

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filosóficas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Luz y espacio pictórico: Descartes y el interior holandés en el
siglo XVII*

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Filosofía

Presenta

Mónica Uribe Flores

Directora: Dra. Laura Benítez Grobet

Ciudad Universitaria, enero de 2010

Esta tesis fue realizada con apoyo del proyecto CONACYT 47231 “Naturalismo y Normatividad en la Historia y Filosofía de la Ciencia”.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos: <i>A manera de prefacio</i>	1
Introducción	4
1. El realismo pictórico holandés en el siglo XVII	17
1.1 Realismo y pintura holandesa	18
1.2 Estudios históricos recientes: el debate sobre el realismo	27
1.2.1 La iconología y el aparente realismo de la pintura holandesa	29
1.2.2 El realismo pictórico y la filosofía natural	34
1.2.3 Teoría holandesa de la pintura y apariencia visual	42
1.3 El realismo holandés como realismo naturalista	44
2. La representación espacial en la pintura holandesa de género	50
2.1 La representación del espacio	55
2.2 El espacio en la pintura holandesa	60
2.3 La pintura holandesa de género en interiores domésticos	64
2.4 La luz define el espacio	69
2.5 Iluminación en la pintura holandesa de género	74
3. La percepción visual del espacio en Descartes	77
3.1 El antecedente inmediato: Kepler y la óptica	80
3.2 Luz y visión en Descartes	83
3.3 Espacio y visión en Descartes	93
4. Descartes y el interior holandés	99
4.1 El filósofo metódico y la pintura de género	101
4.2 Conceptos cartesianos para un vocabulario del espacio pictórico	115
4.3 Los cuadros: el modelo	119
4.4 Análisis pictórico en dos pinturas de género	130
4.4.1 <i>Oficial y muchacha que ríe</i>, de Johannes Vermeer	130

4.4.2 <i>La encajera</i>, de Nicolas Maes	133
4.5 Corolario: la ilusión visual de lo cotidiano	137
Conclusiones	138
Bibliografía	142
Ilustraciones	155

Agradecimientos: a manera de prefacio.

Fue un cuadro de Johannes Vermeer el primero que hechizó mi mirada. El asombro y la fascinación estética fueron el aliento anticipado de lo que se convertiría, al cabo de varios años de trabajo sistemático, en mi tesis doctoral. Una vez que la he concluido, no puedo sino tener agradecimiento hacia cada una de las personas que han contribuido con mi investigación, por un lado y, por el otro, con la maduración de mi primer encantamiento. El trabajo sistemático que he realizado en ningún momento esterilizó mi aproximación estética a la pintura holandesa sino todo lo contrario. Ahora puedo notar que las primeras intuiciones que tuve con respecto a la luz y a la solidez de cuanto aparecía en los cuadros han encontrado su expresión a través de conceptos con los que puedo hablar de lo que veo. Lo que veo es una concepción del espacio vital en el que se percibe y se transita y que, al tomar la forma de espacio pictórico, se vale de la luz para ser representado.

En el transcurso de los últimos cuatro años, he tenido la fortuna de realizar mi investigación doctoral bajo la dirección de la Dra. Laura Benítez Grobet, a quien expreso mi más hondo reconocimiento académico y humano. La Dra. Benítez encabezó el Comité Tutor que me acompañó de principio a fin en esta investigación, y del cual fueron miembros la Dra. María Herrera Lima y el Dr. Godfrey Guillaumin Juárez; a cada miembro de dicho comité expreso toda mi gratitud por su constancia, sus exigencias y sus siempre estimulantes comentarios. La formación y las distintas perspectivas de los profesores Benítez, Herrera y Guillaumin fueron muy fructíferas en la consolidación de mi trabajo.

En distintos momentos de la investigación tuve la posibilidad de entrevistarme con especialistas en alguno de los temas que toca mi tesis. En primer lugar, el encuentro con el Dr. Daniel Garber en la Universidad de Princeton me ayudó a precisar el uso de algunos

términos cartesianos, así como a definir el ángulo desde el que trataría la óptica de Descartes para los fines de mi tesis. En un segundo momento, mi visita al Instituto Warburg, de la Universidad de Londres, me permitió discutir la tesis principal de mi trabajo con el Dr. Paul Taylor, especialista en teoría del arte de los siglos XVII y XVIII. Cuando la investigación estuvo más avanzada, pude discutir aspectos específicos sobre la pintura holandesa con la Dra. Lisa Wood-Ruby, curadora de la colección de arte holandés en el Museo Frick de Nueva York, y con el Dr. Walter Liedtke, curador de la colección de arte europeo del Museo Metropolitano de Nueva York, y uno de los historiadores del arte que más han estudiado los intereses ópticos de algunos pintores holandeses del siglo XVII. La Dra. Wood-Ruby ofreció importantes cuestionamientos a mi tesis, y me ayudó a estar alerta para no hacer generalizaciones apresuradas. Por su parte, el Dr. Liedtke reforzó mi confianza en la vigencia y vitalidad del tema, y en la aportación que al estudio de la pintura holandesa puede hacerse desde la filosofía. Para las breves estancias en las que recibí estas asesorías, conté con el apoyo imprescindible del proyecto “Naturalismo y normatividad en la historia y filosofía de la ciencia” (CONACYT 47231), dirigido por el Dr. Godfrey Guillaumin, y de la Universidad de Guanajuato, a través de la entonces Facultad de Filosofía y Letras.

Quiero expresar mi gratitud con el Maestro Dean Gazely, quien amablemente compartió conmigo su conocimiento sobre teoría e historia del arte holandés del siglo XVII y quien, gracias a su dominio de la práctica de la pintura, me ayudó a visualizar algunos aspectos técnicos relacionados con el empleo plástico de la luz.

En la etapa final, mi tesis contó con la revisión de la Dra. Alejandra Velázquez Zaragoza y del Dr. Crescenciano Grave Tirado. A ambos agradezco su dedicación y sus pertinentes observaciones sobre mi trabajo.

A mi colegas y compañeros en la Universidad de Guanajuato, particularmente al Dr. Javier Corona, al Dr. Aureliano Ortega y al Mtro. Genaro Martell, manifiesto mi gratitud por su apoyo e interés en mi formación y desarrollo profesional.

De manera informal, son muchas las personas que han contribuido a que mi tesis haya tomado la forma que tomó. De modo que tengo mucho que reconocer al interés de colegas, estudiantes, compañeros, amigos y familiares con quienes, de una u otra forma, he tenido oportunidad de compartir mi trabajo. A todos ellos les agradezco cada una de las maneras en que me han acompañado en este complejo proceso. No puedo dejar de mencionar que mis conversaciones con el Dr. Fernando Arreola han aportado un componente de lo más significativo en el reconocimiento y maduración de muchas ideas importantes.

Mi último y siempre primer agradecimiento es hacia mi familia, sobre todo hacia mi madre, sin cuyo apoyo muchas cosas habrían sido no sólo imposibles sino también inimaginables.

Introducción

La intimidad de los interiores domésticos en la pintura holandesa desarrollada a lo largo del siglo XVII llevó la vida cotidiana a un nivel poético hasta entonces inédito.¹ Holandeses de distintas edades y clases sociales compartieron el hecho de ser trasladados al universo compacto, organizado y duradero del cuadro. Así, las costumbres, creencias y quehaceres de los habitantes de una joven república llena de vitalidad económica, intelectual y cultural fueron recreados en las figuras de hombres y mujeres de identidad imprecisa, situados en lugares donde la vida de todos los días tenía su curso. La pintura de escenas cotidianas plasmó principalmente el interior doméstico; pero también a los patios de las casas, a las calles, lo mismo que al establo y la taberna les fue reservado un sitio en el lienzo holandés. La diversidad de lugares y temas no impidió que los cuadros de escenas cotidianas fueran reunidos en un mismo género pictórico, conocido desde el siglo XVIII como pintura de género.²

La representación del espacio en la pintura holandesa de escenas cotidianas es el tema de mi tesis, y su tratamiento se orienta por el manejo que muchos pintores holandeses en el siglo XVII hicieron de la luz como elemento plástico fundamental a partir del cual crearían el espacio pictórico. La tesis que propongo es que la luz es un elemento constitutivo del cuadro en el modelo de pintura que estudio, al grado de que el tratamiento de la luz y, por consiguiente, de la sombra y el color, puede ser el criterio plástico rector en la comprensión de la espacialidad pictórica, tradicionalmente estudiada bajo el criterio de la perspectiva como categoría de análisis única o, por lo menos, dominante.

1 El adjetivo *poético(a)* corresponde al sustantivo *poética*; por *poética* me refiero a la creación artística, lo cual incluye sus modos de hacer y sus principios teóricos.

2 La designación viene del francés *genre*, que significa tipo, clase, género.

Para describir y analizar la configuración del espacio en la pintura de género acudo a cuatro categorías que se desprenden de la concepción cartesiana del espacio perceptual, y que corresponden a las cualidades espaciales que René Descartes (1596-1650) identificó bajo las nociones de situación, tamaño, distancia y figura. La razón por la que tomo conceptos cartesianos para el estudio de la espacialidad picórica del interior holandés obedece a que el espacio perceptible en Descartes y el espacio representado en la pintura de escenas cotidianas comparten una misma condición, a saber, la proximidad. Reconozco en la proximidad una característica propia del espacio pictórico en la pintura holandesa de interiores domésticos, los cuales fueron sitios predilectos de los pintores de escenas cotidianas. En lo que toca a la concepción cartesiana del espacio, la condición de proximidad está presente a partir del tratamiento que da Descartes al espacio en el marco de la percepción humana, limitada a un campo alcanzable por los sentidos. Como se verá en el tercer capítulo de la tesis, Descartes escribió *La Dióptrica* con la finalidad de mejorar la fabricación de instrumentos de observación que permitieran a los filósofos naturales –a los astrónomos en primera instancia– ampliar, con el mayor acierto posible, las posibilidades naturales de la visión humana.³ El punto de partida para Descartes era la comprensión del mecanismo de la visión, y por ello *La Dióptrica* abordó en primer lugar la percepción visual no asistida. El espacio de la experiencia ordinaria, en el cual nos movemos cotidianamente, es el referente directo de la percepción visual espacial; sin la consideración de las posibilidades y limitaciones de la percepción visual no asistida, no habría manera de implementar instrumentos de

3 La aportación más destacada que se ha reconocido a Descartes en el ámbito de la filosofía natural es la explicación del fenómeno de la refracción, expuesta en *La Dióptrica*. Es bien sabido que existe una discusión con respecto a la autoría de la ley de la refracción. Dicha discusión desborda el tema de mi tesis pero es importante mencionarla. Aunque hay historiadores de la ciencia que se inclinan a favor de Willebrord Snell (1591-1626) como el primero en formular una ley de la refracción correcta, otros se inclinan por Descartes a este respecto. Lo que no es objeto de discusión es que fue Descartes el primero en publicar una explicación completa y correcta de dicha ley.

observación.⁴ Entiendo que, en el contexto originario de la percepción no asistida, el espacio como categoría de percepción queda propuesto por Descartes como espacio próximo. De este modo, la dimensión del espacio pictórico de la pintura de género es afín a la dimensión del espacio perceptible sin asistencia de instrumentos de observación que Descartes plantea.

Mi tesis sitúa el caso histórico de la representación espacial en la pintura holandesa de género del siglo XVII en el marco del problema plástico de la representación del espacio tridimensional. Dicho problema fue abordado teóricamente, en primer lugar, por los artistas florentinos del siglo XV, quienes establecieron la relación entre la visión (perspectiva natural) y la construcción geométrica de la tridimensionalidad (perspectiva artificial).⁵ A partir de numerosos tratados que abordaban aspectos teóricos y técnicos aplicables a las artes del dibujo –la arquitectura, la escultura y la pintura– la teoría de la pintura admitiría explícitamente el supuesto de que la explicación de la visión era fundamental para abordar el problema de la representación del espacio de tres dimensiones sobre la superficie del cuadro. La perspectiva se convirtió desde entonces en un principio normativo dominante,⁶ no sólo en el arte renacentista italiano, sino en toda la tradición pictórica occidental, hasta las vanguardias del siglo XX.⁷ La pintura imitaría la naturaleza visible y el cuadro sería concebido como analogía de la

4 Esta convicción la tuvo Johannes Kepler (1571-1630) también, y es por ello que dedicó una sección importante de sus *Ad Vitellionem Paralipomena* al mecanismo de la visión humana. Kepler publicó su obra *Ad Vitellionem Paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur* en 1604.

5 La obra de Leon B. Alberti (1404-1472) y los escritos de Leonardo Da Vinci (1452-1519) son una referencia obligada en este rubro. Los tratados y escritos teóricos sobre el arte de la pintura establecieron también cómo se deben representar los temas, personajes y símbolos con los que los pintores cuentan una historia. La función narrativa de la pintura italiana ha sido resaltada por Svetlana Alpers, quien encontró en este carácter dominante del arte italiano un fuerte elemento de contraste con el arte del norte de Europa. Desde el punto de vista de Alpers, lo que caracteriza a la pintura noreuropea, desde el siglo XV hasta el XVII, es su marcado interés y capacidad por la descripción del mundo visual. Alpers: 1983.

6 La perspectiva, en su sentido más extendido, es una construcción geométrica que se basa en el principio de disminución proporcional del tamaño de un objeto con respecto a la distancia a la que se encuentra.

7 Sin duda la fuerza normativa de la perspectiva aparece en grados diferentes, variando de una tradición a otra o, de manera más concreta, de un estilo a otro.

experiencia visual. En el norte de Europa, dos ejemplos en los que se advierten intereses de carácter técnico sobre la perspectiva son los grabados del alemán Alberto Durero (1471-1528) y las imágenes del flamenco Hans Vredeman de Vries (1527-1607).⁸

Cabe recordar que la imitación en el arte tiene una larga historia como categoría poética cuya relevancia y dignidad han quedado documentadas a partir de la *Poética* de Aristóteles. Como concepto de la estética, la imitación no puede entenderse como reproducción sino como creación de un objeto nuevo que no podría existir sin una acción poética. Para evitar confusiones entre la imitación en el sentido artístico y cualquier otra forma de imitación, utilizaré el término mimesis cuando me refiera a la imitación poética. En este contexto, imitar es realizar una acción creadora con base en la semejanza, no en la similitud. Mi estudio, pues, se relaciona con un caso particular de mimesis propio de la pintura figurativa occidental que se identifica con la categoría general de realismo. El realismo, por su parte, es una categoría estilística, no una acción, y por ello es un modo de hacer artístico.⁹

Los pintores holandeses estaban inmersos en la tradición europea que se ocupó de representar el espacio con tres dimensiones; su arte puede ser comprendido como una de las diversas posibilidades de crear analogías poéticas de la experiencia visual que tenemos de un mundo material pretendidamente tridimensional. En el siglo XVII, el interés por el uso de la perspectiva fue común en pintores holandeses de género, como Carel Fabritius (*ca.*1622-1654), Pieter de Hooch (1629-1684), y Johannes Vermeer (*ca.*1632-1675) o bien en los pintores de interiores de iglesias, Emmanuel de Witte (*ca.*1617-1691-2) y Pieter Saenredam (1597-1665). La perspectiva fue un recurso que los

8 Alberto Durero, *Unterweysung der Messung*, Nuremberg, 1538; Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, Leiden, 1604-5.

9 Si mimesis y realismo pueden identificarse, no por ello deben confundirse, pues se trata de distintos tipos de categorías; la primera estética, la segunda estilística. Pero no sólo en este sentido no son sinónimos, sino que además el realismo no es el único modo de mimesis en el arte.

holandeses emplearon según convino a la concepción de los pintores sobre cómo crear la ilusión de profundidad. Es comprensible que, al representar lugares tan variados como el campo, el paisaje urbano, el interior de una iglesia, el interior doméstico o el pequeño espacio ocupado por un florero, por ejemplo, el recurso de la perspectiva fuera tan maleable como se adecuara a los intereses del pintor. Los artistas holandeses sabían que la creación de un espacio pictórico convincente en términos visuales no dependía sólo de la geometrización del espacio; sabían que el uso del color, así como los contrastes y los matices que se lograban al distribuir la luz y la sombra en el lienzo, eran una fuente insustituible de recursos plásticos para crear la ilusión de un espacio unitario y semejante al de la experiencia visual. En los tratados teóricos escritos a partir de 1668, los artistas holandeses Willem Goeree, Samuel van Hoogstaten (1627-1678) y Gerard de Lairesse (1640-1711) expusieron el concepto de *houding*, mismo que se refiere al uso armonioso y juicioso del color para crear relaciones espaciales.

Al situar sus escenas en lugares acotados, los pintores de género restringieron el campo visual, principalmente cuando las escenas mostraban interiores con escasas o nulas vistas al exterior. Como pretendo mostrar en esta investigación, la representación de lugares reducidos ofreció a los pintores la ocasión de explorar las posibilidades de la luz para recrear relaciones espaciales análogas a las que observamos en la experiencia ordinaria del mundo. Las relaciones espaciales se pueden aprehender dentro de los límites de la percepción humana; en el caso específico de la percepción visual, siguiendo a Descartes, los límites están marcados por el comportamiento de la luz y por la estructura y funcionamiento del ojo.

Es claro que Descartes no realizó un análisis estético de la pintura y no utilizó sus categorías espaciales para hablar de otra cosa que no fuera la percepción y, de manera más amplia, el problema del conocimiento del mundo material. Sin embargo, es de notarse que en varias ocasiones el artista visual que crea imágenes –pinturas o

grabados– figuró como analogía explicativa en la retórica cartesiana. Kepler había llamado *pictura* a la imagen retiniana, y Descartes, sin lugar a dudas, encontró pertinente el uso de esta analogía, al grado de extenderla a la comparación entre pinturas e ideas adventicias.¹⁰ Hay en la filosofía cartesiana dos aspectos por los que el filósofo francés relaciona la pintura con la percepción visual, y precisamente tienen que ver con la luz y el espacio. El primer aspecto es la formación de la imagen en el fondo del ojo por medio de puntos de luz reflejados por los objetos vistos;¹¹ el segundo aspecto es que las cualidades espaciales de la materia percibidas por la vista se representan mentalmente como si fueran pinturas que parecen tridimensionales pero no lo son.

Mi tesis se centra en un modelo de cuadro que fue común en la pintura de escenas cotidianas y que consiste en un interior doméstico con una o más figuras humanas, iluminado lateralmente por la luz diurna que entra a través de una ventana situada al lado izquierdo del cuadro. En la pintura holandesa que analizo, la luz como fenómeno físico es un hecho ineludible en el tratamiento de la espacialidad pictórica. Es por ello que hablar de iluminación en el contexto de mi estudio es hablar de iluminación naturalista. Entiendo este tipo de iluminación como aquella que se identifica con una o más fuentes de luz natural, las cuales hacen resaltar zonas y aspectos del cuadro. Dada la posición de la entrada de luz, así como de su orientación e intensidad, se puede afirmar que la luz es un principio organizador del cuadro. La composición, pues, se ajusta a la ubicación de las fuentes de luz, lo cual significa que las figuras humanas y los objetos importantes serán colocados cerca de dichas fuentes o bien en las zonas más iluminadas.

¹⁰ Las ideas adventicias son representaciones mentales cuyo origen es el mundo externo. Desde la segunda mitad del siglo XVII, como Gary Hatfield refiere, la percepción es concebida –no sólo por Descartes sino por otros filósofos– como resultado de una cadena causal que empieza fuera del cuerpo y que termina en la mente. Los objetos producen impresiones en los órganos de los sentidos; tales impresiones tendrán efecto sobre la mente, generando así las ideas. Esta cadena de relaciones, en el caso de la percepción visual, es posible gracias a la luz. Hatfield:1990.

