte de legitimación para aquello que fue el reproche central que aquel tiempo le hizo a Lerma: su insaciabilidad para los bienes y para los honores, pródigamente también repartidos entre sus vasallos; insaciabilidad, también (en términos morales, denominada *animus*), denunciada en los libelos antilermistas de unos años después, cuando los enemigos del cardenal-duque acuñaron un lema definitivo para quien se había convertido efectivamente en el *doblo del rey*: «Todo lo tomo para mí»<sup>58</sup>.

La vinculación de la casa de Lerma con la emblemática española que aquí se manifiesta explícita es, sin embargo, más antigua, pues, en efecto, Juan de Borja, el primer emblemista español del siglo XVI, entronca con la casa familiar de los Lerma, convirtiéndose en el tío del duque, y hombre clave de éste desde su cargo en el Consejo de Estado con Felipe III. Entonces los productores de símbolos para consumo cortesano más caracterizados –Borja, Soto, Covarrubias– puede decirse que han tomado posiciones, en particular frente al trascendental cambio monárquico entre Felipe II y Felipe III<sup>59</sup>; de ellos y de sus obras es posible decir que también buscan la connivencia y protección de quien, en la historia de la España moderna, es el artífice de la reorganización de la estructura cortesana y el hombre en torno al cual se gesta la cultura oficial de aquel tiempo grave.

Es el momento de ponderar el modo en que estos escritores españoles toman determinaciones y conciben las grandes obras de este género en el período, teniendo en cuenta el juego de intereses creados por este magno artífice y sus contornos cliente-



1. Frontispicio con las armas del duque de Lerma, en Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599).



2. Frontispicio con las armas del duque Lerma, en Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1619).

lares, y no en función de una demanda intemporal y ahistórica de refrendar virtudes humanistas. Sus obras, en un modo u otro, integran el *mundo del favorito*<sup>60</sup>, y se sitúan como piezas estratégicas y adulatorias con respecto a la estrategia e interés de imagen de quien se convirtió virtualmente en *imago* del rey y *alter ego* del mismo. Los emblematistas y productores de simbolizaciones van a ser particularmente estimados en la era lermista, sobre todo porque proveen al valido de una fundamentación legitimadora clásica para su operación de construcción de una posición política imperial española, conducida ahora por el ideal pacifista y conservativo. Lerma construye una *retórica* sobre esta posición que se «adorna» de los viejos lugares clásicos de una *virtus* filial y conciliadora<sup>61</sup>. Obras pues que, dada su utilidad intelectual misma, entran en la lógica cortesana del *favor* y el *disfavor*; el agasajo o la lisonja y la indiferencia por otro son las armas más potentes con que se dirimen la posición propia y la ajena en el espacio cortesano. De hecho, si más cuidadosamente reparamos en la primera de las fechas de



1-2. Familia Tupinambá con piña y hombres Tupinambá bailando, xilografías en Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (París, Antoine Chupin, 1578).

niendo cuatro «contemplaciones» adicionales del indio con el cuerpo emplumado, bellamente ornamentado, vestido a medias (es decir, de manera ridícula) a la europea, o equipado con maracas y *araroyes* de plumas para el baile (figura 2).

Lo que más nos interesa aquí es que Léry no sólo se hacía responsable de la descripción literaria, sino que asumía también el diseño de una representación gráfica y su comentario, entendiendo que sólo la combinación de imagen y texto basados en una experiencia personal —es decir, basados en aquello visto y oído por uno mismo— hacía posible intentar transmitir a su público europeo la realidad de un Nuevo Mundo especialmente digno de admiración por no haber sido nunca conocido por los antiguos (o, como dijo él, «cosas tan maravillosas y nunca conocidas, menos aún escritas, de los antiguos, que apenas la experiencia las puede grabar en la mente de aquellos que las han visto»<sup>1</sup>). En efecto, las varias ediciones de su *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578, 1580, 1585, 1594, 1599 y 1611, al margen de las traducciones al latín,