

Cómo interrogar a los testimonios visuales*

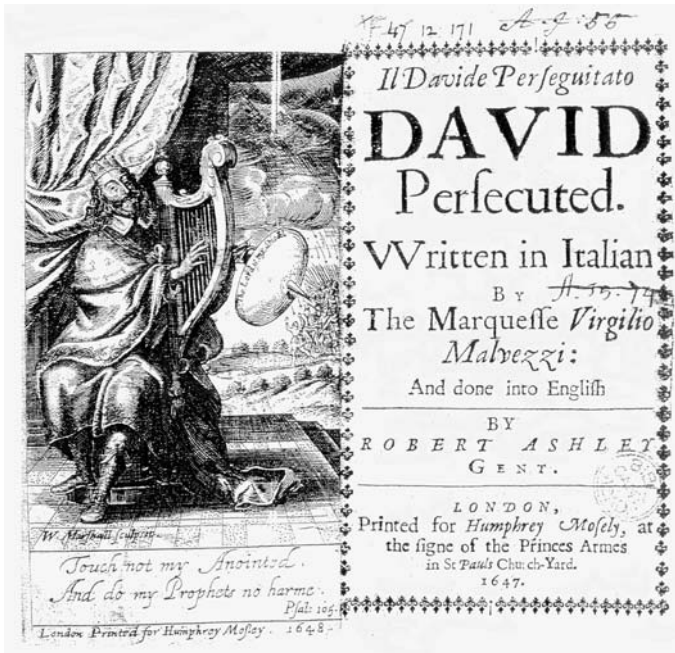
PETER BURKE

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*¹, 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 retrato². 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 literatura¹⁶.

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*¹⁷. 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 realidad¹⁸.

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»¹⁹. 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 XVII²⁰.

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 nada²¹. 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

Londres publicado en 1752 por Thomas Bowles (figura 2) se ven unos postes que separan la calzada de la acera, permitiendo así a los peatones protegerse de los carruajes que circulaban, y una acuarela de Covent Garden (figura 3), realizada por Paul Sandby, muestra una especie de «parada de taxis» de calesas.

Cuarto. Conviene estudiar la recepción y, especialmente, la reutilización de imágenes como una forma de mostrar sus usos en el pasado. En fechas recientes, el historiador francés Christian Delage ha analizado el famoso apretón de manos entre Hitler y Pétaín tal como se vio en su momento en fotografías y grabaciones²². Volvemos así a la ya citada «post-producción» de imágenes, que es aplicable no sólo a las fotografías, sino también a las pinturas y los grabados.

Quinto. Hay que ser consciente de la posibilidad de manipulación, incluida la digital. Ahora sabemos que «los retratos del dictador Nicolás Ceaucescu con dignatarios extranjeros en el aeropuerto estaban siempre tomados desde un ángulo escorzado para hacerle parecer siempre igual de alto o más que sus acompañantes. En ocasiones era muy difícil lograrlo, por lo que había que retocar mucho las fotografías»²³.

Una vez más, debemos estar atentos a los pequeños detalles. Algunos investigadores estaban convencidos de que las fotografías de iraquíes maltratados por soldados británicos que llegaron al *Daily Mirror* eran una falsificación. La prueba clave fue el tipo de camión que se veía en las imágenes y que al parecer ya no se utilizaba en Irak en esos momentos²⁴.

Sexto. Debemos tener en cuenta al mediador o mediadores. ¿Quién hizo las imágenes? ¿Estaba en el lugar adecuado para ver lo que en ellas se representa? En el caso de una guerra, ¿se encontraba el artista en el campo de batalla? En el caso de varones cristianos que representan a mujeres musulmanas en sus casas, ¿pudieron realmente entrar en ellas, o se basaron en descripciones de intermediarios? Para nosotros como espectadores, los artistas se encuentran entre estos mediadores que pueden tener sus propios objetivos, ya sean políticos o estéticos.