¹¹ Esta es la *pictura* de Kepler, precisamente.

Un hecho que llama la atención e incita la curiosidad intelectual es la coincidencia en el interés por la luz que se observa a lo largo del siglo XVII, tanto en la filosofía natural como en la pintura. En un sentido estricto, Holanda no es un país excepcional en este rubro, pero sí es una nación en la que se dan importantes desarrollos originales intelectuales, algunos de ellos directamente concernientes a la luz y a la visión. La Universidad de Leiden tuvo en el siglo XVII una prestigiada facultad de medicina en la que sobresalía el área de oftalmología. Como bien es sabido, Holanda fue famosa por sus fabricantes de lentes –baste recordar que Baruch Spinoza (1634-1677) encontró en el oficio de pulidor de lentes un modo de ganarse la vida–; el microscopio compuesto y el telescopio fueron posibles gracias a los fabricantes holandeses de lentes, a principios del siglo XVII. Anthony van Leeuwenhoek (1632-1723), nativo de la ciudad de Delft, se valió de lentes de gran poder de aumento para observar microorganismos; hacia finales del mismo siglo, ya había en Holanda toda una escuela de microscopistas. Sin duda, un hecho contundente es que dos de los principales exponentes de la óptica moderna en el siglo XVII, posteriores a Johannes Kepler, Willebord Snell y Christiaan Huygens (1629-1695), eran holandeses ; por si fuera poco, Descartes vivía en Holanda cuando escribió *La Dióptrica*.

Es probable, por otro lado, que los instrumentos para ampliar las posibilidades de la visión humana hayan sido influyentes en el concepto de observación implícito en algunas prácticas pictóricas de la época. La forma en que vemos los objetos, según la luz que reciben, es un problema para el filósofo natural y también para el pintor que se encuentra dentro de la tradición de imitar la naturaleza. Difícilmente se puede establecer una relación directa y explícita entre filósofos naturales y pintores; pero es imposible ignorar la contemporaneidad y coterraneidad de ideas e intereses tan afines. No me refiero a que compartieran discusiones y un campo común de conocimientos deliberadamente nutrido por unos y otros; pero sí había relación de algún tipo, respeto

mutuo¹² y, sin duda, intereses comunes, particularmente en lo que toca al comportamiento de la luz, al mecanismo de la visión, a la relación entre la visión y el conocimiento. Me interesa resaltar, pues, que mi objetivo no consiste en desarrollar un argumento que defienda una relación identificable entre pintores holandeses y científicos o filósofos en el siglo XVII, sino proponer el uso de categorías articuladas en aquella época, específicamente en la filosofía cartesiana de la percepción, para analizar el manejo plástico del espacio cerrado en la pintura holandesa de género. Los tratados holandeses no exponen ideas sobre la visión, como sí lo hacen algunos tratados italianos; no es posible encontrar en documentos históricos relativos a la pintura algún tipo de evidencia acerca de la concepción que tenían los pintores acerca de la visión y, mucho menos, algún concepto filosófico o físico del espacio, como tampoco de la luz. Pero la producción pictórica es sin lugar a dudas elocuente, y en ella es patente que los pintores holandeses del siglo XVII buscaron y lograron crear imágenes visualmente convincentes, gracias a la congruencia del espacio pictórico, la precisión en el detalle y, de manera notable, la exploración de múltiples efectos ópticos.

La tesis que defiendo, a saber, que la luz es elemento constitutivo de la espacialidad del cuadro, se sostiene en el supuesto de que hay en la práctica de la pintura holandesa de género una noción implícita acerca de cómo es que el mundo es visible. Con esto me refiero a que dicha noción está identificada con nuestras posibilidades de observación y, de manera fundamental, con las condiciones de iluminación bajo las que se encuentran los objetos. Hay, pues, a lo largo de mi investigación, tres temas entrelazados: la representación pictórica del espacio, la percepción visual del espacio, y el papel que desempeña la luz en ambos casos, siguiendo la práctica pictórica holandesa, por un lado, y la filosofía cartesiana, por el otro.

¹² En 1631, Constantijn Huygens (1596-1687) escribió que quien no había practicado el arte de pintar no podía tener una opinión fundada sobre pintura. Koomen, en Kock, *et. al.*: 2001, p. 21. Por otro lado, la figura del filósofo o bien del filósofo natural fue un tema pintado por varios autores (ver la sección 4.3, n.58 de esta tesis).

La aproximación que realizo a la pintura holandesa de interiores domésticos tiene una importante consideración de la historia del arte bajo la aceptación de una premisa historiográfica que debo hacer explícita; asumo que los cambios estilísticos en el arte, así como los cambios conceptuales o reflexivos en filosofía, pueden comprenderse cabalmente en el marco de las tradiciones en que se gestan y desarrollan. Considero que las distinciones de épocas y estilos que hacemos los investigadores al estudiar casos históricos corren el riesgo de ser arbitrarias si no se advierte la continuidad histórica que existe al interior de una tradición, sea filosófica, artística o, en un sentido amplio, cultural. En este sentido, me parece importante resaltar que en ningún momento he pretendido desligar la pintura holandesa del siglo XVII, por un lado, ni la filosofía cartesiana de la percepción, por el otro, de sus antecedentes históricos. Asimismo, reconozco que en la pintura holandesa que de escenas cotidianas, dentro del realismo naturalista, hay características estilísticas presentes en otros estilos y géneros pictóricos previos, contemporáneos y posteriores al florecimiento de la pintura estudiada en mi trabajo. De modo semejante, e incluso cuando no me ocupo de otros filósofos del siglo XVII, no ignoro que en la filosofía cartesiana –particularmente me refiero al tema que me ocupa, es decir, a la teoría cartesiana de la visión y sus consecuencias sobre la percepción visual de cualidades y relaciones espaciales– hay ideas comunes a otras teorías filosóficas.¹³ En este aspecto encuentro gran afinidad con la noción de “vía reflexiva” que Laura Benítez propone en su estudio sobre el conocimiento del mundo natural en Descartes. Para Benítez, la vía reflexiva es “un estilo de pensamiento que varias escuelas y autores sustentan, incluso en distintos momentos históricos, con base en una serie de supuestos fundamentales compartidos.”¹⁴ Considero que la vía reflexiva

13 Cuando Descartes habla de ideas adventicias, como más adelante explicaré, habla de ideas que se adquieren en el contacto del sujeto con el mundo material; en este sentido, su formulación de la adquisición de conocimiento sensible, por falible que éste sea, no es tan distante del de los filósofos empiristas como durante mucho tiempo se ha interpretado.

14 Benítez: 2004, p. 5.

tiene su equivalente en la creación artística, misma que incluso de manera no explícita está impregnada de ideas y supuestos poéticos compartidos por varios artistas. En este sentido, encuentro que los estilos de pensamiento, en el sentido en que Benítez define la vía reflexiva, son afines con los estilos artísticos.

Mi investigación reúne estudios históricos y críticos actuales sobre la pintura holandesa del siglo XVII y, particularmente, sobre la pintura de género; a través de la consulta de tratados teóricos –directa en algunos casos e indirecta en otros–, he considerado ideas concernientes a la imitación conforme a la experiencia visual, la ilusión de realidad y la conformación del espacio pictórico. Desde luego, he estudiado las obras en que René Descartes aborda de manera directa su concepción de la visión humana, así como la relación que ésta tiene con el problema general del conocimiento del mundo. Por último, es importante mencionar que he observado detenidamente un buen número de pinturas holandesas del siglo XVII, y he estudiado en bibliografía crítica aspectos técnicos y simbólicos relevantes para la creación y desarrollo de algunos estilos locales –particularmente en el caso de la llamada escuela de Delft–, así como de estilos personales –principalmente el de Johannes Vermeer.

Sin lugar a dudas, la pintura holandesa del siglo XVII ofrece muchas posibilidades de ser estudiada, y mi investigación se limita a una de ellas. Me parece pertinente aclarar que mi aproximación a la pintura holandesa de género es fundamentalmente formal, dado el interés que tengo en la relación entre representación y percepción. En modo alguno ignoro que el cuadro holandés es un universo simbólico que puede ser interpretado como expresión de costumbres e ideales, de valores cívicos y morales, o bien de ideas acerca de lo divino y lo humano. Si bien no me ocupo de estos temas, estoy convencida de que mi estudio no contraviene otras líneas de interpretación sino que, eventualmente, podría enriquecer la comprensión del cuadro holandés de escenas cotidianas. Identifico mi trabajo como un estudio histórico movido por el interés de

comprender estéticamente la espacialidad pictórica. Para ello no recorro a la aplicación de un método estandarizado de análisis y, de hecho, no aplico un método, en un sentido riguroso. Lo que propongo es la formulación de un vocabulario de términos con los cuales referirme de manera congruente a la espacialidad pictórica del interior doméstico; es decir, elaboro un marco de conceptos para orientar la comprensión de las relaciones espaciales al interior del cuadro.

Con este trabajo ofrezco una manera renovada de mirar el cuadro, reconociendo estéticamente la configuración del espacio pictórico en el que reina la proximidad, configuración articulada en términos de la luz y sus efectos.

La apariencia de realidad que ha caracterizado durante siglos a la pintura holandesa del siglo XVII ha sido objeto de acaloradas discusiones académicas en las últimas cuatro décadas. Sobre ello trato en el primer capítulo, en el cual propongo el concepto de realismo naturalista bajo el cual abordo la pintura estudiada. ¿Es el arte realista holandés el registro visual impecable de una época y una sociedad en particular o bien es un universo lleno de significados que el observador actual ya no reconoce y que los especialistas han de desentrañar? O, como algunos historiadores han querido ver ¿es la pintura holandesa un signo visible del ideal moderno de conocimiento? A partir de la consideración crítica de cada una de estas maneras de entender el realismo pictórico de lo que se conoce como el Siglo de Oro holandés, delimito el concepto de realismo naturalista sobre la base de la imitación pictórica como analogía poética de la experiencia visual.

El segundo capítulo está dedicado a abordar el problema de la representación pictórica de la tridimensionalidad por medio del recurso plástico de la luz. El punto de partida histórico es el ya mencionado planteamiento teórico de la espacialidad a través de la perspectiva lineal, planteamiento que inaugura de manera explícita el problema plástico de la representación espacial. Las características del espacio pictórico holandés

se exponen bajo dos aspectos contextuales; por un lado, el problema de la representación espacial y, por el otro, las influencias que recibió la pintura holandesa del siglo XVII en lo que respecta a la importancia de la luz como elemento plástico. En este capítulo hago referencia al concepto holandés de *houding*, entendido como armonía del color.

El estudio de la concepción cartesiana del espacio perceptual y, de manera más específica, de la percepción visual de las cuatro cualidades espaciales, es el objeto del tercer capítulo. A partir de *La Dióptrica* y el *Tratado del Hombre*, exploro al Descartes interesado en la filosofía natural; es decir, al filósofo que, además de crear un discurso fundante del sujeto del conocimiento, se reconoció conducido por los sentidos, inmerso en un mundo de objetos materiales, es decir, extensos. La teoría cartesiana de la visión está articulada con la explicación del comportamiento físico de la luz, específicamente con el fenómeno de la refracción. Descartes fue el primer investigador en publicar una explicación completa de la refracción, y su interés por la óptica estuvo a su vez vinculado al problema filosófico sobre las posibilidades y limitaciones del conocimiento humano del mundo físico.

Las cualidades espaciales cartesianas son los conceptos orientadores de la interpretación del espacio doméstico holandés que hago en el cuarto capítulo. El enfoque con el que abordo la espacialidad pictórica se deslinda de otros estudios históricos y culturales que han relacionado a Descartes con la pintura holandesa – principalmente con la naturaleza muerta y la pintura de género—. Este deslinde obedece a la consideración del espacio como categoría de percepción en Descartes más que como construcción geométrica puramente racional. El interés del filósofo natural por el conocimiento del mundo físico se ve reflejado en mi interpretación del espacio pictórico mediante categorías cartesianas de percepción visual espacial. El capítulo cuarto alude a diversos ejemplos de pinturas de género y describe las relaciones espaciales de dos

cuadros pertenecientes al modelo que he referido anteriormente, en el cual la iluminación naturalista es determinante. Las cualidades espaciales cartesianas – situación, distancia, tamaño y figura– describen la condición de proximidad del interior holandés, estructurada por medio del tratamiento de la luz y el color. No sostengo que los pintores holandeses fueran cartesianos en ningún sentido, al menos no deliberadamente cartesianos. Lo que mi interpretación propone es una co-incidencia en la concepción del espacio perceptual y el espacio pictórico, ambos expuestos como espacio humano, visible, tangible y, sobre todo, habitable.

Capítulo 1

El realismo pictórico holandés en el siglo XVII

El siglo XVII holandés se conoce como el Siglo de Oro debido al esplendor de su arte; a la par de este esplendor, son notables los avances intelectuales y culturales que en esta época se desarrollaron en la joven república holandesa. La identificación de la pintura de entonces con la apariencia de realismo ha sido una práctica común durante varios siglos. Aun cuando el término todavía no se acuñara en el terreno del arte, lo que actualmente llamamos realismo fue reconocido desde el siglo XVII como característico de la pintura holandesa. En su más amplio sentido, el término suele implicar “un deseo de pintar las cosas con *precisión y objetividad*”.¹ Como se verá en este capítulo, la precisión fue muy admirada en la pintura producida en el norte de Europa entre los siglos XV y XVII; sin embargo, llegó a ser vista como un logro técnico opuesto al logro artístico, en el sentido propio de las artes liberales.² Por su parte, la presunta objetividad fue tan admirada como criticada y, en ocasiones, abiertamente rechazada.

Valorado como signo visible del desarrollo del ideal moderno de conocimiento, por una parte y, por otra, cuestionado como registro visual sin inventiva, el realismo holandés del siglo XVII ha recibido una atención notoria en los estudios académicos de las últimas cuatro décadas. En el contexto de mi investigación, la consideración del realismo como característica estilística de gran parte de la producción pictórica holandesa durante el siglo XVII es importante a la luz del objetivo central de mi tesis, que es analizar la representación del espacio en los interiores domésticos, mediante el uso de categorías cartesianas de percepción espacial. Esto requiere una observación

1 Chilvers: 2004, p. 579: “(...) a desire to depict things *accurately and objectively*”. Las itálicas son mías.

2 Las artes liberales estuvieron asociadas al quehacer intelectual. En contraste, las artes manuales eran identificadas con la producción de objetos utilitarios y, por ello, también llamadas “serviles”.

cuidadosa con respecto a las características estilísticas de la pintura holandesa de género, entre las cuales hay que señalar la iluminación naturalista proveniente de una fuente lateral de luz; la ausencia de idealización a la manera en que lo hace la pintura histórica; la representación de escenas cotidianas y su ubicación en espacios cerrados; la disposición y orientación de objetos y figuras en relación con la fuente de luz. Mi interés no es el de establecer y justificar que la pintura holandesa es realista; parto de la apreciación que como tal han hecho algunos historiadores en el siglo XX, e incluso algunos críticos y otros estudiosos del arte holandés del siglo XVII.

En la primera sección de este capítulo me remito al origen del término realismo en el contexto de la historia y la crítica de la pintura y, de manera paralela, muestro algunas de las ideas que se han registrado sobre la valoración de la pintura holandesa desde el siglo XVII. La segunda sección consiste en una descripción crítica de las líneas generales de algunos estudios en historia de la pintura holandesa del XVII que se han desarrollado, tanto en Europa como en los Estados Unidos, desde hace cuarenta años.³ Por último, la tercera sección del capítulo plantea la noción de realismo naturalista bajo la cual analizaré la representación espacial en la pintura holandesa de género.

1.1 Realismo y pintura holandesa

De acuerdo con los pocos testimonios que se conocen de la época, según señala Christopher Brown, lo que los observadores holandeses admiraban en la pintura era la habilidad de los artistas para crear la ilusión de realidad.⁴ En un libro dedicado a

³ La historia del arte holandés empieza a ser escrita por historiadores en el siglo XIX. En 1874 Jakob Burckhardt escribe un estudio titulado “La pintura holandesa de Género”.

⁴ Brown: 2002. Sobre la ilusión de realidad, José García Leal indica que el ideal del realismo aparece por primera vez como ideal de ilusión en la historia de Zeuxis y Parrasio, narrada por Plinio el Viejo (García Leal: 2002). En los textos de *Historia del Arte* –que forman parte de su *Historia Natural*– Plinio relata lo siguiente: “Se cuenta que este último [Parrasio] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y

Johannes Vermeer, Frithjof van Thienen destaca que “la representación exacta de la naturaleza”, característica de los pintores de la escuela de Delft, era respetada y apreciada en Holanda en el siglo XVII.⁵ Un siglo más tarde, la pintura holandesa también fue reconocida en otros países por su realismo.⁶ Svetlana Alpers refiere que el pintor inglés Joshua Reynolds escribió en 1781 que el mérito de la pintura holandesa solía consistir en que la representación era verosímil y que estaba orientada a complacer al sentido de la vista.⁷ Durante el siglo XIX, según Wayne Franits, muchos escritores sobre arte holandés asumieron que los cuadros “representaban objetivamente el mundo cotidiano, que proporcionaban un acceso directo, tangible, a la vida contemporánea”.⁸

En 1842, el francés Théophile Thoré, uno de los más entusiastas extranjeros aficionados al arte, quedó fascinado por la *Vista de Delft*, de Vermeer.⁹ Las primeras monografías sobre algún pintor holandés del XVII –ambas sobre Johannes Vermeer– fueron publicadas por Thoré en los años sesenta del siglo XIX.¹⁰ Thoré se interesó por los temas tratados por los holandeses, pero también por las cualidades plásticas de sus obras. De acuerdo con Ary de Vries, los pintores contemporáneos de Thoré, como Camille Corot, despertaron en él “una visión más aguda, más sensible a los matices y a

al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista.” (Plinio: 2001, p. 93). Philips Angel, teórico y pintor holandés, hace referencia a Zeuxis y Parrasio en su discurso de 1841 en el gremio de San Lucas en Leiden. El engaño al ojo, logro del ideal de ilusión propio de cierto tipo de realismo, como el realismo holandés, es un objetivo claramente señalado por uno de los teóricos holandeses del arte, Samuel van Hoogstaten quien, por cierto, fue un hábil pintor de cortinas falsas.

5 Thienen: c. 1950, p. 6.

6 Todorov: 1997.

7 Alpers: 1983, p. xviii. Reynolds se refiere a “the truth of representation”.

8 Franits: 1997, p. 1: “(These works) objectively represented the everyday world, that they provided unmediated, tangible access to contemporary life.” Para Franits esta es una visión infundada que, no obstante, perduró hasta entrado el siglo XX.

9 Etienne Joseph Théophile Thoré, periodista y político aficionado al arte, utilizaba el pseudónimo de William Bürger, por lo que se le suele llamar Bürger-Thoré. Me referiré a él por su nombre en todo momento.

10 Vries: 1952.

las tonalidades”.¹¹ Es interesante que para un observador sensible como Thoré el contenido temático no quedara dissociado del tratamiento plástico; en Holanda, durante aquella época, los críticos consideraban que el valor artístico de la pintura residía en el tema, más que en su tratamiento.

El que en el siglo XIX, particularmente fuera de Holanda, se resaltara como una virtud el realismo de las pinturas holandesas resulta comprensible a la luz del auge de la estética realista que surgió en Francia como parte del movimiento pictórico impulsado a mediados de dicho siglo. El término realismo fue acuñado para la pintura en los años 1830; al parecer, el primero en aplicarlo fue el crítico Gustave Planche.¹² El uso que Planche dio al término fue “para designar un arte que no procedía ni de la imaginación ni del intelecto, y que se limitaba a la observación más minuciosa de la realidad”.¹³ A partir de 1848, los críticos franceses identificaron como realistas las pinturas de la vida contemporánea que retrataban lugares, actividades y personajes ordinarios. Los pintores Gustave Courbet y Jean-François Millet son considerados los principales representantes del realismo francés. Con motivo de una de sus exposiciones, en 1855 Courbet escribió un texto en el que se reconocía a sí mismo como realista. Para Courbet, “la pintura es esencialmente un arte concreto y debe ser aplicado a las cosas reales y existentes.”¹⁴ Tal concepción de la pintura se manifiesta contraria a la idealización y el academicismo francés predominantes en Francia a mediados del siglo XIX.

Las escenas de la vida contemporánea cobraron para el realismo decimonónico una relevancia que confrontaba a la pintura histórica y sus seguidores. Según J.H. Rubin, en este movimiento artístico hay un intento “por crear representaciones objetivas del

11 *Idem*, p. 13. Según Noémi Blumenkranz y Anne Souriau, Thoré utilizaba el término realismo en un sentido peyorativo. Blumenkranz y Souriau: 1998, p. 933.

12 House: 2001; Rubin: 1996; Blumenkranz y Souriau: 1998.

13 Blumenkranz y Souriau, *id.*, p. 933.

14 *Apud*. Chilvers: 2004, p. 579: “Painting is essentially a concrete art and must be applied to real and existing things.”

mundo externo, basadas en la observación imparcial de la vida contemporánea”.¹⁵ Esta tentativa referida por Rubin entra en consonancia con la crítica hecha por el poeta Charles Baudelaire al realismo, por considerarlo un arte “positivista”. Los pintores, acusaba Baudelaire en la *Revue Française*, querían mostrar “las cosas como son, o como serían, suponiendo que yo [el sujeto que percibe] no existiera”.¹⁶ En un arte estéril y objetivo como el realismo, según Baudelaire, no había lugar para la imaginación. Ian Chilvers refiere que el realismo con frecuencia implica el rechazo tanto a la idealización en la representación como a los temas que han sido instaurados como dignos de ser representados. Sin embargo, la precisión, la objetividad buscada al *mostrar las cosas como son*, como objetaba Baudelaire, no necesariamente tendrían que ser tomados como síntomas del abandono de la noción del artista como creador. John House afirma que en el siglo XIX “[e]ra ampliamente aceptado que la visión individual, personal, del artista desempeñaba un papel central en todos los tipos de realismo, cualquiera que fuese la noción de lo ‘real’ que presentaran.”¹⁷

El realismo como movimiento artístico se sitúa, pues, a mediados del siglo XIX y llega a manifestarse como una poética a partir del prólogo de Gustave Courbet titulado *Realismo*. El uso del término, como suele suceder, ha rebasado el significado inicial que denotaba un movimiento artístico.¹⁸ En el propio siglo XIX el término realismo es extendido para referirse a estilos y tradiciones pictóricas anteriores, particularmente a algunas del siglo XVII, como señala nuevamente House,

15 *Op. cit.*, pp. 52-53: “To create objective representations of the external world based on the impartial observation of contemporary life.”

16 Baudelaire, apud. Rubin, *id.*, p. 53: “Things as they are, or as they would be, supposing that I [the perceiving subject] did not exist”. El escrito de Baudelaire es de 1859.

17 *Op. cit.*, p. 619: “It was widely agreed that the individual, personal vision of the artist played a central role in all types of ‘realism’, whatever view of the ‘real’ they presented.”

18 En un sentido amplio, el realismo puede ser definido como: “Todo estilo, modalidad o movimiento artístico que tiende preferentemente a la representación de la realidad. En este sentido, de cualquier obra se puede decir si es más o menos realista.” Monreal y Tejada: 1992, p. 343.

Al mismo tiempo, artistas, críticos e historiadores reexploraron el arte del pasado, encontrando precedentes y validaciones para 'realismo' especialmente en la pintura del siglo XVII, en la obra de pintores tan diversos como Rembrandt, Caravaggio, Velázquez y los hermanos Le Nain.¹⁹

Para los observadores del siglo XIX la pintura holandesa no era un caso exclusivo de realismo en el contexto artístico del XVII. No obstante, los propios pintores realistas decimonónicos pusieron el acento en que los temas del arte fueran tomados directamente de la vida que podía ser contemplada por el pintor: la naturaleza, la gente en sus labores de subsistencia, las cosas en su aparecer ante los ojos humanos; esto es justamente lo que vemos en la pintura holandesa del siglo XVII. Comerciantes, cocineras, madres, pintores, pastores, soldados, mujeres jóvenes, niños y hasta filósofos, son las personas anónimas de la pintura holandesa; el campo, los animales, las ciudades con sus edificios y calles, las casas y patios, los utensilios domésticos, los muebles y adornos comunes en los hogares holandeses; esos son los lugares y objetos que aparecen en la pintura holandesa. Temáticamente, la vida cotidiana y los sitios ordinarios hacen de este arte un caso de realismo, si nos atenemos al sentido original del término. Pero ello no quiere decir que la pintura sea un registro fiel de la realidad, ajeno a la imaginación creadora. Wayne Franits, al referirse específicamente a la pintura de género, sostiene que los vínculos entre lo representado y la realidad contemporánea son más bien débiles; en primer lugar, porque en los cuadros suelen aparecer detalles –por ejemplo arquitectónicos o de vestido– que no corresponden a los lugares o a las costumbres holandesas de la época. Por otro lado, si bien los temas de los que se ocupa la pintura de género son diversos, no abarcan la amplia gama temática de lo que podría haberse pintado como parte de la vida cotidiana típicamente nacional.²⁰ Con estos

19 *Loc. cit.*: “At the same time, artists, critics, and historians re-explored the art of the past, finding precedents and sanctions for ‘realism’ especially in 17th-century painting, in the work of painters as diverse as Rembrandt, Caravaggio, Velázquez and the Le Nain brothers.”

20 Franits: 2004.

señalamientos Franits sugiere que no es acertado considerar la pintura holandesa del siglo XVII como registro visual estrictamente apegado a la realidad que se vivía. La afirmación de Franits es apoyada por el estudio de Loughman y Montias sobre los espacios públicos y privados en Holanda en el siglo XVII. Es común ver en los cuadros de interiores domésticos pisos de mármol, cortinas en las ventanas o grandes candelabros metálicos; sin embargo, estos son ejemplos de algunos de los detalles que vemos en cuadros pero que escasamente corresponden a como está documentado que eran los hogares holandeses.²¹ Sobre este punto, Harriet Stone insiste en que, gracias a estudios como los de Montias y Loughman, estamos ya sobre advertencia de “no confundir el *efecto de realidad* con la *realidad* de la época.”²²

Un segundo y crucial aspecto relacionado con el sentido amplio de realismo es la tan aludida apariencia de realidad. Como ya he mencionado, los observadores de la pintura holandesa, tanto del siglo XVII como de los que siguieron, no han dejado pasar inadvertida esta característica, al señalarla como algo notable y propio del arte holandés.

Los críticos clasicistas de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII [en Holanda] reconocieron que había un arte moderno caracterizado por el apego a la naturaleza y por la representación de temas cotidianos, y que este arte había probado ser extremadamente popular. Este arte moderno fue el arte distintivo de la República Holandesa.²³

La verosimilitud propia de la pintura holandesa forma parte de la tradición noreuropea que inicia con los pintores flamencos del siglo XV. Mientras en Italia se fraguaban las primeras teorías modernas de la pintura, hacia 1430, en los Países Bajos

21 Loughman y Montias: 2000, Introducción. En este renglón, los autores siguen al historiador de las artes decorativas Willemijn Fock. Según Fock, las cortinas que podían cubrir ventanas no eran comunes antes de 1660; los candelabros eran propios de las iglesias o los edificios públicos, pero de las casas.

22 Stone: 2006, p. 21: “(We are well advised, therefore,) not to confuse the *reality effect* with the *reality* of the period.” Itálicas en el original.

23 Brown, *op. cit.*, p. 26: “The Classicist critics of the late seventeenth and early eighteenth centuries recognized that there was a modern art characterized by truth to nature and the depiction of everyday subjects, and that this art had proved extremely popular. It was this modern art which was the distinctive art of the Dutch Republic.”

se practicaban formas entonces novedosas de tratar la luz y el color, en gran medida gracias al uso de la pintura al óleo. Los pintores y sus patrones apreciaban la posibilidad de que las texturas de cualesquiera superficies pudieran ser detalladamente pintadas, al grado de lograr distinciones texturales sin precedentes.²⁴ En Holanda muchos artistas prosiguieron con este sello característico de meticulosidad técnica, mismo que va de la mano con la observación detenida y cuidadosa del mundo.

La impresión de sólido realismo se encuentra detrás de la frecuentemente repetida noción de que los pintores holandeses simplemente registraron lo que veían. Es cierto que hubo pintores holandeses que representaban con escrupulosa exactitud el color, la forma y la textura de las cosas visibles. En esto siguieron la tradición de la particularidad que los pintores del siglo XV en los Países Bajos les habían heredado.²⁵

Un rasgo distintivo de la pintura noreuropea del siglo XV es precisamente su realismo, entendido como representación detallada del mundo físico. Craig Harbison llama a dicho rasgo “realismo visual”, y lo resalta como característico de un estilo que fue novedoso por su capacidad de imitar “los incontables efectos de color y luz que pueden ser vistos en el mundo”.²⁶ El *realismo visual* noreuropeo, con sus innovaciones técnicas y formales, estaba no obstante inmerso en el simbolismo religioso, político y social del siglo XV; el cristianismo no se había escindido, no existían repúblicas, y el arte seguía siendo profundamente hierático. Éste es un importante elemento de contraste con respecto al realismo holandés, eminentemente secular, casi desprovisto de figuras identificables como personajes históricos o literarios. Con respecto a la pintura holandesa, Brown afirma que

24 Gombrich: 1983; Kahr: 1993; Westermann: 1996.

25 Kahr, *id.*, p. xii: “The impression of solid realism lies behind the often repeated notion that Dutch painters simply recorded what they happened to see. It is true that there were Dutch painters who represented with scrupulous exactness the color, form, and texture of visible things. In this they followed the tradition of precise particularity that the Early Netherlandish painters of the fifteenth century had handed down to them.”

26 Harbison: 1995, p. 26: “[...] the myriad effects of colour and light to be seen in the visible world”.

Sea este arte didáctico o moralmente neutral, lo que creo que podemos decir con seguridad es que en el siglo XVII hubo una ruptura con las nociones medievales de alegorización de la vida cotidiana; terminó la necesidad de ver un significado religioso en cada representación del mundo que nos rodea. Ésta es, no lo olvidemos, una separación entre el mundo medieval y el moderno.²⁷

Las diferencias entre los mundos medieval y moderno en modo alguno excluye la continuidad de tradiciones intelectuales, artísticas, sociales. El llamado realismo visual del norte de Europa no desaparece con el ascenso de la pintura secular, como tampoco se pierden otras importantes aportaciones pictóricas del Renacimiento noreuropeo, aportaciones que vemos en la pintura holandesa como una herencia transformada. La aparición de los interiores domésticos, por mencionar una de estas herencias, está arraigada en la pintura flamenca del siglo XV. Sin lugar a dudas,

La influencia de las tradiciones pictóricas es decisiva para entender cómo formularon su simbolismo visual los pintores holandeses de género. [...] las raíces visuales de muchas pinturas de género del siglo XVII reposan en un pasado distante; en algunos casos pueden remontarse al arte de la Edad Media tardía.²⁸

A pesar de que existan ciertas características comunes a diversos géneros pictóricos, escuelas y pintores, el hablar de realismo en la pintura holandesa no presupone un estilo uniforme.

Las muchas, incluso contradictorias maneras en que los artistas crearon la realidad pictórica sugiere que 'realismo' es siempre un término relativo, cuyos significados están condicionados por la cultura

27 *Op. cit.*, p. 21: "Whether this art is didactic or morally neutral, what I believe we can say with assurance is that there was in the seventeenth century a break with medieval notions of the allegorisation of everyday life, an end to the need to see religious meaning in every representation of the world around us. This is, we should not forget, a crucial break between the medieval and early modern worlds." El término moderno fue utilizado por críticos y teóricos holandeses en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. Por 'moderno' se referían al modo propio de muchos pintores holandeses de paisaje, naturaleza muerta y escenas cotidianas. En contraste con el sentido que Brown da a 'moderno' en el pasaje citado, los teóricos holandeses contraponían lo moderno a lo clásico, y no a lo medieval. Más adelante retomaré la noción de pintura moderna en el contexto de la teoría holandesa del arte.

28 Franits, *op. cit.*, p. 1: "The impact of pictorial traditions is critical for understanding how Dutch genre painters formulated their imagery. As shall be discussed, the visual roots of many seventeenth-century genre paintings lie in the distant past and, in some instances, can be traced back to the art of the late Middle Ages."

y el género que lo construyen. Al perseguir tan amplia variedad de estrategias realistas, sin embargo, los artistas holandeses parecen haber estado más preocupados por la verosimilitud que sus colegas en casi cualquier otra cultura occidental. Diversos medios pictóricos para referirse a 'lo real' dependen claramente de una exquisita habilidad.²⁹

A principios del siglo XX, en sus célebres lecciones en la Escuela del Louvre, el arqueólogo francés Salomon Reinach hablaba de la pintura holandesa de este modo:

Su arte es realista, desprovisto, por lo general, de intelectualismo: el arte por el arte. De aquí resultó, primero, un desarrollo extraordinario de la habilidad técnica, que aprendió a expresar los matices más fugitivos de la luz holandesa, que, al ser tamizada por una atmósfera siempre húmeda, parece una lluvia de oro, y después una indiferencia relativa por la significación de los asuntos tratados.³⁰

Las observaciones de Reinach sobre la destreza de los holandeses y sobre ciertas características sutiles de su pintura difícilmente resultarían objetables. Lo que llama la atención es la distinción –incluso contraposición– entre creación intelectual y logro técnico. No quiero decir que no sean dos cosas diferentes pero ¿son acaso independientes? Reinach veía la pintura holandesa de géneros no históricos bajo los criterios que han normado la producción y la valoración de la pintura europea desde el humanismo renacentista.³¹ El objetivo de la pintura partía de la imitación de la naturaleza para dirigirse a la narración de historias. En el *Tratado de la Pintura*, escrito en Florencia en 1436, Leon Battista Alberti afirma que “El trabajo más importante del

29 Westermann, *op. cit.*, p. 88: “The many different, even contradictory ways in which artists created pictorial reality suggest that ‘realism’ is always a relative term, its meanings conditioned by the culture and genre that construct it. In pursuing such a wide variety of realist strategies, however, Dutch artists seem to have been more concerned with verisimilitude than their colleagues in almost any other Western culture. Several pictorial means signifying ‘the real’ clearly depend on exquisite skill.”

30 Reinach: 1979, pp. 281-282. Las lecciones sobre arte impartidas por Reinach en la Escuela del Louvre, de 1902 a 1903, derivaron en la publicación de *Apolo: Historia General de las Artes Plásticas*.

31 En este aspecto estoy de acuerdo con Alpers.

pintor es la *istoria*”,³² con lo cual se refiere al tema, principalmente tomado de la literatura antigua. En contraste con este ideal del arte humanista que, siglos más tarde sería un ideal academicista, Reinach encuentra que “[t]odo el espíritu de esta pintura está en su ejecución y en el manejo de los colores; a diferencia de los maestros franceses de los siglos XVIII y XIX, los holandeses no hacen literatura en sus cuadros.”³³

Si bien a Reinach le parecía que los géneros pictóricos abordados por los holandeses de manera tan original eran géneros menores, su interés y aprecio por algunos de los “grandes maestros” no es desdeñable. Uno de los principales impedimentos para comprender y valorar la pintura holandesa, según Svetlana Alpers, es la fuerte influencia del arte italiano, en el que la pintura histórica fue casi el único género cultivado.³⁴ Durante siglos, la teoría y la práctica pictórica italianas, a partir del Renacimiento, han sido los modelos bajo los cuales se ha visto y estudiado la pintura en el mundo occidental. Los estudios sistemáticos de la pintura holandesa del siglo XVII, principalmente los desarrollados después de la Segunda Guerra Mundial, han marcado pautas de interpretación y apreciación que han conseguido una relativa pero creciente autonomía con respecto a la pintura italiana de los siglos XV al XVII.

1.2 Estudios históricos recientes: el debate sobre el realismo

A través de sus apreciaciones, viajeros, pintores y amantes del arte que valoraron la pintura holandesa dejaron testimonios importantes que, si bien no constituyen un cuerpo de estudios históricos, dan cuenta de dos cuestiones cruciales en la discusión sobre el

32 Alberti: 1998, p. 88. El Tratado de la Pintura de Alberti es considerado el primer tratado moderno de pintura por ser una obra teórica, más que técnica; es decir, por contener explicaciones y reflexiones sobre la pintura entendida como un arte liberal, cuya raíz se encuentra en la geometría. Hacia el final de su obra, Alberti se declara gustoso de “alcanzar el mérito de ser el primero en escribir acerca de este que es el arte más difícil.” Alberti: 1998, p. 130.

33 *Op. cit.*, p. 282.

34 *Op. cit.*

realismo holandés, sostenida entre historiadores del arte ya entrado el siglo XX. Por un lado, está documentada la admiración que han despertado la apariencia verosímil y el cuidadoso tratamiento plástico de los holandeses del siglo XVII, particularmente cuando se trata de temas hasta entonces inusuales. Por otro lado, en dichos testimonios aparece recurrentemente la idea de que la pintura holandesa de géneros no históricos registraba el universo natural y cultural de la república holandesa sin portar significado alguno. La afirmación de que los pintores holandeses crearon registros carentes de significados será fuertemente rechazada por algunos historiadores del arte en la segunda mitad del siglo pasado. A partir de ahí se establecerá una tensión entre apariencia y significado que estará a la base de la discusión sobre el realismo holandés.

A finales del siglo XIX y principios del XX se emprendieron los primeros estudios académicos sobre pintura de género; en esa época la investigación histórica sobre el arte holandés del siglo XVII era muy reciente. Mi interés está orientado hacia estudios realizados durante los últimos cuarenta años, a partir del ya mencionado debate sobre el realismo de la pintura holandesa. Voy a abordar tres enfoques bajo los cuales se han planteado y discutido características fundamentales de algunos géneros pictóricos del siglo de oro holandés, centrandome mi interés en la pintura de escenas cotidianas. En esta sección, mi objetivo fundamental es analizar las distintas concepciones del realismo pictórico holandés del siglo XVII. El primer enfoque al que me referiré es el iconológico, empleado para el estudio de la pintura holandesa principalmente a partir de la década de los años setenta del siglo XX.³⁵ El segundo enfoque identifica la producción de algunos pintores holandeses con desarrollos en filosofía natural durante

35 El enfoque iconológico se deriva del método de análisis desarrollado en la escuela de Aby Warburg. Erwin Panofsky explica que el método iconológico distingue tres niveles de estudio de la pintura: el primero es el de la descripción pre-iconográfica, el nivel de las formas puras que consiste en el reconocimiento de representaciones de objetos, sus relaciones mutuas y su carácter expresivo; el segundo nivel es el del análisis iconográfico, en el cual se identifican imágenes, historias y alegorías (también identificado como contenido convencional); por último, el nivel de la interpretación iconográfica es el que comprende el significado intrínseco que conforma el mundo simbólico. Panofsky: 1972.

el siglo XVII. Por último, consideraré un enfoque que se basa en los tratados teóricos de la época.