Un caso que revela cómo los objetivos particulares del mediador pueden modificar el resultado final es el de la rendición de Breda tal como nos la presenta Velázquez en su famoso cuadro de *Las lanzas*. ¿Por qué hay en él tantas picas? Aunque la pica era un arma esencial en los campos de batalla de la época, servía de poco en los asedios. Esta pregunta condujo a una cuidadosa investigación, y llevó a Luis Díez del Corral a señalar que lo que ahora son picas eran al principio estandartes. Velázquez modificó el plan original, probablemente por razones estéticas, creando así una obra maestra que sin embargo proporciona una impresión equivocada del momento²⁵.

Séptimo. Igual que ocurre con los documentos escritos, tener dos o más imágenes es mejor que tener una. El método que el historiador italiano de la literatura Gianfranco Contini aplica al estudio de las variaciones puede adaptarse al estudio de las imágenes²⁶.

Por ejemplo, las fotografías de la reina de Inglaterra que publican los periódicos británicos pueden contrastarse con las que aparecen en periódicos extranjeros. En las primeras vemos siempre a una Isabel dignificada, mientras que las segundas resultan a menudo ejemplos de cámara indiscreta, sorprendiendo a la reina en «mal momento». La confrontación ofrece la ventaja de hacer visible un proceso de selección y censura que tiene lugar cada día, pero cuya existencia es muy fácil olvidar. Las variaciones nos permiten también darnos cuenta de las ausencias, como en el caso de las dos versiones del príncipe Baltasar Carlos en la lección de equitación que pintó Velázquez, una con y otra sin el conde duque de Olivares como testigo de la escena.

Cuando han sobrevivido los bocetos, el historiador está en mejores condiciones para analizar la importancia de las «mejoras» en los dibujos o pinturas finales. Comparando los bocetos de la ciudad de Valencia realizados por Anton van den Wyngaerde con su acuarela final de la misma ciudad, pintada hacia 1563, llama la atención, como ha señalado Richard Kagan, que algunas de sus calles se hayan hecho «más anchas y rectas»²⁷. Al yuxtaponer los bocetos de varias ciudades suecas realizados *in situ* por Erik Dahlbergh, un dibujante del siglo xvii, a los grabados publicados en el elegante volumen titulado *Suecia Antiqua et Hodierna*, podemos constatar de nuevo con todo detalle esta misma conducta. En el curso del trayecto que va del cuaderno de notas al volumen publicado, algunos edificios han ganado en altura y presencia. Éste es un caso revelador y bien documentado de lo que en nuestro punto cuarto llamábamos «post-producción». El objetivo de esas mejoras era ofrecer a los compradores del libro, miembros de la alta sociedad, una imagen favorable de Suecia, impresionar a los observadores extranjeros con la riqueza y civilización suecas y, de este modo, promover las «ambiciones imperiales» suecas. Igual que los textos, las imágenes tienen su retórica, y estas ilustraciones podrían calificarse de panegíricos visuales²⁸. En las últimas décadas, los historiadores del urbanismo vienen acudiendo cada vez más a las fuentes visuales: tienen que hacerlo con cuidado²⁹.

Octavo. Hay que tener en cuenta el contexto –o, para ser más exactos, los contextos– de las imágenes. Por ejemplo, el contexto material: las imágenes que hoy vemos en un museo hemos de imaginarlas en su emplazamiento original, en una iglesia o en un palacio. Además, los retratos los vemos de manera muy distinta si sabemos que en los siglos xvi y xvii solían colgarse por grupos. Esta forma de exponerlos sugiere que su función primigenia en esa época era la celebración de la familia o de los titulares de un

cargo, y no tanto de los individuos (como han sugerido algunos historiadores del Renacimiento)³⁰.