1.2.1 La iconología y el aparente realismo de la pintura holandesa

Las primeras aproximaciones iconológicas a la pintura holandesa se ocuparon de la pintura histórica, la cual constituye el género pictórico que directamente conviene a dicho método. De acuerdo con Konrad Renger, la historiografía del arte holandés recurrió al método iconológico de manera consistente por primera vez en 1920 en las investigaciones de Hans Kauffmann. Fue el propio Kaufmann quien, diez años más tarde, analizó las obras de un notable representante de la pintura de género, Pieter de Hooch.³⁶ La presunción de que la pintura de género tiene significado se contrapuso entonces a la idea de que los géneros pictóricos distintos de la pintura histórica son exclusivamente representaciones fieles del paisaje, los objetos y la vida en Holanda durante el siglo XVII. El aclamado realismo del arte holandés, considerado rico en virtuosismo pero carente de significado, dejó de ser la pauta única para la valoración de géneros pictóricos no narrativos como el paisaje, la naturaleza muerta y la pintura de escenas cotidianas. La apreciación de un realismo sin significado, a la cual respondieron los estudios iconológicos, dista mucho de ser la mía. Como antes he manifestado, entiendo que la mimesis, por realista que sea, nunca es un registro mecánico de apariencias, sino una interpretación y recreación poética de lo que el pintor elige representar.

A finales de la década de los sesenta del siglo XX, un grupo de historiadores del arte de la Universidad de Utrecht emprendió una serie de trabajos iconológicos sobre la pintura holandesa de género, bajo la convicción de que sacaría a la luz elementos

36 Renger: 1978, "On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting", en Franits: 1997, pp. 9-14.

simbólicos que serían decisivos en la interpretación del arte holandés del siglo XVII. En este grupo de investigadores sobresalen Jan Emmens y Eddy de Jongh. Una de las publicaciones que fueron decisivas para que el debate sobre el realismo holandés iniciara fue el catálogo de la exposición titulada *Para Enseñanza y Placer*, escrito por De Jongh.³⁷ Christopher Brown explica que

El argumento [de De Jongh], en términos muy básicos, es que *muchas* pinturas holandesas de género, más que ser representaciones directas de la vida cotidiana, como a primera vista parecen ser, *a veces* portan significados específicos, y que esos significados pueden ser descubiertos a través del estudio de libros de emblemas y grabados con textos que les eran contemporáneos.³⁸

En 1934 Erwin Panofsky, uno de los principales representantes de los estudios iconológicos, había publicado un artículo sobre el famoso cuadro *El matrimonio Arnolfini* –pintado en el siglo XV por Jan van Eyck– en el cual identificó un “simbolismo no evidente”. El estudio de Panofsky trazó un camino que De Jongh seguiría al acuñar el término de “realismo aparente”, término que acota la relevancia del estilo realista propio de la pintura holandesa en aras de una mayor atención al aspecto simbólico. Panofsky había encontrado en la obra de Van Eyck que el simbolismo medieval convivía armónicamente con el realismo del cuadro; en palabras de Panofsky, el “significado simbólico no es abolido ni contradice las tendencias naturalistas”.³⁹

En cuanto al arte holandés, según De Jongh, su simbolismo es didáctico, lo cual no excluye que tenga también el objetivo de agradar y entretener. De Jongh ha orientado sus interpretaciones a partir de textos literarios y moralizantes, así como de libros de

37 La exhibición fue en el Rijksmuseum de Amsterdam, en 1976.

38 *Op. cit.*, p. 18: “The argument, in very basic terms, is that many Dutch genre paintings rather than being straightforward representations of everyday life, as at first sight they appear to be, sometimes contain specific meanings and that these meanings can be discovered by the study of contemporary emblem books and engravings with texts.” Las itálicas son mías.

39 Panofsky, *apud*. Franits, *op. cit.*, p. 2: “The symbolical significance is neither abolished nor does it contradict the naturalistic tendencies”.

emblemas del siglo XVII.⁴⁰ Para el especialista holandés, no se trata de un simbolismo no evidente como el que Panofsky atribuye a la pintura flamenca, pues los holandeses de entonces tenían todas las claves interpretativas necesarias para entender ese simbolismo.⁴¹ Es decir, lo que para observadores actuales puede parecer inexistente o bien oculto, para los contemporáneos de los pintores del siglo XVII era claro por ser propio de su cultura cotidiana. La pintura holandesa de entonces, según De Jongh, es realista sólo en apariencia, pues su primer cometido está ligado a significados emblemáticos que no se ocultaban sino que eran enteramente familiares para los observadores holandeses de la época. El simbolismo tenía un carácter local, propio de la cultura holandesa; no es extraño que los observadores de otros países no reconocieran el significado en una pintura no histórica. Al trazar la diferencia entre realismo y realismo aparente, De Jongh define el primero como reflejo de la realidad;⁴² en contraste, el realismo aparente “refiere a representaciones que, aunque imitan la realidad en términos de forma, conllevan simultáneamente la elaboración de una abstracción.”⁴³

La noción de realismo como reflejo de la realidad dice muy poco acerca de un estilo artístico, si tenemos en cuenta que todo arte es un *artificio* que tiene sus propias limitaciones y posibilidades. Un cuadro realista, por ingenuo que fuera, sólo podría reflejar la realidad de manera relativa, bajo condiciones propias de la pintura; la primera y más evidente de ellas es su bidimensionalidad. Por su parte, la definición de realismo aparente es lo suficientemente vaga como para aplicarla a cualquier tipo de realismo, y

40 Una referencia central en el trabajo de De Jongh es la figura de Jacob Cats (1577-c. 1660), autor de poesía didáctica y de un libro de emblemas. Cats fue muy popular en Holanda.

41 El simbolismo en la pintura holandesa puede encontrarse, por mencionar tan sólo un ejemplo, en *Mujer sosteniendo una balanza*, de Johannes Vermeer; menos explícito para un observador actual es el significado del mar como emblema del amor, y del barco en alta mar como emblema del amante. Estos dos elementos aparecen con frecuencia en cuadros visibles en los interiores domésticos.

42 De Jongh: 1971, “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting”, en Franits, *op. cit.*, p. 21.

43 *Loc. cit.*: “(...) refers to representations which, although they imitate reality in terms of form, simultaneously convey a realized abstraction.”

la aclaración de que las representaciones aparentemente realistas *conllevan la elaboración de una abstracción* podría aplicarse a cualquier tipo de representación. La distinción entre realismo y realismo aparente resultaría débil fuera del contexto en el que De Jongh la propone; es decir, al margen del objetivo preciso de enfatizar que la pintura holandesa del siglo XVII porta significados convencionales dirigidos, principalmente, a ofrecer lecciones morales.

En 1997 fueron publicados los artículos de De Jongh más importantes sobre el tema; ahí el investigador de Utrecht muestra la posición que al momento tenía con respecto a la pintura holandesa:

(...) algunos objetos y motivos en los cuadros del siglo XVII con frecuencia tienen una doble función. Operan como cosas concretas, observables y, al mismo tiempo hacen algo completamente distinto, principalmente al expresar una idea, una moraleja, una intención, un chiste o una situación.⁴⁴

Además de los estudios de los historiadores de Utrecht, hay otras aproximaciones a la pintura holandesa que, si bien no son estrictamente iconológicas, comparten con los iconólogos el supuesto de que la apariencia realista no debe opacar la función eminentemente simbólica de los cuadros holandeses. Madlyn Kahr refiere que, en la pintura de género,

El simbolismo aparente, incluyendo los cuadros en las paredes de las habitaciones pintadas, con frecuencia ofrece claves del contenido emblemático que parece estar en conflicto con la abierta situación representada.⁴⁵

Kahr considera que el simbolismo y la apariencia realista son una dualidad aparentemente contradictoria en la pintura holandesa; dicha dualidad no es sino el

44 De Jongh, *apud.* Brown: 2002, n.8, p. 29: "...certain objects and motifs in seventeenth-century paintings often serve a dual function. They operate as concrete, observable things while at the same time doing something completely different, namely expressing an idea, a moral, an intention, a joke or a situation."

45 Kahr, *op. cit.*, p. xiii: "Disguised symbolism, including pictures on the walls in painted rooms, often gives clues to emblematic content that seems to be in conflict with the overt situation depicted." La primera edición del libro de Kahr es de 1978.

reflejo de una “ambivalencia muy humana”.⁴⁶ Por un lado, el calvinismo que predominaba en la República Holandesa reprobaba los excesos de los placeres mundanos y, por otro, existía una vieja tradición de aprecio por el mundo material en tanto que creación divina. Kahr, sin hacer referencia explícita a De Jongh o al método iconológico, apoya la tesis de que la pintura holandesa, con toda su cercanía a la realidad cotidiana, da cabida a las inquietudes religiosas y morales.⁴⁷ Mariët Westermann coincide con Kahr en la convicción de que el simbolismo y la apariencia realista no son contradictorias; de hecho, para Westermann resultan mutuamente incluyentes. “Muchas pinturas holandesas ofrecían un deleite con significado precisamente porque oscilaban entre la fiel reconstrucción de la realidad y una articulación –positiva o negativa– de ideas sociales.”⁴⁸

Arthur Wheelock, por su parte, no tiene inconveniente alguno en llamar ‘realista’ al arte pictórico holandés, pero sostiene que las bases de la pintura holandesa son moralizantes.⁴⁹ La afirmación de que los destinatarios de las pinturas holandesas tenían expectativas, convenciones, ideas culturales y sociales que les permitían asimilar sus significados, también es apoyada por Tzvetan Todorov. Todorov considera que en la apreciación del realismo holandés, por parte de los receptores extranjeros del siglo XVII, hay una falta de agudeza, pues no lograron ver más que la apariencia.⁵⁰

Un aspecto que ha despertado objeciones por parte de los críticos del enfoque iconológico consiste en que no hay evidencia de que los contemporáneos vieran la pintura como emblema; sobre este tema Brown comenta que

De hecho, hay evidencia de que no lo hicieron. En los pocos registros que tenemos sobre las reacciones de observadores holandeses del siglo

46 *Loc. cit.*: “These seeming contradictions reflect a very human ambivalence”.

47 *Loc. cit.*

48 Westermann, *op. cit.*, p. 15: “Many Dutch pictures offered meaningful delight precisely because they oscillate between a faithful reconstruction of reality and a positive or negative articulation of social ideas.”.

49 Wheelock: 2000.

50 Todorov, *op. cit.*

XVII a las pinturas, admiran su verosimilitud, así como la destreza de los artistas para engañar el ojo, pero no admiran la habilidad de los pintores para ocultar un significado complejo en una escena aparentemente simple.⁵¹

El método iconológico derivado de Panofsky resulta problemático, según algunos investigadores, porque fue formulado para el análisis de la pintura italiana de los siglos XV y XVI que, cabe recordar, cultivó principalmente el género histórico y, en menor proporción, el retrato. Para Wayne Franits, por ejemplo, “[e]n teoría, y especialmente en la práctica, la supuesta presencia de símbolos ocultos es difícil de conciliar con las exquisitamente logradas superficies de las pinturas holandesas.”⁵²

Sin embargo, los estudios por De Jongh están orientados por textos e imágenes emblemáticas de la época que eran muy conocidos en diversos estratos sociales. La estrategia iconológica de De Jongh no tendría por qué ofrecer problemas de método siendo que los tres niveles de los que habla Panofsky en sus *Estudios sobre iconología* – la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconográfica–⁵³ funcionan para el análisis de la pintura holandesa no histórica, particularmente para la pintura de género, que es sobre la que De Jongh trabaja.

1.2.2 El realismo pictórico y la filosofía natural

El énfasis que pone un segundo enfoque de estudios recientes sobre el realismo holandés consiste en que la pintura del siglo XVII no registra el mundo tal cual es, sino que lo *representa* tal como es visto, en el mismo espíritu de conocimiento que guía la observación en la filosofía natural. Particularmente los pintores de Delft Carel Fabritius,

51 Brown, *op. cit.*, p. 21: “In fact, there is evidence that they did not. In the rare accounts we possess of reactions by seventeenth-century Dutch viewers to paintings they praise their truth to life and the skill of the artists in deceiving the eye but they do not admire the artist’s ability to conceal a complex meaning within an apparently simple scene.”

52 Franits, *op. cit.*, p. 3: “In theory, and especially in practise, the presumed presence of hidden symbols is difficult to reconcile with the exquisetely crafted surfaces of Dutch paintings.”

53 Ver n 44 en este capítulo.

Pieter de Hooch y Johannes Vermeer han sido reconocidos como practicantes de cierta experimentación pictórica, relacionada con la experiencia visual y la exploración de efectos ópticos.⁵⁴

Había una emocionante atmósfera de innovación y experimento en Delft en los 1650; una sensación de que el humilde arte de la pintura de género estaba siendo enriquecido y desarrollado. Los pintores que trabajaban en la ciudad en aquel tiempo compartían un interés en la representación de la luz y sus efectos diurnos –por ejemplo, la caída de la luz solar sobre un muro a través del grueso cristal de una ventana.⁵⁵

Los estudios iconológicos tuvieron un contrapeso importante con la publicación del libro *El arte de describir* de Svetlana Alpers.⁵⁶ En su estudio sobre la pintura holandesa del siglo XVII, según advierte Westermann,

Svetlana Alpers [...] interpretó estos cuadros como productos de una cultura para la cual la representación visual era la manera predilecta de conocer el mundo. Las pinturas holandesas, desde su punto de vista, se afirman a sí mismas como estructuras del espejo, el mapa o la imagen producida científicamente, más que como ámbitos autocontenidos, vistos a través de las ventanas albertianas.⁵⁷

Alpers recuerda que Leon Battista Alberti propuso que el cuadro es como una ventana a través de la cual el observador puede ver una imagen del mundo. Situado a una distancia específica, el observador del cuadro tiene ante sí una representación semejante a lo que vería si el cuadro fuese una ventana. Esta idea albertiana consituyó un modelo de pintura que serviría como referente al arte occidental durante casi cinco siglos. En términos visuales, la analogía de la ventana estaba fundamentada por el método de

54 Brown: 1981; Gowing: 1997; Pincus: 2005; Huerta: 2003; Franits: 2001; Liedtkde, en Franits, *id.*; Wheelock, en Franits, *id.*; Steadman: 2001.

55 Brown, *op. cit.*, p. 59: “There was a heady atmosphere of innovation and experiment in Delft in the 1650s, a sense that the humble art of genre painting was being enriched and developed. The painters working in the town at that time shared an interest in the rendition of light and its daytime effects –for instance, the fall of sunlight through the thick glass of a window onto a plaster wall”.

56 El libro fue publicado en 1983.

57 Westermann: 2002, p. 353: “Svetlana Alpers [...] interpreted these paintings as products of a culture for which visual representation was the preferred way of knowing the world. Dutch pictures, in her view, quietly assert themselves as structures of the mirror, map, or scientifically produced image, rather than as self-contained realms seen through Albertian windows.”

representación espacial que conocemos como perspectiva. La ventana acota y organiza plásticamente la experiencia visual, pero no agota la concepción del cuadro como creación artística. Es decir, el mundo que el cuadro reflejaba en el modelo italiano de pintura, más que ser un mundo de objetos, figuras, lugares, era una recreación – visualmente convincente– de relatos literarios, bíblicos o históricos. “En el Renacimiento este mundo era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo.”⁵⁸

El análisis de Alpers parte de lo que considera la diferencia más importante entre la pintura italiana y la noreuropea, a saber, que en la primera domina un carácter narrativo, mientras que en la pintura del norte de Europa el carácter dominante es descriptivo.⁵⁹ En la pintura narrativa la consigna principal es contar historias, tomando como referencia los temas que aparecen en textos literarios, mitológicos, históricos o religiosos.⁶⁰ La pintura descriptiva se distingue por estar enfocada en plasmar lo que vemos, a partir de una detenida y minuciosa observación del mundo.⁶¹ El interés descriptivo de los pintores del norte de Europa –que es un hecho recurrente ya desde el siglo XV– se traduce en un tipo de imitación que cuida del detalle y la diferencia en aquello que representa, sin mostrar una visión general ni idealizada de la naturaleza. En la pintura descriptiva lo que vemos son objetos particulares, que representan la contingencia y no la perfección –o el ideal.

La interpretación que hace Alpers de la pintura del norte de Europa como eminentemente descriptiva es cercana a los comentarios que, sobre la falta de

58 Alpers, *op. cit.*, p. xix: “In the Renaissance this world was a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets. It is a narrative art.”

59 La autora se refiere a un periodo que va desde el Renacimiento hasta el siglo XVII.

60 El género pictórico que cumple con esta finalidad es la pintura histórica, y no los géneros originados en Holanda en el siglo XVII, que son la pintura de género, el paisaje y la naturaleza muerta.

61 *Op. cit.* Cabe enfatizar que Alpers alude, a través de la distinción entre narración y descripción, a las tendencias dominantes en cada una de las tradiciones a las que se refiere. La pintura histórica también fue abordada en el norte de Europa; no obstante, el auge de otros géneros pictóricos es notable en el arte holandés del siglo XVII.

idealización en la pintura, podemos encontrar en tratados escritos por pintores y teóricos holandeses de tendencias clasicistas de finales del siglo XVII. Uno de ellos es el *Tratado sobre el Arte de la Pintura* de Gerard de Lairesse; en el tercer libro de su obra hace una serie de observaciones sobre algunos pintores holandeses del siglo XVII, a quienes llama *modernos*.

La pintura moderna puede, por lo tanto, no ser considerada arte, cuando la naturaleza es simplemente copiada, lo cual es hacer una imitación imperfecta o defectuosa. Aun cuando una cosa fuera representada siempre natural, bien diseñada y ordenada correctamente; cuando la circunstancia, los modales y la vestimenta del país [estén] bien observados, y el color del todo preciso, aun así el saber no pensará que es ingenioso. Pero cuando la naturaleza es corregida y mejorada por un maestro juicioso, y reunidas las cualidades antes mencionadas, la pintura será noble y perfecta.⁶²

Desde la perspectiva de Alpers, la pintura como portadora de historias o significados es identificada como diferente –si no es que opuesta– a la pintura como el artificio hecho no sólo con la maestría de la mano del pintor, sino con el cuidado y curiosidad de su ojo observador. Alpers sugiere en su libro que la pintura holandesa descriptiva está movida por el objetivo de *entender*, no de *significar*. Ante esta tesis, el tipo de simbolismo del que De Jongh habla no parece tener lugar. Aunque fuertes críticas fueron hechas a Alpers por minimizar en su interpretación el hecho de que para los observadores del siglo XVII los cuadros tenían significados, la autora no rechaza que la pintura holandesa –y ya no solamente la pintura narrativa– tenga significado,

62 Lairesse: 1817, pp.115-116: “The modern painting can, therefore, not be accounted art, when nature is simply followed; which is mere imperfect imitation or defective aping her. Even were a thing represented ever so natural, well-designed, and properly ordered; the condition, manners, and custom of the country well observed, and the colouring most exact, yet the knowing will not think it artful; but when nature is corrected and improved by a judicious master, and the aforesaid qualities joined to it, the painting must then be noble and perfect.” Lairesse, considerado el ‘Poussin holandés’, fue muy admirado como pintor por sus contemporáneos y todavía durante el siglo XVIII. Defendió y exaltó el academicismo, principalmente el representado por los franceses Nicolás Poussin (1594-1665) y Charles Le Brun (1619-1690). Con el ascenso del realismo y del impresionismo en el siglo XIX, Lairesse fue considerado un pintor superficial, y rechazado precisamente por su apego a la pintura histórica y a la idealización de los objetos y temas tratados, características propias de su academicismo.

pues es gracias al interés por describir y a la capacidad para lograrlo que se conforma el significado en las pinturas del norte de Europa. No se trata de que los significados se escondan detrás de la apariencia de realismo, sino que es el propio realismo el que los muestra.

Alpers concibe la imagen pictórica como contraparte de la imagen científica, lo cual no deja de tener sus riesgos, como más adelante analizaré. Comparto el parecer de Konrad Renger con respecto a que en el polémico libro de Alpers (*The Art of Describing*) “las hipótesis rápidamente se transforman en declaraciones de hecho”.⁶³ Un pasaje que puede ilustrar el tipo de asociaciones hechas por Alpers lo encontramos en un artículo publicado a diez años de la aparición de su libro citado.

Cuando Johannes Kepler, en su estudio sobre el mecanismo del ojo, define *ver* como *hacer una pintura*, aporta un modelo para la particular relación entre encontrar y hacer, entre naturaleza y arte, que caracteriza a gran parte de la pintura en el norte de Europa.⁶⁴

Es sabido que Kepler recurrió a la pintura como analogía de la imagen formada en la retina. Para él era importante aclarar que el ojo no recibe imágenes sino que las forma a partir de puntos de luz, a los cuales comparó con pinceladas. No me parece que de la preocupación estrictamente óptica de Kepler se derive una asociación necesaria con el arte de la pintura. Es decir, de la pura analogía entre visión y pintura no se desprende que exista una relación directa entre filosofía natural y arte, como Alpers quiere encontrar.

Victor Stoichita amplía la referencia a la óptica de la primera mitad del siglo XVII. Al hablar de la *Dióptrica* y el modelo ocular de Descartes, Stoichita recuerda que el modelo de ojo que acepta Descartes es el de Kepler, y lo equipara a “una máquina de

63 Renger (Postscript: 1995), en Franits: 1997, p. 14: “(...) hypotheses rapidly metamorphose into declarations of fact.”

64 Alpers: 1993-4, “Picturing Dutch Culture”, en Franits, *id.*, p. 59: “When Johannes Kepler, in his study of the mechanism of the eye, defines *to see* as *to make a picture*, he provides a model for the particular relationship between finding and making, between nature and art, that characterizes much painting in northern Europe.” Itálicas en el texto original.

representación”. Esto no es cierto para el sentido que el término representación tiene en Descartes, pues, como lo describe en *La Dióptrica*, la imagen retiniana no es todavía una representación, sino el ordenamiento físico de haces de luz provenientes del exterior.⁶⁵ Tal vez amerite insistir en que la *pictura* kepleriana –y posteriormente cartesiana– es una organización física de estímulos de luz, que en sí misma no es una representación. Descartes dejará claro que la representación sólo se da en el alma, no en el cuerpo, y la imagen retiniana se forma en ese instrumento óptico que es el ojo. A los filósofos naturales la noción de *pictura* les ayudó como recurso explicativo de su modelo ocular y, más aún, del mecanismo de la visión; pero no veo que su rendimiento tenga mayores alcances o que logre siquiera hacer justicia a la creación artística. Stoichita afirma que “[e]l propio funcionamiento del ojo kepleriano y, más tarde, el del ojo cartesiano se ve como la escenificación de un trabajo pictórico.”⁶⁶ Sin embargo, la analogía no funciona en sentido inverso porque implicaría que la pintura es, como la imagen retiniana, una mera organización física de datos. El problema de acudir a este tipo de analogías es que muchas veces, aunque hayan sido efectivamente hechas por los filósofos naturales, son interpretadas fuera del contexto de los problemas que estaban planteándose. La relación entre el ojo y la cámara oscura, así como la relación entre la imagen retiniana y la pintura, deben ser consideradas con apego al sentido de la analogía. Es decir, la imagen pictórica es modelo explicativo para la visión pero no a la inversa. El cuadro es una imagen pero no una imagen formada sino *creada*. La sobreexplotación de la analogía de la imagen retiniana como pintura no hace justicia al arte de la pintura.

65 En el capítulo 3 volveré al tema de la representación en Descartes.

66 Stoichita: 2000, p. 153.

A partir de posibles vínculos o al menos coincidencias intelectuales entre Johannes Vermeer y Anthonij van Leeuwenhoek, Robert Huerta explora la relación entre el conocimiento en filosofía natural y el conocimiento en pintura.

Es la naturaleza de la percepción, su ambigüedad, cómo usamos la visión para adquirir información confiable acerca del mundo, y cómo este conocimiento puede ser transmitido a otros lo que subyace en el núcleo de la conexión entre Vermeer y Leeuwenhoek.⁶⁷

El pintor Carel Fabritius también ha recibido atención en lo que respecta a sus intereses en el manejo de espacio, la iluminación, y la experiencia visual. Fabritius fue alumno de Rembrandt (1606-1669) en Amsterdam, y se asentó en Delft en 1650. Los pintores más jóvenes fueron influenciados por Fabritius, de quien Vermeer incluso poseía algunos cuadros.⁶⁸ Lisa Pincus interpreta el cuadro *El Centinela* de Fabritius como una pintura que trata sobre los límites del conocimiento visual.⁶⁹

Una de las ideas más extendidas entre los estudiosos del realismo holandés consiste en que algunos pintores en el siglo XVII tienen profundos intereses en efectos ópticos, probablemente apoyados en el conocimiento de instrumentos de observación asistida, particularmente la cámara oscura. Aunque resulte plausible que algunos pintores de la época hayan trabajado con instrumentos de esta naturaleza, no hay un acuerdo pleno a este respecto. La atención se ha centrado en el posible uso de instrumentos de observación, siendo ésta la conexión explícita entre pintura y óptica.⁷⁰ El uso de la cámara oscura podría explicar, por ejemplo, el hecho de que Johannes Vermeer, en un período que inicia alrededor de 1658, empezara a pintar zonas del cuadro como si estuvieran mal afocadas. En pinturas de Vermeer como *El arte de pintar, Mujer tocando*

67 Huerta, *op. cit.*, p. 15: "It is the nature of perception, its ambiguity, how we use vision to obtain reliable information about the world, and how this knowledge can be transmitted to others that lies at the core of the connection between Vermeer and Leeuwenhoek".

68 Montias: 1989.

69 Pincus, *op. cit.*

70 Nuevamente Kemp, Steadman, también Willats: 1997 y Franits: 2001.

el laúd junto a una ventana o *Mujer con un collar de perlas*, algunos contornos se diluyen y el observador del cuadro tiene ante sí zonas del cuadro sutilmente difusas.

Wayne Franits afirma que algunos de los pintores de Delft que vivieron en el siglo XVII, tenían un claro entusiasmo por la cámara oscura, e incluso sugiere que, particularmente Vermeer, pudo no haber utilizado la cámara oscura para pintar pero sí para observar. Los efectos producidos por este aparato, según Franits, estimularon los intereses estéticos de Vermeer.

El uso de instrumentos ópticos como la cámara oscura, principalmente en los estudios sobre Vermeer, ha sido otro de los ámbitos en los que se han buscado relaciones entre los pintores y los filósofos naturales. Según Philip Steadman, hay consenso general a favor de que Vermeer utilizó la cámara oscura, y lo que falta por determinar es el modo en que la usó y qué repercusiones tuvo sobre su estilo pictórico. Steadman se pregunta de quién pudo haber aprendido óptica Vermeer; aunque el primer candidato podría ser Leeuwenhoek, el autor se inclina por Constantijn Huygens. El estudio de Steadman afirma que Vermeer utilizó la cámara oscura, suponiendo que adquirió conocimientos ópticos suficientes para orientar y aprovechar el uso de la misma. Sin embargo, en su estudio sobre la óptica y los pintores de Delft a mediados del siglo XVII, Arthur Wheelock advierte que

La verdadera dimensión en que los artistas usaron dispositivos ópticos es difícil de determinar sin documentación específica. Estos recursos no dejan huellas físicas en el cuadro, y las distorsiones visuales que podrían esperarse –por ejemplo, las líneas curvadas en las orillas de las imágenes o el aumento en la intensidad de los colores– podrían fácilmente ser corregidos por el artista. (...) Preguntas tales como su efecto sobre el estilo son difíciles de responder sin saber quiénes los usaron y en qué medida.⁷¹

71 Wheelock: 1997, p. 163: “The actual extent that artists used such optical devices as artistic aids is difficult to determine without specific documentation. These aids leave no physical traces on the painting, and visual distortions which might be expected, for example, curved lines in the peripheries of images or the heightened intensity of colors, could be easily corrected by the artist. (...) Questions as to their effect on style are difficult to answer without knowing who used them or to what extent”.

Los vínculos intelectuales entre filósofos naturales y pintores, así como el uso de la cámara oscura, han sido recurrentemente buscados por algunos historiadores y estudiosos del arte holandés; sin embargo no hay evidencia documental que pruebe la existencia de tales vínculos.

1.2.3 Teoría holandesa de la pintura y apariencia visual

Hay una tercera vertiente de interpretación de la pintura holandesa desarrollada por historiadores del arte que encuentran compatible el contenido simbólico con el estilo realista, particularmente en el caso de la pintura de género. En esta tercera línea encontramos a Peter Hecht y a Eric Jan Sluijter. El primero de ellos se formó en la escuela iconológica de Emmens y De Jongh, a pesar de lo cual su aproximación a la pintura holandesa no está dirigida por la aplicación de un método de análisis. Hecht pensó en estudiar un grupo de pinturas que no eran ejemplares como objetos de un tratamiento iconológico. Su estudio de los pintores Gerrit Dou (1613-1675) y Frans van Mieris (1635-1681) lo llevó a plantear el asunto del significado en estos términos:

Me pareció en verdad tentador intentarlo y entender el *qué* de sus pinturas a partir de dar otra mirada al *cómo*. Para mí, los resultados de este pequeño ejercicio fueron algo como una revelación, y me sentí encantado de encontrar que la literatura holandesa del siglo XVII sobre arte, que es tan alarmantemente callada con respecto a los supuestos significados ocultos y a las cualidades didácticas de estas pinturas, sí comenta con frecuencia sobre aquellas características que, a mi parecer, constituyen la esencia de su ingenio pictórico y que dan cuenta de la fama que alguna vez gozaron.⁷²

Sluijter, por su parte, destaca que la teoría holandesa del arte escasamente se interesa en el aspecto simbólico de la pintura. A partir del estudio de obras teóricas

72 Hecht, en Franits: 1997, p. 88: "It became tempting indeed to try and understand the *what* of their pictures by having another look of the *how*. To me, the results of this little exercise were something of a revelation, and I was delighted to find that seventeenth-century Dutch art literature, which is so alarmingly silent about the supposed hidden meaning and didactic quality of these paintings, does comment quite regularly on those very features which to my mind make up the essence of their pictorial wit and thus account for the fame they once enjoyed." Las itálicas están en el original.

escritas en Holanda entre 1620 y 1670, Sluijter encuentra que es notable el interés de los pintores por la apariencia visual, la precisión técnica, la belleza lograda, la imitación naturalista.⁷³ Philips Angel, teórico y pintor holandés, cuenta la disputa entre pretendientes de la mano de la princesa Rhodope, a su vez tomada de uno de los libros de Jacob Cats. Entre los pretendientes se encuentran un poeta y un pintor, lo cual da a Angel la ocasión de replantear la vieja discusión sobre si la poesía es superior a la pintura o viceversa. Mientras el poeta promete hacer eterno el nombre de la princesa, el pintor declara que él puede capturar y preservar la belleza y juventud de Rhodope. Angel pone el acento en el hecho de que en la imagen están representadas y retenidas las cualidades visibles de aquello que ha sido pintado, al tiempo que sugiere que es más importante lo que puede verse que lo que puede nombrarse.

Los teóricos holandeses del arte veían el prototipo de pintura holandesa como “espejo” de la naturaleza.⁷⁴ Los escritos de la época muestran la admiración por la forma tan convincente en que los pintores capturaban el mundo que les rodeaba. Aquel realismo que imitaba la naturaleza no parece haber sido concebido como documento visual sino como una poderosa creación humana. Sluijter hace notar que

Una noción recurrente encontrada en textos concernientes al arte de pintar o a pinturas en particular es que un cuadro que imita la naturaleza tiene el poder de representarlo todo, de captar la belleza, de atraer y seducir al ojo, de detener la temporalidad del mundo y, de este modo, ‘conquistar’ la naturaleza.⁷⁵

Los historiadores que se han detenido a analizar los tratados holandeses han descubierto importantes comentarios sobre la pintura, a pesar de que la mayoría de ellos fueron escritos hacia finales del siglo XVII, cuando el auge del realismo holandés

73 Franits, *op. cit.*, p. 4.

74 Franits: 2004.

75 Sluijter, en Franits: 1997, p. 85: “A continually recurring notion encountered in texts pertaining to the art of painting or to individual paintings is that a painting imitating nature possesses the power to render everything, to capture beauty, to entice and seduce the eye, to arrest earthly transience, and thereby to ‘conquer’ nature.”

empezaba a declinar. Pero, por otro lado, se han encontrado con una suerte de vacío con respecto a la finalidad de la pintura, a las intenciones artísticas de los pintores.⁷⁶ Una conclusión importante a la que han llegado los estudiosos de los tratados teóricos de la época es que el estudio de significados emblemáticos no puede derivarse de la teoría holandesa del arte. Este tercer enfoque me parece particularmente importante en lo que respecta a la especulación sobre la naturaleza de la pintura holandesa; en contraste con los estudios iconológicos y con las interpretaciones de la pintura como búsqueda de conocimiento, las investigaciones que giran en torno a los tratados teóricos son cautelosas de establecer de manera categórica cuáles eran las funciones de la pintura en Holanda durante el siglo XVII.

1.3 El realismo holandés como realismo naturalista

Como puede notarse, los estudios históricos recientes sobre la pintura holandesa en el Siglo de Oro han estado considerablemente ligados al peso que unos y otros historiadores otorgan al realismo pictórico del siglo XVII. Hemos visto al inicio del capítulo que el estilo realista en pintura puede ser entendido bajo diversos matices, dentro de una noción general de apego a la observación minuciosa y a la habilidad de *engañar al ojo*. Cabe mencionar que un estilo pictórico se caracteriza por cierta forma de pintar, en la que está implicada una serie de cualidades coherentes y constantes ya sea en un periodo, en un grupo de artistas o bien en un autor.⁷⁷

La manera en que entiendo el realismo holandés parte de algunas de las consideraciones sobre el tema que se han hecho desde los enfoques de investigación

⁷⁶ Hecht, *id.*

⁷⁷ Autores como James Elkins o Roger Fowler coinciden en que el término estilo es uno de los más controvertidos en la teoría y crítica del arte; no obstante, una noción básica de estilo suele presuponer lo que aquí he expuesto, y que sintetiza definiciones ofrecidas tanto por Elkins y Fowler como por Meyer Schapiro, Ernst Gombrich o J.D. Prown. Elkins: 1996; Fowler: 1987.

histórica expuestos en este capítulo. En el contexto de mi tesis, la noción de realismo es aplicada específicamente a la pintura holandesa de género.

Los estudios iconológicos tienen como objeto de análisis e interpretación de los temas, motivos y significados de las obras. La identificación de significados basados en obras emblemáticas abrió una línea de investigación muy fructífera, pero cuyo objetivo deja de lado las características y cualidades propiamente plásticas del estilo realista holandés. En modo alguno descarto la posibilidad de que el análisis del espacio en la pintura de género tenga un rendimiento en el orden simbólico; considero que un tratamiento formal como el que yo busco bien podría integrarse a interpretaciones sobre el significado de pinturas específicas. De manera cercana a la de Svetlana Alpers, pienso que la pintura holandesa de género pone de manifiesto sus significados a través no sólo de motivos y temas, sino también de características plásticas. Pero es importante resaltar que la interpretación de contenidos simbólicos no es el objetivo de mi tesis, por lo que el enfoque iconológico quedará al margen de mi investigación.

Comparto con Alpers y otros autores la idea de que la filosofía natural y la pintura holandesa tienen en el siglo XVII desarrollos conceptuales cercanos. Por una parte, son sugerentes los intereses ópticos –tanto en el sentido de visión como de comportamiento de la luz- identificados principalmente en los pintores de Delft, precisamente en el mismo siglo en que Johannes Kepler, René Descartes, Christiaan Huyghens, Willebrord Snell e Isaac Newton hicieron investigaciones decisivas sobre la naturaleza de la luz. Por otra parte, en sus tratados ópticos, tanto Kepler como Descartes utilizan la analogía del cuadro para describir la formación de la imagen en la retina y, en el caso de Descartes, para explicar la representación mental de los objetos vistos. No me inclino a establecer vínculos directos ni a aventurar conjeturas acerca de que los pintores concibieran la imagen pictórica como imagen científica o que persiguieran fines semejantes a los de los filósofos naturales. La observación cuidadosa o el eventual uso

de dispositivos ópticos –que son prácticas comunes en pintores y filósofos naturales- no bastan para hacer de una pintura un confiable registro visual antes que una creación artística. Por poco que sea lo que podemos saber acerca de las intenciones de los pintores holandeses, como ya advertía Peter Hecht, los documentos de la época indican que la pintura era considerada un arte. La observación está comprometida con la representación pictórica y ésta a su vez requiere de cualidades poéticas y de logros técnicos.

La línea de los historiadores que interpretan el arte holandés del siglo XVII con base en los escritos teóricos de la época ha aportado una actitud cautelosa con respecto al enfoque iconológico, como ya hemos visto. Desde mi punto de vista, una limitación que tiene esta línea de investigación para el estudio del realismo es que los teóricos holandeses de la pintura en el siglo XVII no suelen hablar de la pintura de género. Esto no es un impedimento –sino una limitación, como antes apunté- para encontrar en los tratados holandeses de pintura nociones teóricas y, sobre todo prácticas para entender de qué manera se manejaban ciertos recursos plásticos para crear obras de apariencia realista. Gerard de Lairesse, por ejemplo, dedica un capítulo de su tratado a la pintura al natural, en el cual aconseja a los pintores, entre otras cosas, contar con conocimientos sobre la forma y la proporción, así como buscar el color en la *naturaleza misma*.⁷⁸

Para analizar la representación espacial en la pintura holandesa de género tomaré como referencia primaria conceptos y estrategias plásticas formulados en escritos teóricos publicados en Holanda en el siglo XVII. Recurriré también a literatura reciente que se ocupa del análisis de características plásticas de la pintura de género, particularmente las relacionadas con el manejo de la luz y con la ilusión de profundidad; recurriré también a literatura reciente que explora los intereses ópticos de los pintores holandeses de género. La investigación documental va a la par con la observación de

⁷⁸ Lairesse, *op. cit.*, p. 3.

elementos plásticos presentes en cuadros representativos de la pintura de género realista.

La acepción original del término realismo en el dominio de la crítica de arte y, particularmente el sentido que Planché le dio al separarlo de la imaginación y el intelecto, apunta a que el realismo pictórico sea tomado como una suerte de registro visual, como si la observación y la realización de un cuadro pudieran hacerse sin conceptos, sin creatividad y sin parámetros artísticos que seguir o de los cuales desviarse; como si el ojo y la mano quedaran aislados de la conciencia. Pero las representaciones artísticas, correspondan o no a algún tipo de realismo, involucran un proceso selectivo de composición y de realización que requiere de un oficio y que presupone una intención poética. “Para parecer verosímil, una pintura tiene que estar cuidadosamente realizada”, afirma Svetlana Alpers.⁷⁹ Tal cuidado no es solamente del orden técnico, sino que el pintor lo pone al observar y concebir cada obra.