Existen también los contextos cultural, social y político. La comparación entre las pinturas de interiores holandeses del siglo XVII y los inventarios de bienes coetáneos ha puesto de manifiesto que es frecuente que en las primeras aparezcan objetos como lámparas de araña que rara vez se hallaban en las casas. Por otro lado, las alfombras formaban parte del «*atrezzo*» de los talleres, como se deduce del hecho de que una misma alfombra aparezca en varias pinturas de un mismo artista³¹. Éstos, además, mejoraban el interior de las casas de sus clientes del mismo modo que Van den Wyngaerde y Dahlberg mejoraron las ciudades que habían abocetado o Tiziano los rasgos de su modelo, el emperador Carlos V (cuya prominente mandíbula describían los embajadores venecianos en sus informes confidenciales al Senado de la República en términos poco halagüenos).

Noveno. No hay que perder de vista la interacción entre la imagen y el mundo del que ésta procede. La Mafia, por ejemplo, tiene un gran interés en las películas sobre ella y, al parecer, es mucho lo que aprenden los mafiosos de indumentaria y gestualidad viendo a actores como Robert de Niro³². Otro ejemplo bien documentado es el de la relación entre Hollywood y el general mexicano Pancho Villa³³. En 1914 Villa firmó un contrato con la Mutual Film Company por el que ésta hizo una película sobre su vida donde Villa se interpretaba a sí mismo. Le proporcionaron un uniforme que luego vistió en la vida real, e incluso se cuenta que recreaba batallas para las cámaras: un asalto durante la noche se repitió a la luz del día para que se pudieran tomar imágenes más claras.

Décimo. La última regla es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de preguntas que un historiador puede hacerles a dichas imágenes. Aun así, hay problemas recurrentes que animan a la generalización tanto si presentamos los resultados (como Michael Baxandall) a modo de simples «consejos» o, más solemnemente, como «principios». En cualquier caso, estos diez «mandamientos» hay que completarlos, pulirlos y matizarlos. Mi objetivo al presentarlos no es otro que estimular esas reacciones.