Es común encontrar que el término realismo se intercambia fácilmente por el de naturalismo, cuando se utiliza para aludir a características estilísticas –y no propiamente al movimiento pictórico identificado con Courbet.

[...] los términos ‘realismo’ y ‘realista’, al igual que ‘naturalismo’ y ‘naturalista’, con frecuencia son usados de manera imprecisa para describir obras de arte de todos los periodos que parecen depender de la *observación directa*.⁸⁰

David Summers hace una distinción importante, al dejar el término realismo para referirse a la pintura de temas sociales, y recurrir a ‘naturalismo’ para hablar de la pintura que busca una relación entre el cuadro y la experiencia óptica que, en este caso, entiende como experiencia visual. Según Summers, el naturalismo “[...] se refiere al

79 Alpers: 1983, p. 72 : “To appear lifelike, a picture has to be carefully made”.

80 House, *op. cit.*, p. 619: “[...] the terms ‘realism’ and ‘realistic’, like ‘naturalism’ and ‘naturalistic’, are often loosely used to describe works of art from all periods that seem to depend on *direct observation*.” Las itálicas son mías.

arte [...] cuyos elementos se presume que coinciden con los elementos de la experiencia óptica.”⁸¹

La tentación de tomar el término naturalismo en el sentido en el que Summers lo propone es muy grande cuando se trata de los géneros no históricos de la pintura holandesa del siglo XVII. Sin embargo, la terminología que con mayor consistencia utilizan los historiadores del arte desde hace alrededor de cuarenta años, apunta a conservar el término realismo para referirse a la pintura holandesa. El hecho de que los temas de la vida cotidiana fueran entonces poco comunes en la pintura europea no es un hecho desdeñable, y coincide –con todas las diferencias que pueda haber entre uno y otro realismo– con la pauta poética central del realismo del siglo XIX que, cabe recordar, fue el movimiento artístico con el que se estableció el uso de ‘realismo’ en el ámbito de la pintura. Me interesa advertir que la noción de naturalismo que introduce Summers es también elocuente y no queda excluida del concepto de realismo bajo el que inscribo a la pintura holandesa de género. La importancia de la experiencia visual en la configuración de la pintura europea, desde el Renacimiento, ha quedado documentada principalmente en los tratados de los primeros teóricos italianos de la pintura, particularmente Leon B. Alberti y Leonardo Da Vinci. En el siglo XVII, los pintores holandeses recurrieron a estrategias pictóricas derivadas de la teoría italiana –específicamente a la perspectiva–, pero incorporaron además un tratamiento plástico de la iluminación, el color y la composición, que en el siglo XX ha sido resaltado por los especialistas como un marcado interés por la luz y la visión. Este es el motivo por el cual entiendo el realismo holandés de la pintura de género como un realismo naturalista. El realismo naturalista es, fundamentalmente, un *modo* pictórico de representar que se sustenta en la observación.

81 Summers: 1987, p. 3: “ ‘Naturalism’ refers to art [...] the elements of which are presumed to coincide with the elements of optical experience”.

Es pertinente aclarar que por representación pictórica entiendo la configuración de una imagen bidimensional, hecha con color y por medios manuales, a partir de la selección de rasgos que el pintor toma como característicos de lo que representa y que son identificables por quien la percibe. En la representación hay una jerarquización de los rasgos elegidos. El propósito o propósitos de producir una representación orientan el proceso selectivo de rasgos, y también orientan la forma y los medios en que éstos se expresan y organizan, dentro del marco de las condiciones propias de la pintura. Toda representación es una forma contextualmente condicionada de proponer y mostrar una manera de concebir o de imaginar algún aspecto del mundo.

Desde luego que la producción pictórica del Siglo de Oro en Holanda fue muy vasta, y en modo alguno puede decirse que en su totalidad corresponda al realismo naturalista, sino que dicho realismo es uno de los estilos pictóricos que florecieron en Holanda durante el siglo XVII.

En su condición de estilo que busca crear imágenes análogas a la visión, el realismo naturalista de la pintura de género no es exclusivo de la pintura holandesa del siglo XVII. La imitación de la naturaleza con base en la experiencia visual fue uno de los ejes normativos que dieron cuerpo a la teoría y la práctica del arte en el Renacimiento florentino. Por otro lado, también en el siglo XV pero en los Países Bajos, la imitación del mundo visible fue emprendida de manera novedosa en el panorama de la pintura europea, en gran medida por la habilidad de los pintores para representar objetos y lugares y, sobre todo, por su capacidad para recrear efectos de luz y color. Las tradiciones pictóricas renacentistas italiana y flamenca, ambas interesadas por crear imágenes visualmente convincentes, fueron dos importantes líneas de influencia en la conformación del estilo realista holandés, al que voy a referirme como realismo naturalista holandés.

Capítulo 2

La representación espacial en la pintura holandesa de género

El presente capítulo plantea en qué consiste el problema plástico de la representación espacial, con el fin de explicar el modo en que la pintura holandesa de género en el siglo XVII recurrió a la luz como elemento constitutivo de la organización del espacio pictórico. El primer apartado lo dedico a exponer el origen renacentista de la formulación teórica de la representación de la tridimensionalidad y su relación con la teoría de la visión. El segundo apartado aborda la espacialidad en la pintura holandesa del siglo XVII, misma que se vincula con la tradición pictórica renacentista del norte de Europa. Más adelante ubico el problema de la espacialidad pictórica en el contexto de la pintura en interiores domésticos y describo algunas de las estrategias seguidas por los pintores para crear la ilusión de tridimensionalidad buscada en el realismo naturalista holandés. Las dos últimas secciones del capítulo están dedicadas al tratamiento de la luz como elemento que conforma la espacialidad. En primera instancia, me refiero a los efectos plásticos relacionados con la luz, particularmente al modelado como recurso para crear la ilusión de tridimensionalidad en los cuerpos sólidos. Por último, el apartado que cierra el capítulo describe la iluminación naturalista en la pintura de género y expone el concepto de armonía del color (*houding*) desarrollado por los pintores holandeses.

Durante más de seis siglos, la representación del espacio tridimensional en la pintura ha sido un aspecto atendido por los artistas de manera ininterrumpida, desde Giotto di Bondone (ca.1266-1337) hasta los albores del siglo XX. En este sentido, resulta evidente que el interés por representar el espacio como tridimensional en modo

alguno es exclusivo del realismo naturalista holandés del siglo XVII.¹ Sin embargo, también para los artistas holandeses el espacio pictórico constituyó un problema plástico central que habría de vincularse con la diversidad de géneros pictóricos florecientes en Holanda en aquella época. Los holandeses abordaron el espacio en concordancia con los temas pintados, el carácter de los mismos y de acuerdo con los diferentes grados de interés que tuvieron los artistas por experimentar plásticamente con medios propicios para crear la ilusión de espacialidad, tales como la perspectiva lineal, la anamorfosis, el manejo de la luz, la sombra y el color o la nitidez de los objetos representados.² Perspectiva lineal y anamorfosis son medios eminentemente geométricos, mientras que los demás recursos mencionados dependen del tratamiento de la luz y sus derivaciones. Por ello, hago una distinción entre recursos plásticos espaciales geométricos y recursos plásticos espaciales ópticos, bajo la advertencia de que tomo el término “óptico” referido a la luz, es decir, en su acepción moderna.³ En la medida en que sea oportuno, hablaré sobre estos recursos plásticos en el presente capítulo, con la advertencia de que dedicaré la mayor atención a la perspectiva lineal, por un lado, y al manejo de luz, sombra y color, por el otro.

1 En este rubro, cabe mencionar el estudio de John White sobre el tratamiento del espacio en la pintura occidental, en el cual aborda ejemplos de artes plásticas desde la Grecia antigua hasta la Italia renacentista. Entre los casos que White analiza están las ánforas griegas y romanas, los murales de Pompeya, murales de pintores italianos de los siglos XIII y XIV, manuscritos franceses de los siglos XIV y XV, y pinturas de artistas italianos del siglo XV. White: 1972.

2 La anamorfosis es una derivación de la perspectiva, y consiste en distorsionar la forma de los objetos de tal manera que sólo son percibidos como tales desde un punto de vista específico. De este modo, los objetos aparecen totalmente deformados si el observador los ve de frente, desde una posición convencional. Un famoso ejemplo de anamorfosis es la calavera que se encuentra en el piso en *Los Embajadores* (1533), del alemán Hans Holbein el Joven, cuadro exhibido en la Galería Nacional, en Londres. Cabe mencionar que la anamorfosis fue tratada, desde un punto de vista óptico y geométrico, por Descartes en *La Dióptrica*; por su parte, Jean-François Nicéron (1613-1646) publicó *La Perspective curieuse*, en 1638, apareciendo como uno de los grandes conocedores de las bases geométricas de la anamorfosis. Sobre este último punto, es recomendable el artículo de Betsy Newell Decyk: 2000.

3 Los estudios de Kepler sobre la luz y su comportamiento, publicados a principios del siglo XVII, constituyen un momento crucial para la concepción y el uso moderno del término “óptica”. Ver sección 3.1.

El caso de la perspectiva lineal se justifica porque desde su formulación en la teoría italiana del arte ha destacado como principio normativo para la elaboración de pinturas visualmente convincentes. Los holandeses del siglo XVII adoptaron el recurso de la perspectiva y lo adaptaron a sus particulares estilos; en ello siguieron a sus predecesores del norte de Europa, quienes habían aprendido de los teóricos y artistas italianos.⁴ La importancia de la perspectiva lineal, es decir, la construcción geométrica de un espacio pictórico tridimensional, será analizada en la pintura holandesa en general y en la pintura de género en particular. Cabe resaltar por ahora que, como Svetlana Alpers advirtió, existe un riesgo en tomar el modelo de cuadro establecido en el Renacimiento italiano –en primer lugar por Leon B. Alberti– como el modelo con el que debe comprenderse la pintura holandesa y su respuesta al problema plástico de la representación espacial. Aún más, hay que señalar que, como regla pictórica, la perspectiva lineal tampoco operaba en el arte italiano con el rigor con el que fue formulada.

En lo que toca a la luz, la sombra y el color, hay que destacar la importancia que en el siglo XVII adquirió el manejo plástico de dichos elementos. De acuerdo con Fernando Checa y José Miguel Morán, hacia la tercera década del siglo XVII hubo una tendencia, extendida en distintas regiones europeas, a dejar atrás el formalismo manierista y establecer como criterio privilegiado en la representación pictórica “los datos de los sentidos”.⁵ La expresión de dicha primacía encontró su lugar natural en el predominio del color. Checa y Morán observan que pintores italianos, franceses, españoles, flamencos y holandeses fueron afines en su interés por derivar los valores simbólicos ya no de valores literarios, sino visuales. Entre estos pintores destacan, según los autores citados, Diego Velázquez (1599-1660), Nicolás Poussin, Rembrandt

4 Hacia 1440, de acuerdo con Craig Harbison, los pintores noreuropeos ya conocían los textos que se publicaron en Italia apenas unos años antes. Harbison: 1995.

5 Checa y Morán: 1982 , p. 97.

van Rijn y Johannes Vermeer. En Holanda, es notable la pintura de Vermeer, cuya aportación puede traducirse como “[...] un estudio acerca de las posibilidades constructivas y estructurantes del color”.⁶

Holanda contaría con dos influencias importantes en lo que al tratamiento de la luz se refiere. Por un lado, la herencia pictórica del Renacimiento noreuropeo – notablemente de los artistas flamencos– y, por el otro, la influencia de la pintura de Michelangelo Caravaggio (1475-1564) y sus seguidores, misma que fue principalmente recibida por pintores de escenas religiosas o mitológicas durante la primera mitad del siglo. Por notables que hayan sido tales influencias, sin un interés propio por la luz y sus posibilidades plásticas, la pintura holandesa del XVII no habría desarrollado sus propias maneras de plasmar la luz y la sombra, y de explorar las posibilidades del color para lograr relaciones espaciales. La teoría holandesa del arte expresó en el término *houding* la posibilidad de crear la sensación de tridimensionalidad en la pintura y en el dibujo; dicha posibilidad quedó a la vez establecida como una exigencia que habría de cumplir el auténtico arte. Lo que a grandes rasgos puede entenderse por *houding* es la armonía del color que es capaz “de crear la sensación de espacio en un cuadro.”⁷ Los autores holandeses que escribieron sobre *houding* son Willem Goeree, (*Inleyding tot d’Algemeene Teykenkonst*, 1668), Samuel van Hoogstraten (*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678) y Gerard de Lairese (*Groot Schilderboek*, 1701). *Houding*, como término técnico, se ha traducido de diversas maneras por especialistas en el Siglo de Oro holandés. Seymour Slive lo entiende como “concepción”; Jan Emmens propone que *houding* equivale a “suavizar gradualmente el color”; Ernst van de Wetering lo identifica con “aspecto”, entendido como “organización tonal y espacial

6 *Id.*, p. 101. Los autores sitúan en este rubro tanto a Vermeer como a Poussin en Francia y Velázquez en España.

7 Taylor: 1992, p. 212: “[...] *houding* is a means of creating a sense of space in a picture.”

de la pintura como un todo”.⁸ Bajo mi consideración, la idea de organización tonal y espacial es la más apropiada para explicar el sentido de *houding*, y expresa con mayor precisión a qué se refiere la armonía de color.⁹

Sin lugar a dudas, es imposible hablar de luz sin pensar en la sombra y, cuando se trata de pintura –igual que en la experiencia visual–, hablar de luz es poner de manifiesto el color. Encuentro factible, no obstante, el estudiar la luz como un principio que en la pintura holandesa regula a los otros dos elementos plásticos –sombra y color–, ya sea como iluminación total del cuadro, ya como efecto local sobre algunas superficies. La luz puede ser analizada como elemento pictórico constitutivo que define el espacio, a partir del modelado, las sombras, la cualidad de los colores, los reflejos, y que genera una impresión de continuidad y coherencia en el cuadro.

Recordemos que un cuadro del realismo naturalista se constituye –entre otras cosas– como una analogía de la percepción visual. Uno de los aspectos más relevantes de la teoría italiana de la pintura, desde un punto de vista filosófico, radica en que, al construir un modelo formal de representación sobre el plano, dejó establecida la exigencia de entender la visión humana. En su momento, ésta y otras exigencias –como el vasto conocimiento que había de tener un pintor de los temas bíblicos, mitológicos y literarios–, fueron decisivas en el reconocimiento de la pintura como un arte liberal; es decir, el conocimiento teórico y literario del artista liberal era un aspecto importante en la consideración de que era un hombre letrado y no un artesano que producía objetos de uso. El realismo naturalista holandés también tiene la aspiración de semejanza con la experiencia visual. En 1678, el artista y teórico Samuel van Hoogstraten definió la pintura como “[...] una ciencia que representa todas las ideas y nociones que el mundo

8 Slive, *Rembrandt and his Critics*, La Haya, 1953, p. 102; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam, 1979, pp. 75, 76, 90; Wetering, *A Corpus of Rembrandt's Paintings*, Dordrecht, Boston, Londres, 1982, p. 30; todos citados en Taylor, *id.*, p. 210.

9 De aquí en adelante utilizaré la noción de armonía de color para referirme a *houding*, salvo en las ocasiones en que haga una cita textual o en que por motivos de expresión resulte pertinente. Para las citas seguiré la traducción al inglés de Paul Taylor.

visible puede ofrecer, y que engaña al ojo con contornos y colores.”¹⁰ Para el pintor holandés, la mimesis de la naturaleza que logra crear imágenes visualmente convincentes es también propicia para plasmar significados y dar sentido estético. Encuentro que la teoría y la práctica de la pintura holandesa en el siglo XVII integraron en el hacer pictórico una concepción al menos básica de nuestra percepción del mundo. Sobre este último renglón, cabe advertir que imitar conforme a la experiencia visual, en el sentido en que lo hace el realismo naturalista holandés, presupone imitar conforme a la manera en que percibimos el mundo como tridimensional; el que observa el cuadro debe tener la impresión de que lo que está pintado tiene anchura, longitud y profundidad. Lo problemático en la representación pictórica del espacio tridimensional es, desde luego, la profundidad, que en la superficie del cuadro no puede ser sino ilusoria. Pero esto que constituye un problema plástico es una posibilidad artística; la imitación pictórica de la tridimensionalidad es mimesis, como se verá a continuación.

2.1 La representación del espacio

Es conocido el interés explícito por la representación del espacio tridimensional que se desarrolla en la pintura europea desde los albores del Renacimiento. He señalado anteriormente que el espacio pictórico –es decir, la representación pictórica del espacio– puede ser abordado por medio de distintos sistemas, uno de los cuales es la perspectiva lineal, formulada y utilizada por los artistas italianos del Renacimiento, entre los que destacan Leon Battista Alberti, Piero della Francesca (1416?-1492) y Leonardo da Vinci.¹¹ La Italia renacentista es una referencia obligada en lo que respecta al

10 Hoogstraten, *Inleyding tot der Hooge Schoole der Schilderkonst*, apud. Wheelock: 1979, p.110: “a science that represents all ideas or notions that the entire visible world can give, and deceives the eye with outlines and colors.”

11 Una breve referencia al tema fue hecha en el Capítulo 1. Los teóricos renacentistas de la pintura fueron arquitectos y pintores que se dedicaban a producir el tipo de objetos a los que se referían en sus escritos. Entre los tratados más comentados por los estudiosos del arte sobresalen el *Tratado de Pintura*, de Leon Battista Alberti; *De Prospectiva Pingendi*, de Piero della

tratamiento del espacio pictórico porque en las primeras décadas del siglo XV fue propuesta en Florencia la moderna teoría de la pintura, cuya influencia en la pintura occidental ha sido decisiva a lo largo de más de quinientos años. Los teóricos italianos consignaron en sus obras la necesidad de recurrir a artificios de representación pictórica que dieran resultados análogos a la experiencia visual; a partir de entonces la perspectiva artificial quedó establecida como el recurso fundamental para dar cuenta de la perspectiva natural, es decir, de la visión. Una referencia que ilustra la importancia de la visión para la teoría de arte se encuentra en el Libro segundo del *Tratado de Pintura* de Alberti: “Como la pintura se esfuerza por representar las cosas observadas, fijemos nuestra atención en la manera como se ven las cosas.”¹²

La asociación entre pintura y visión se hace patente en el uso del término perspectiva, que era utilizado en la Edad Media para designar una de las tradiciones ópticas desarrolladas en Europa a partir del siglo XIII. En su sentido original, *perspectiva* quiere decir *relativo a la visión*.¹³ Harold Osborne recupera este significado etimológico para explicar que, en pintura, la perspectiva consiste en ver a través de un plano transparente sobre el cual se dibuja la escena que se encuentra detrás, y que es vista desde un punto fijo.¹⁴ Leon B. Alberti describió la pintura como “una sección transversal de la pirámide [visual]”; los pintores, según Alberti, “sólo deberían buscar presentar las formas de las cosas vistas sobre este plano,¹⁵ como si fuera un vidrio transparente.”¹⁶ Leonardo da Vinci, por su parte, llama perspectiva a “la visión de un

Francesca; por último, la compilación de notas de Leonardo da Vinci, que en ediciones recientes se reúnen como *Cuaderno de Notas y Tratado de Pintura*.

12 Alberti: 1998, p. 85.

13 El término perspectiva viene del latín *perspectivus*; *perspect-* es el antepretérito de *percipere* que significa “mirar a través”, de acuerdo con la definición del *Chambers Dictionary of Etymology*.

14 Osborne: 2001. Los grabados de Alberto Durerero son conocidas ilustraciones de esta breve explicación sobre cómo el pintor debe situarse al dibujar.

15 Se refiere a la sección transversal de la pirámide visual.

16 *Op. cit.*, p. 60.

lugar a través de un cristal liso y completamente transparente, sobre cuya superficie quedan grabadas todas las cosas que están detrás de él.”¹⁷

Los teóricos de la pintura buscaron que los principios matemáticos que rigen la visión fueran los que rigen la representación. En tratados de pintura escritos en los siglos XV y XVI, es común encontrar la exposición de definiciones geométricas básicas de las cuales parten los pintores para sustentar sus sistemas de representación; tales definiciones están tomadas de los *Elementos de Geometría*, de Euclides.¹⁸ Por otro lado, lo que conocemos como la *Óptica* de Euclides también proporciona definiciones y postulados que operan como principios de la visión determinantes en la formulación de la teoría perspectivista de la pintura. Uno de ellos es el sexto postulado, que afirma que las líneas paralelas, vistas a la distancia, parecen juntarse. Este postulado se pone en operación en la representación pictórica de la distancia, a través de la confluencia de líneas ortogonales en el punto de fuga.

La concepción del punto de fuga en el cuadro tiene un correlato en el ojo humano, al que Alberti identificó como rayo central. Diversas teorías de la visión, desde la Antigüedad, sostuvieron la idea de que la visión está compuesta por líneas visuales. Para Euclides el ojo opera como un punto del que emanan las líneas visuales.¹⁹ Los tratadistas italianos propusieron que para un centro en el ojo había un centro en el cuadro. Del centro del ojo salía el rayo central, que era el más potente de los rayos visuales, y que tendría que dirigirse al punto de fuga. La teoría euclideana supone un ojo en lugar de dos, con lo cual la perspectiva artificial asume también un solo ojo, a la vez que un solo punto de fuga. Como consecuencia, hay un sitio privilegiado en la

17 Da Vinci: 1989, p. 21.

18 Alberti, Leonardo y, en el siglo XVI, Durero acudieron de manera directa a definiciones euclidianas al iniciar sus lecciones a los artistas del dibujo. Nociones como punto, línea, superficie, paralelas, y otras, son el preámbulo para explicar los fundamentos del dibujo y, consecuentemente, de todas las artes que de él se derivan.

19 La primera definición de la *Óptica* dice lo siguiente: “Supóngase que las líneas rectas trazadas a partir del ojo se propagan a lo largo de un espacio de grandes magnitudes.” Euclides: 2000, p. 135.

composición que tiene que ser apreciado desde un punto de vista privilegiado y por una visión monocular. En contraste, los holandeses con frecuencia rechazan la presencia de un punto de fuga único. Sus antecesores flamencos también lo hicieron y por ello fueron juzgados por los pintores italianos de la época como irracionales.

Una de las definiciones de la *Óptica* sostiene que los objetos que son vistos bajo un ángulo mayor se ven más grandes, los que son vistos bajo un ángulo menor se ven más pequeños y los que se ven bajo ángulos iguales parecen iguales.²⁰ Cuando hay dos objetos de un mismo tamaño situados a diferentes distancias, el más cercano se verá bajo un ángulo mayor que el más lejano, con lo cual el primero parecerá más grande. De aquí que la distancia puede representarse por medio de una variación proporcional del tamaño de los objetos. O, dicho a la inversa, la diferencia en el tamaño de objetos es un indicador de la distancia que los separa y, en un sentido más amplio, de la magnitud del espacio representado. Esta solución geométrica para representar tamaños y distancias no requería que se considerara la luz como un elemento constitutivo en la representación de la tridimensionalidad. Sin embargo, Leonardo da Vinci mostró que la perspectiva lineal era insuficiente para una adecuada representación espacial, e introdujo la noción de perspectiva aérea para acentuar la sensación de distancia en cuadros que mostraban paisajes al fondo. Leonardo partía de la idea de que la visión humana es afectada por la cantidad y calidad del aire que separa al observador del objeto observado. La nitidez y el color de los objetos cambian conforme éstos se alejan del primer plano; esto explica por qué las montañas que aparecen a lo lejos en algunas de sus pinturas se ven azuladas o verdosas y con los contornos diluidos. A la variación en la nitidez del color Leonardo le llamó perspectiva de desaparición, y al cambio del color le llamó perspectiva aérea. El propio Alberti había establecido como regla el que “[...] conforme la distancia se

²⁰ Ésta es la cuarta definición.

agrandada, el plano parece más brumoso.”²¹ Si bien Leonardo ofreció una respuesta teórica a este respecto, hay que advertir que el cambio en la luz y el color como señal de distancia ya se observa en la práctica de los pintores flamencos de principios del siglo XV. Para Euclides, una vez más, la nitidez con la que vemos un objeto situado a cierta distancia se explica en función de los rayos visuales que inciden en él. De acuerdo con la séptima definición y la segunda proposición, si hay dos objetos del mismo tamaño ubicados uno más lejos que otro, el más cercano será más nítido porque será visto bajo un mayor número de ángulos. En este sentido, la luz sigue sin tener relevancia en la geometría de la visión. En cualquier caso, la perspectiva lineal –es decir, geométrica– siguió siendo para Leonardo el fundamento de la pintura y, al igual que para Alberti, las matemáticas fueron las raíces naturales de la pintura.

La posibilidad de pintar un cuadro que sea convincente como analogía de la experiencia visual requiere que el espacio pictórico sea tratado de manera coherente. Una primera condición de coherencia se manifiesta en función de las relaciones entre los objetos del cuadro, a partir de las cuales se establecen tamaños, distancias y posiciones. Un objeto aislado de otro u otros que sirvan de referencia no puede ser visto como grande o cercano o en un lugar relevante porque no hay otros objetos con qué compararlo. Pero no basta con que haya varios objetos representados sino que éstos tienen que relacionarse de manera consistente en términos espaciales, en el marco de un realismo naturalista. Esto significa que los tamaños, distancias y posiciones no dependen rigurosamente de criterios simbólicos o expresivos que establezcan las relaciones entre los objetos –como sería el caso de los iconos medievales o de algunas pinturas expresionistas–. En todo caso, los criterios simbólicos y expresivos van a la par con los criterios visuales en lo que toca a la organización de la espacialidad pictórica y,

21 Alberti: 1998, p. 54.

al menos de manera evidente, no contradicen los requerimientos de una imagen visualmente convincente.

2.2 El espacio en la pintura holandesa

La diversidad de géneros pictóricos cultivados durante el Siglo de Oro holandés ofrece a la vez una diversidad de condiciones para el problema plástico de representar el espacio tridimensional. Desde la gran apertura del paisaje en sus diversas vertientes –rural, urbano o marino–, hasta la concentración espacial en la naturaleza muerta, la pintura holandesa tuvo un margen amplio para explorar el espacio y tratarlo plásticamente como lugar ocupado por objetos, a la vez que como extensión tridimensional de los mismos. La perspectiva lineal fue utilizada, en distintos grados, por pintores de todos los géneros. El paisaje y la pintura de iglesias parecen ser particularmente susceptibles de aplicar las reglas de la perspectiva; pero su uso ha sido analizado en otros géneros pictóricos como la pintura de escenas cotidianas y la naturaleza muerta. Arthur Wheelock señala algunas obras de interiores domésticos realizadas por Pieter de Hooch como ejemplo de pinturas de género en las que el autor recurrió a la perspectiva de manera rigurosa, con un punto de fuga único.²² Pero el esquema geométrico no representa, como Martin Kemp afirma, “la cara típica del arte holandés”.²³ Incluso los pintores de iglesias, quienes fueron los más entusiastas estudiosos de las reglas de perspectiva, las alteraron en varias ocasiones e introdujeron lo que podría tomarse como “errores de perspectiva” con fines expresivos o para tener mayor libertad al crear la ilusión de espacialidad.²⁴

22 Wheelock, *op. cit.*, p. 111.

23 Kemp: 2000, p. 125. A grandes rasgos, en ello coinciden Alpers, Harbison y Wheelock.

24 Sobre estas prácticas en los pintores de iglesias como Emanuel de Witte o Gerard Houckgeest, ver Wheelock: 1979, Liedtke: 2001.

El primer teórico holandés, Karel van Mander, en su obra de 1604, sugirió al pintor introducir en el cuadro un objeto que operara como encuadre de figuras distantes.²⁵ Una abertura de las que Van Mander propone sería, por ejemplo, un vacío formado por copas de árboles en el paisaje; también el hueco en una roca o el quicio de una puerta funcionan como abertura que refuerza la ilusión espacial al acentuar la distancia.

Nuestra composición debería gozar de una alta calidad, para deleite de nuestro sentido, si admitimos en ella una vista con pequeñas figuras al fondo y un paisaje lejano, a través de la cual los ojos puedan penetrar.²⁶

Al hablar de vistas, Van Mander recurre a dos términos distintos, que en holandés son *insien* y *doorsien*; *insien*, siguiendo a Hollander, alude a ver hacia adentro, mientras que *doorsien* se refiere a ver a través. En ocasiones Van Mander recurre al término *perspect* para referirse a una vista a través (*doorsien*) cuando se trata de una abertura en un edificio, tal como una ventana, un arco, el quicio de una puerta. Hollander interpreta el gusto de Van Mander por las vistas como signo de un interés generalizado entre los teóricos del arte por el ilusionismo espacial. Habría que notar que tal interés no es exclusivo de los teóricos sino que es una práctica recurrente en pintores de diversos géneros. Aunque Van Mander publicó su obra en un momento temprano del siglo, difícilmente podría creerse que los artistas del XVII introdujeron vistas en sus cuadros por seguir la recomendación de Van Mander, pues el recurso de enmarcar planos de profundidad estaba ya en los pintores flamencos del siglo XV.²⁷

25 Mariët Westermann identifica a Van Mander (1548-1606), Hendrick Goltzius (1558-1617) y Cornelis Cornelisz (1562-1638) como los fundadores de la primera academia holandesa, agrupación de carácter informal creada en Haarlem en 1583. Las academias holandesas no constituían escuelas de pintura sino oportunidades, según Westermann, de practicar el dibujo y, eventualmente, de discutir aspectos teóricos del arte de la pintura. Westerman: 1996.

26 Van Mander, *apud*. Hollander: 2002, p. 8: "Our composition should enjoy a fine quality, for the delight of our sense, if we allow there a view [*insien*] or vista [*doorsien*] with small background figures and a distant landscape, into which the eyes can plunge."

27 Por mencionar un ejemplo, *La Sagrada Familia en un interior doméstico* (ca. 1460), de Petrus Christus, muestra ya este recurso espacial. El artista deja ver parcialmente el paisaje urbano a través de una ventana a la izquierda y también a través de lo que parece el quicio de un pórtico situado igualmente a la izquierda. En lo que a la profundidad se refiere, en el cuadro hay

El término holandés *houding*, que se expone como medio plástico para crear la sensación de espacialidad –particularmente de profundidad–, pone de manifiesto la exigencia de plasmar relaciones espaciales claras. Esto implica que el pintor, haciendo un buen uso de la armonía del color, evitará la impresión de que los objetos en el cuadro se empalman o que se acercan excesivamente impidiendo que se sienta el espacio entre ellos; gracias a un uso armonioso del color, el cuadro recreará “un espacio ilusionista en el que el ojo pueda pasearse”.²⁸ Más adelante volveré sobre la concepción holandesa de la armonía del color (*houding*), pero por ahora es importante tener en mente que en la teoría del arte existe un término técnico explícito que alude a la importancia de que el espacio pictórico sea tratado cuidadosa y atinadamente.

Hay un aspecto técnico que valdría la pena destacar para apreciar cabalmente la riqueza del ilusionismo espacial en la pintura holandesa. Se trata de las dimensiones de los cuadros.²⁹ Basta visitar una colección –o incluso ver un libro e imaginar los cuadros en sus tamaños reales– para advertir que muchas de las obras de la época son menores a los 60 cm. x 70 cm. En este rubro, como en muchos otros, la pintura de Rembrandt está fuera de esta generalización, sin que ello quiera decir que su obra pictórica no incluya cuadros de las dimensiones comunes en la mayor parte de la producción holandesa en el siglo XVII. Por mencionar un par de casos, Emmanuel de Witte o Gerard Houckgeest pintaron algunos de sus interiores de iglesias en soportes de aproximadamente 60 cm. x

tres secciones de la casa en la que se encuentra la familia, a través de una primera vista (*doorsien*) se ve parcialmente una habitación y, a través de una segunda vista –alineada con la primera– se ve el pórtico de entrada.

²⁸ Taylor, *op. cit.*, p. 212: “[then] an illusionistic space [will be opened up] in which the eye can roam”.

²⁹ Según Arie Wallert, los tamaños de los soportes –fueran madera, lienzo o eventualmente cobre– estaban estandarizados de acuerdo con las medidas locales. Las unidades de medida propias en cada ciudad no eran muy diferentes entre sí, de modo que las dimensiones de los soportes tampoco variaban excesivamente, dentro de ciertos márgenes; los pintores podían unir hasta tres paneles de madera y, en el caso del lienzo, las tiras de tela se cosían según fuera necesario. Pero esa posibilidad de cualquier modo respondía a criterios materiales, pues el ancho del lienzo, como explica Wallert, dependía del ancho del telar. Wallert, en Kock, *et. al.*: 2001.

40 cm. En ellos podemos ver columnas de iglesias, figuras humanas, pasillos, en ocasiones ventanales, tumbas monumentales, bóvedas o pendones que cuelgan de lo alto de las columnas. Es sorprendente que tantos objetos y elementos arquitectónicos queden tan bien distribuidos en soportes de tales dimensiones, y que puedan dejar la sensación de que estamos ante un lugar que rebasa con mucho la escala humana. Aunada a la capacidad artística de acomodar coherentemente muchos objetos de distintos tamaños sobre una superficie relativamente pequeña, llama la atención la sensación de que ese espacio representado es transitable. Ni remotamente las figuras que aparecen en las pinturas de iglesias, los paisajes, las escenas cotidianas o los retratos holandeses se aproximan al tamaño real de una figura humana. Y sin embargo, la sensación de que su corporeidad es visualmente convincente es, en muchos casos, rotunda. Sin duda hay excepciones, como algunas pinturas de iglesias en que las figuras parecen planas, sobre todo si se comparan con las columnas que ofrecen la impresión de tener volumen; o las pinturas de género en las que los contornos de los objetos parecen recortados y colocados sobre la superficie del cuadro. La sensación de estar ante un espacio transitable fue magistralmente lograda por Diego Velázquez en *Las Meninas* (1656). No pretendo acudir a una comparación que pueda estar fuera de lugar; pero sí me interesa señalar que esta pintura de Velázquez tiene aproximadamente 3 metros de altura; frente a *Las Meninas*, el observador casi siente que puede dar el paso y entrar en el cuadro. El logro de Velázquez no se explica por el tamaño del cuadro sino por el manejo que tiene el artista español de los elementos plásticos, entre los que considero notables el color, y la distribución de la luz y de la oscuridad. Teniendo en mente este cuadro de Velázquez, los pequeños o medianos formatos de los pintores holandeses aparecen como discretas joyas de la ilusión de espacialidad.

2.3 La pintura de género en interiores domésticos

Los temas y géneros pictóricos requieren sus lugares propios; a su vez, los lugares son propicios para ciertos temas, con lo cual las condiciones espaciales quedan ligadas a los distintos géneros. El interior doméstico en la pintura del norte de Europa es previo a la aparición de la vida cotidiana como tema en sí mismo, pues artistas del siglo XV habían situado ya algunas escenas religiosas en interiores domésticos, además de en interiores de iglesias. Cabría entonces preguntarse si entre los flamencos del siglo XV y los holandeses del XVII hay una concepción distinta del interior doméstico que lleve consigo una concepción distinta del espacio pictórico. Desde mi punto de vista sí la hay, y ello imprime una característica propia al realismo naturalista holandés. Por un lado, el siglo XVII asiste a la secularización del interior doméstico no sólo como espacio sino como lugar habitado; se trata de casas con habitaciones en las que personas ordinarias y anónimas llevan la vida de cada día. La inclusión de la vida ordinaria como tema de la pintura abre a los pintores de género del siglo XVII la posibilidad de mostrar no sólo las casas, objetos, hábitos o valores culturales de la sociedad holandesa, sino también los intereses, preocupaciones e incluso los estados anímicos de quienes aparecen en los cuadros. Como Todorov afirma, entre la pintura holandesa del Siglo de Oro y sus precedentes en la tradición:

La diferencia no radica en que anteriormente no aparecieran estas acciones [cotidianas] sino en que fue a partir de ese momento cuando su presencia pudo constituirse por sí misma como principio organizador del cuadro.³⁰

El anonimato y la ausencia de identidad histórica, mitológica o literaria de los personajes de escenas cotidianas disminuyeron la necesidad de que los pintores se ajustaran a las convenciones de la representación de atributos o de esquemas de

30 Todorov: 1997, p. 11: “La différence ne vient donc pas de ce qu’on ne figurait pas ces actions auparavant, mais de ce que, précédemment, leur présence n’était pas considérée comme suffisante en elle-même pour servir de principe organisateur du tableau, alors qu’à partir de ce moment elle peut le devenir.”

composición establecidos en la tradición europea. Ello no quiere decir que no respondieran a convenciones, pero en todo caso eran convenciones propias de su tradición y su cultura, mismas que en un sentido importante se gestarían en el siglo XVII, como los estudios iconológicos han mostrado. Me parece que una consecuencia importante de esta relativa libertad estilística radica en que los artistas holandeses tuvieron un margen significativo de experimentación pictórica en lo que toca a esquemas de composición, inclusión de objetos cotidianos, tratamiento de situaciones psicológicas, sociales y morales y, de manera particularmente novedosa, tuvieron un margen de experimentación pictórica para plasmar efectos ópticos. Lo anterior es afín a la idea de Hollander sobre la división de espacios en la pintura holandesa; es decir, las vistas de las que anteriormente hablé. “La ingeniosa fórmula para dividir el espacio ofreció a los artistas una vía para explorar problemas técnicos de composición junto a los matices sociales y psicológicos de sus temas.”³¹

La pintura de género, al ser una aproximación a la vida cotidiana, sitúa sus escenas en lugares acotados porque esos son los sitios cotidianos –sean interiores o exteriores. En contraste con los interiores de iglesias, los salones cívicos, las tabernas e incluso los establos, los interiores domésticos son los espacios cerrados predilectos en la pintura holandesa a partir de 1640.³² En el reducido ámbito del hogar se realizaban labores domésticas y actividades personales, lo mismo que oficios o trabajo intelectual. Muchas personas realizaban el trabajo del que vivían en su propia casa, como señala Arthur Wheelock. “En el siglo XVII [...], la mayoría de las personas trabajaban donde vivían, lo cual diluía la línea entre espacios públicos y privados.”³³

31 Hollander, *op. cit.*, p. 6: “The ingenious formula for the division of space offered a way for artists to explore technical problems of composition along with the social and psychological nuances of their subjects.”

32 *Id.*

33 Wheelock: 2000, p. 36: “In the seventeenth century, however, most people worked where they lived, blurring the line between public and private spaces.”