Traducción de Joan Lluís Palos

- * Algunas partes de este texto han sido presentadas y debatidas en encuentros celebrados en Cambridge (Gonville and Caius College), Krusenberg Herrgård (Suecia), Londres (Tate Britain), las Universidades de Maryland (College Park) y de Upsala. Deseo agradecer a los participantes en todos ellos sus útiles comentarios.
- 1 J. BROWN y J.H. EHTOLL, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid, 2003 (1ª ed. inglesa, 1980 [2003]).
 - 2 S. GRUZINSKI, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México, 1994; P. BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, 1995 (1ª ed. inglesa, 1992).
 - 3 I. GASKELL, «Historia de las imágenes», en P. BURKE (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, 1993, pp. 209-239 (1ª ed. inglesa, 1991 [2001]).
 - 4 E.J. DEBARÉ, *Carel Fabritius*, La Haya, 2004.
 - 5 Dos reflexiones de ámbito general sobre esta cuestión recientemente publicadas en Suecia son: L.M. ANDERSSON, L. BERGGREN y U. ZANDER (eds.), *Mer än tven ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund, 2001, y R. RYDÉN, «Hur skall vi använda bilder?», *Historisk Tidskrift*, 126 (2006), pp. 491-500.
 - 6 P. BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, 2001 (1ª ed. inglesa, 2001).
 - 7 J. FERKINS, *Visual Culture: a sceptical introduction*, Londres, 2003, y R. HOWELLS, *Visual Culture*, Cambridge, 2003.
 - 8 A. MICHEMI, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Turin, 2003; Ch. DELAGE y V. GURGUENO, *l'historien et le film*, París, 2004, y T. GUSTAFSSON, «Filmen som historisk källa», *Historisk Tidskrift* 126 (2006), pp. 471-490.
 - 9 Ch. DELAGE, «L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg», *Vingtième Siècle*, 72 (2000), pp. 63-78, e *idem*, *La vérité par l'image: de Nuremberg au procès Milosevic*, París, 2006.
 - 10 El Estado de Sao Paulo mostró recientemente un video rodado el 21 de marzo de 2006 en el que se podía ver al gobernador de una prisión aceptando un soborno de 20.000 reales (9 de agosto de 2006, p. C8).
 - 11 J. TURNER, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, 2006.
 - 12 B. KOSOVA, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo, 1999, p. 29.
 - 13 *Ibidem*, p. 54; cf. P. DUBOIS, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, 1986 (1ª ed. francesa, 1983).
 - 14 P. BURKE, «The Renaissance, individualism and the portraits», *History of European Ideas*, 21 (1995), pp. 393-400.
 - 15 P. BURKE, «The Sense of Anachronism from Petrarch to Boussins», en Ch. H. MERRILEY y W.M. ORMBOD (eds.), *Time in the Medieval World*, Woodbridge, 2001, pp. 157-173.
 - 16 C. HAHN, «Interpictoriality in the Limoges Chasses», en C. HOURIHANE (ed.), *Image and Belief*, Princeton, 1999, pp. 109-124; *idem*, *Portrayed on the Heart*, Berkeley, 2001, y W. JOHNSTONE, «Interpictoriality: the Lives of Moses and Jesus in the Murals of the Sistine Chapel», en A.G. HUNTER y P.R. DAVIES (eds.), *Sense and Sensitivity*, Sheffield, 2002, pp. 416-455.
 - 17 W. BUSCH, *Nachahmung als bürgerliche Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth*, Hildesheim y Nueva York, 1977.
 - 18 M.A. ROST, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld, 2006.
 - 19 M. BANANDALI, *Pittura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1981 (1ª ed. inglesa, 1972); J. CRARY, *Techniques of the Observer: an vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Mass.), 1991. Agradezco a Fernando Marías que me haya recordado el trabajo de Crary sobre los «regímenes escópicos» en relación con el contexto que estoy tratando. El término había sido utilizado anteriormente por Christian Metz y, poco después, por M. JAV, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, 1993.
 - 20 GRUZINSKI 1994 y J.E. CAHILL, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge (Mass.), 1982.
 - 21 Aunque, ciertamente, Joan Pau Rubiés ha encontrado una excepción a esta regla; véase su ensayo en este mismo volumen (pp. 327-357).
 - 22 DELAGE y GURGUENO 2004, pp. 139 ss.
 - 23 Sergiu Celac, intérprete, citado en J. SWIFNEY, *The Life and Evil Times of Nicolae Ceaucescu*, Londres, 1991, p. 125. Una consideración general en L. GERVEREAU, *Un siècle de manipulations par l'image*, París, 2000.
 - 24 Informaciones publicadas en la prensa británica en mayo de 2004.
 - 25 I. DEIZ DEL CORRAL, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, 1979, p. 141.
 - 26 G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Turin, 1970.
 - 27 R. KAUFMAN (ed.), *Ciudades del Siglo de Oro: las vis-*

- tas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, 1986, e *ibem*, *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*, New Haven y Londres, 2000, pp. 13-14 y 200 (ed. esp. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1793*, Madrid, 1998).
- 28 B. MAGNUSSON, «Sweden Illustrated: Erik Dahlbergh's *Suecia Antiqua et Hodierna* as a Manifestation of Imperial Ambitions», en A. ETIENUS (ed.), *Baroque Dreams: Art and Vision in the Era of Coexistence*, Upsala, 2003, pp. 32-59.
- 29 C. DE SENA et al., *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Nápoles, 1996, y W. BEHRINGER y B. ROECK (eds.), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit, 1400-1800*, München, 1999.
- 30 G. BOEHM, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei*, München, 1985, y BURKE 1995 (=The Renaissance...).
- 31 K. MUIZelaar y D.L. PHILLIPS, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age*, New Haven y Londres, 2003, pp. 54 y 59.
- 32 D. GAMBLETTA, *La mafia siciliana*, Turin, 1992.
- 33 E. KATZ, *Pancho Villa*, México, 1998, pp. 329-326.