El interior doméstico es, en buen número de cuadros, el taller, la oficina o el estudio del artista y también del filósofo.³⁴ Alison Kettering ha comentado que en Holanda en el siglo XVII hubo producción y demanda de pinturas que mostraran a las personas trabajando en sus casas. No sólo el trabajo intelectual, sino también el trabajo físico era apreciado y por ello pintado. En los estudios académicos, apunta Kettering, el artesano realizando su oficio en su casa ha recibido poca atención. Hay mayor interés en escenas de cortejo, de convivencia placentera o de actividades solitarias en las que el trabajo –salvo el doméstico– está ausente. La advertencia de Kettering es interesante, desde el punto de vista de mi investigación, en el sentido de que ayuda a poner atención en la gama de actividades que se realizan en el interior doméstico y, en ese orden de ideas, en la relación entre el espacio físico, el tema del cuadro, y el tratamiento plástico de dicha relación. El trabajo que se realiza en el hogar da a las ventanas un lugar preponderante; o, mejor dicho, la actividad en la casa muchas veces requiere de la fuente de luz natural representada por la ventana. De este modo, la composición se ajusta con toda naturalidad al criterio de la ubicación de la fuente de luz, ubicación propicia para el tema y para su tratamiento plástico.

Una particularidad de los interiores domésticos es que tienen un campo de profundidad reducido, por lo que la distancia y la posición no siempre pueden ser cabalmente representados por medio de la reducción del tamaño. Es cierto que hay muchas pinturas en las que el interior doméstico se divide a través de quicios, ventanas u otros elementos arquitectónicos con los que se establecen distintos planos de profundidad, y en los que puede notarse una variación en el tamaño de objetos según su proximidad.³⁵ Pero en un gran número de casos esta separación espacial está ausente, lo

34 Como ejemplos baste citar los cuadros *El taller del sastre*, de Quiringh van Brekelenkam; *La Encajera*, de Nicolas Maes o las dos obras de Vermeer relacionadas con la figura del filósofo natural: *El Astrónomo* y *El Geógrafo*.

35 Hollander indica que la función de esta separación del espacio es introducir una glosa al tema principal. *Op. cit.*

cual ofrece un reto importante para el tratamiento del espacio, no sólo porque la tridimensionalidad no suele estar cifrada en términos de variación proporcional del tamaño de objetos y figuras conforme a la distancia, sino porque tampoco se acude al recurso de la perspectiva aérea, entendida como variación en la luz y el color de los planos más alejados, ni a la perspectiva de desaparición, entendida como la disminución en la nitidez del color conforme el objeto se aleja.³⁶ Considero que este tipo de cuadro, es decir, el que muestra el espacio doméstico más acotado posible en términos de profundidad, es el que realza el problema plástico de la representación espacial, y en el cual puede notarse la función que cumple la luz en la determinación pictórica del volumen de los objetos y las distancias entre ellos.

Una de las estrategias que pueden notarse como características del manejo de la espacialidad en la pintura de escenas cotidianas en interiores domésticos es, como señala Madlyn Kahr, la presencia de una figura humana en el primer plano que es un poco más grande de lo que le correspondería en relación con los demás objetos de la escena, principalmente con otros personajes. El objeto en primer plano, cuyo tamaño ha sido deliberadamente aumentado, se conoce como *repoussoir*, y tiene la función de acentuar la profundidad, pues su efecto visual es el de “empujar” hacia atrás lo que está cercano.³⁷ Pero esta función puede ser realizada también por objetos en el primer plano que no han sido agrandados, pero que se sugieren pesados. Kahr acude al cuadro de Gerard ter Borch *Mujer escribiendo una carta*, para ilustrar este efecto. En esta pintura hay un tapete turco de lana que es lo más cercano al observador. Las características del tapete —es de lana y sus dibujos son grandes— ayudan a que se vea más cerca del observador y a que parezca que la mujer, que está en un segundo plano, se encuentra

36 Las nociones de perspectiva aérea y perspectiva de desaparición fueron propuestas por Leonardo da Vinci, como señalé en el apartado 2.1.

37 Literalmente, *repoussoir* quiere decir persona u objeto que hace apreciar a otra por contraste, mientras que *repousser* significa hacer que algo o alguien se haga hacia atrás.

más lejos, con lo cual Ter Broch crea una profundidad espacial convincente.³⁸ En el capítulo final analizaré el cuadro *Oficial y muchacha que ríe*, de Vermeer, en el cual una figura humana que empuja hacia atrás a la otra y logra así el efecto de profundidad en lo que se muestra como una corta distancia.

En la mayoría de las pinturas holandesas de género, no encontramos referentes exteriores que pongan de manifiesto las grandes distancias. En este aspecto podemos notar un rasgo que se transforma en el desarrollo del tratamiento de temas ubicados en espacios interiores, a partir del siglo XV en el norte de Europa. En un principio los interiores mostraban a su vez espacios exteriores que fueron desligándose paulatinamente del espacio interior. Antes del siglo XVII, la pintura renacentista del norte de Europa mostraba muchas veces una ventana frente al observador.³⁹ Tal ventana permitía ver el paisaje que ofrecía un contexto geográfico y social. En la pintura holandesa de género la ventana frontal ha desaparecido casi por completo, para situarse en una ubicación distinta y sumamente sugerente como alusión al arte de pintar; la ventana paradigmáticamente se ubica tácita o explícitamente en el lado izquierdo del cuadro. Es decir, en la pintura holandesa de género encontramos la recurrente aparición de una fuente de luz que proviene de alguna ventana en el extremo izquierdo del cuadro. Esta característica constituye uno de los elementos que definen el modelo de cuadro de cuyo análisis espacial me ocupé en el último capítulo.

Cabe mencionar que hacia 1437 el pintor italiano Cennino Cennini recomendaba a los artistas dibujar cuando la luz fuera suave y el sol iluminara por la izquierda.⁴⁰ De lo que habla Cennini es de pintar *con* la luz suave que proviene del lado izquierdo con

38 Kahr, *op. cit.*, pp. 177-178.

39 Victor Stoichita ha interpretado esa ventana como una analogía del cuadro, por su posición frente al espectador. En este sentido, podría decirse que el paisaje ya se perfilaba en la pintura flamenca del siglo XV como un género autónomo. Stoichita: 2000.

40 Esta indicación aparece en el capítulo VIII de *El Libro del Arte*, de Cennini: 2006.

respecto al pintor, pero no dice que hay que pintar *esa* luz. Por su parte, Westermann traza el estudio del pintor holandés del siguiente modo:

El taller del maestro era comúnmente un “cuarto de pintar” sumamente simple con unas cuantas ventanas hacia el norte para que entrara la luz que no es cambiante. En la mayoría de las pinturas holandesas, *esta* luz ilumina objetos, personas e incluso paisajes desde la izquierda.⁴¹

En el interior doméstico de la pintura de género, al igual que en el estudio del pintor, la luz natural es reiteradamente luz lateral, de cuyas consecuencias en el tratamiento de la forma de los objetos trataré más adelante.

2.4 La luz define el espacio

La luz es un elemento central tanto para la percepción visual como para la representación pictórica de un mundo tridimensional. Como Lisa Pincus advierte, “[l]a luz y la sombra son generalmente utilizadas y entendidas como características que clarifican el espacio: ahí donde la luz permite la visión, la sombra crea profundidad.”⁴²

La iluminación del cuadro constituye una vía característica para resaltar o incluso formular plásticamente elementos de información espacial al interior del mismo. Esto implica que la luz misma puede ser analizada no sólo por sus posibles efectos expresivos –como en la pintura de Caravaggio o de Rembrandt en el siglo XVII–, o bien por sus efectos locales sobre las superficies de los objetos –como en los reflejos de las joyas en cuadros de Fouquet o Van Eyck en el siglo XV–, sino también como un medio plástico fundamental para definir el espacio total del cuadro a través de las relaciones espaciales entre los objetos. Los cuerpos sólidos proyectan sombras sobre otros objetos y sobre el espacio que los rodea. Pero cuando los cuerpos son objetos irregulares,

41 *Op. cit.*, p. 32: “A masters workshop was usually a fairly plain “painting room” with a few windows to the north to let in even light. In the majority of Dutch paintings, *this* light illuminates objects, people, and even landscapes from the left.” Las itálicas son mías.

42 Pincus: 2005, p. 140: “Light and shadow are generally used, and understood, as clarifying features of space: where light permits vision, shadow creates depth.”

muestran lo que en pintura se conoce como sombras propias, como la sombra de la nariz sobre una parte del rostro que no está directamente iluminada. Y cuando los objetos tienen además superficies con propiedades de reflejar o refractar la luz, la gama de cualidades y relaciones espaciales se abre significativamente. En pinturas que tienen una sola fuente de iluminación, la luz opera como un criterio de coherencia espacial y consolida la verosimilitud visual de la imagen.

Cuando el pintor recurre a una fuente lateral de luz, logra crear el efecto que Rudolph Arnheim describe de este modo: la iluminación lateral introduce un gradiente de sombreado que produce un fuerte efecto tridimensional revelador de la forma.⁴³ El cambio gradual de la intensidad de un color, en función de la relación entre luz y sombra se conoce como modelado; es decir, modelar un objeto –en las artes del dibujo– significa dotarlo de solidez a partir de una transición gradual de luz a sombra. Un círculo se transforma en luna y un óvalo en huevo al ser sombreados cuidadosamente con el lápiz. Cuando hay color de por medio, lo que el artista hace es recurrir a la gradación de tonos pues las variaciones de intensidad dan por resultado tonos diferentes de un mismo color; el que el objeto se oscurezca paulatinamente da el efecto de profundidad gracias a lo cual es posible sugerir que tiene volumen. El modelado, a diferencia del claroscuro, marca una transición gradual y no una diferencia abrupta entre luz y sombra.

En *El Legado de Apeles*, Ernst Gombrich afirma que “[m]ientras que sobre la perspectiva y la representación del espacio existe una amplia literatura, el dominio de las luces ha recibido una atención mucho menos detallada.”⁴⁴ Esta idea sugiere que el estudio de la representación del espacio está desligado del estudio de la luz en la pintura. Entiendo que a lo que Gombrich se refiere es a la representación de los tamaños

43 Arnheim: 2001, p. 313.

44 Gombrich: 1983, p. 20.

y posiciones de figuras y objetos en la composición y, a partir de ellos, a las distancias que habría entre figuras y objetos en una escena real. En tales condiciones, la luz puede ser tratada como un elemento secundario sin que haya importantes consecuencias para el análisis de la representación espacial, a pesar de que la iluminación y el cambio de color en la atmósfera del cuadro se utilizan en algunos casos para indicar relaciones de distancia. Gombrich se ocupa de la luz relacionada con dos efectos dependientes de ella: la forma y el brillo, y los identifica respectivamente con las tradiciones pictóricas de Italia y los Países Bajos, en el siglo XV. Los pintores italianos, sostiene Gombrich, se ocuparon sistemáticamente de modelar los objetos y figuras de sus cuadros, mientras que los pintores flamencos se esmeraron como nadie en sacar a relucir el brillo y otros valores texturales.⁴⁵ Ciertamente, los cuadros flamencos resplandecen a través de la manera impecable en que están pintadas joyas, telas y, en general, todas las superficies de los objetos representados. Pero el que los italianos no se caractericen por mostrar las texturas –de lo cual el brillo de ciertos materiales es un caso particular–, no quiere decir que los flamencos no busquen definir el volumen de la figura a través del modelado. De hecho, el uso temprano de la pintura de aceite en el Renacimiento, por parte de los flamencos, posibilitaba un mayor control sobre el gradiente de tono, que es en lo que consiste el modelado de los objetos. No me detendré a analizar con detalle el caso de la pintura flamenca que inició esta tradición, pero quiero señalar una tercera característica de la iluminación que ya encontramos en pinturas flamencas de la tercera década del 1400. Se trata de un tipo de sombra proyectada por un cuerpo sobre una superficie, por ejemplo, el suelo, la pared o bien otro cuerpo.⁴⁶ Este tipo de sombra aparece con mayor frecuencia y con mayor énfasis en pinturas del norte de Europa que en pinturas italianas durante el siglo XV. Tomado como un hecho aislado, la aparición de sombras

45 *Id.*

46 A esta sombra también se le llama sombra esbatimentada.

proyectadas puede parecer poco relevante; pero bajo la consideración de un estudio global de la iluminación en la pintura de los Países Bajos entre los siglos XV y XVII, las sombras proyectadas resultan significativas pues en esta tradición pictórica el tratamiento de la luz parece obedecer a una concepción unitaria y consistente de la iluminación en términos análogos a la iluminación natural.

Hasta ahora he aludido a tres maneras en que se manifiesta el uso de la luz en la pintura de los Países Bajos: la luz que modela, la luz que produce reflejos, y la luz que crea sombras. Pero tengamos en cuenta que no todos los efectos de la iluminación tienen que ver con el espacio, y no todos los elementos espaciales son producto o consecuencia de un efecto de luz. Si bien Gombrich es muy acertado en dar realce a los entonces novedosos efectos de luz sobre superficies reflejantes, no es el brillo como valor textural lo que en esta investigación recibirá una particular atención; no obstante, en su condición de efecto provocado por la capacidad de ciertos materiales de reflejar la luz, el brillo puede relacionarse con la representación de elementos espaciales, aunque la información que aporte sobre la figura de los objetos resulte a menudo ambigua. En contraste con la separación que Gombrich hace entre el estudio del espacio y el de la luz, considero que el estudio de la luz es una vía propicia para analizar la representación del espacio tridimensional, particularmente cuando la iluminación es naturalista y opera congruentemente como elemento constitutivo para conformar el volumen de los objetos, sus relieves y hendiduras, las sombras que proyectan, y también la profundidad del espacio que los contiene.

Hay que recordar que la iluminación natural del estudio propuesta por Cennini es coincidente con el modelo de cuadro que tiene una ventada o entrada de luz lateral y que, en muchos casos, sólo tiene esa fuente de luz. Es claro que los pintores no necesariamente trabajaron con esa luz; de hecho, está documentado que en una infinidad de casos no lo hicieron. Pero ello no quiere decir que no fueran conscientes del efecto

visual que tiene la iluminación lateral sobre los objetos. El realismo naturalista imitó artísticamente las posibilidades naturales de la luz para crear ilusiones espaciales acordes con el interés por crear imágenes visualmente convincentes. Una vez más, encontramos en la tradición del norte de Europa el antecedente de la iluminación lateral. En pinturas religiosas de Jan van Eyck, como *Virgen en una Iglesia* o *La Anunciación*, aparecen fuentes de luz frontales y laterales; pero es en las laterales en las que Van Eyck coloca la función de dejar pasar luz hacia la escena interior. El caso de *La Anunciación* es eminentemente simbólico, no sólo por el tema sino porque la luz que toca a la virgen no es una radiación física sino espiritual representada por líneas doradas. En *Virgen en una Iglesia*, Van Eyck muestra una luz más bien naturalista, que penetra al interior por ventanas y puertas laterales. Otro cuadro religioso, atribuido al mismo Van Eyck, destaca por la inclusión de una ventana a la izquierda; se trata de *Lucca Madonna*, en el que la virgen y el niño se encuentran en lo que parece un interior doméstico. La inclusión de la ventana como fuente lateral de luz natural empieza a aparecer en la pintura del norte de Europa, aunque lo más común era que la ventana estuviera detrás de los personajes y frente al espectador. Una de las obras más famosas del pintor flamenco Van Eyck es *El Matrimonio Arnolfini*, cuadro con el cual se instaure el espacio secular como espacio pictórico en la tradición noreuropea.⁴⁷

2.5 La iluminación en la pintura holandesa de género

Muchos de los pintores holandeses de género crearon la ilusión de que vemos objetos sólidos ubicados en un espacio tridimensional, a partir del color y de efectos de luz tales como sombras, modelado y reflejos. La apariencia realista del espacio representado se debe en gran medida a que los pintores consiguieron crear la ilusión de un espacio

47 Cabe mencionar que Karel van Mander, pintor y teórico holandés de finales del siglo XVI, reconoció en la pintura de Jan van Eyck un logro en la conquista del naturalismo pictórico, según refiere Eric Fernie. Fernie: 1995, p. 44.

unitario y continuo. Con ello me refiero a que las relaciones entre figura, situación, distancia y tamaño son relaciones congruentes al interior del cuadro, incluso cuando el pintor se valga de estrategias como la representación de objetos grandes para crear el mencionado efecto de *empujar* los objetos cercanos hacia atrás. Al ser el espacio pictórico unitario y continuo, no hay interrupciones presentes en la pintura que favorece la jerarquización de personajes a través de la notoria desproporción de sus tamaños o la alteración de sus figuras.

La presencia recurrente de una ventana al lado izquierdo del cuadro aporta una fuente única –o al menos privilegiada– de iluminación natural que corresponde a los requerimientos básicos para el modelado y, con ello, para lograr la ilusión de volumen en los objetos. La luz diurna, es decir, la luz natural, es la que el artista y teórico holandés Gerard de Lairesse recomienda representar en los cuadros que habrán de colocarse en las casas. Esta luz, afirma Lairesse, “es la más tranquila y la más agradable, pues se manifiesta de una manera natural y exacta.”⁴⁸ Lairesse no asume que el pintor tenga que reproducir estrictamente los efectos de la luz natural pues sabe que el arte es un artificio y que el artista tiene que alterar, por ejemplo, las relaciones de color para lograr que el espacio pictórico represente la tridimensionalidad.

Crear la ilusión de profundidad es un objetivo consignado en la teoría holandesa del arte, escrita en su mayor parte durante la segunda mitad del siglo XVII. Willem Goeree, Samuel van Hoogstraeten y Gerard de Lairesse establecieron a nivel teórico la importancia de crear un sentido espacial en la imagen bidimensional, sea ésta un dibujo o una pintura. El término *houding*, según sostiene Taylor, es original y propio de la teoría holandesa del arte. *Houding* es un principio normativo, como puede advertirse en Goeree, para quien *houding* “[...] es una de las cosas más esenciales que deben ser

48 Lairesse: 1787, p. 386: “(...) cette lumière est la plus tranquille et la plus agréable lorsqu’elle est rendue d’une manière naturelle et exacte.”

observadas en un dibujo o una pintura, dado que [*houding*] ofrece al ojo la misma sensación que disfrutamos en la contemplación de objetos naturales.”⁴⁹

Para lograr el efecto de tridimensionalidad buscado, los pintores holandeses encontraron en la armonía de color la posibilidad de organizar la información espacial a partir de un uso juicioso de la luz, la sombra y el color. En la armonía de color opera de manera crucial el contraste entre el fondo y el primer plano. Algunos colores y tonos tienden a alejarse mientras que otros favorecen la sensación de cercanía, lo cual tiene consecuencias no sólo para dar la sensación de que los objetos están a diferentes distancias sino para crear la ilusión de que son más grandes o más pequeños sin tener que acudir a una representación forzada de tamaños diferentes.

Por medio de luz, sombra y color, el pintor muestra una gama de cualidades táctiles a partir de efectos visuales. El grosor de la pincelada o de la aplicación de pigmento es otro medio para crear textura; pero tal medio es material, y no solamente visual. Rembrandt lo utilizó de manera magistral; los pintores naturalistas, en contraste, exploraron la armonía del color orientados por los efectos visuales derivados del hecho de que la luz en la pintura *crea el espacio*.⁵⁰

Algo que me parece digno de ser resaltado en la iluminación naturalista de la pintura de género es su capacidad para organizar la espacialidad de manera expresiva. El hecho de que la luz esté tamizada, que sea indirecta y que dé la sensación de congruencia espacial permite la integración de las figuras, tamaños, ubicación y orientación de los objetos, así como de las distancias que guardan entre sí, de forma tal que no solamente se logre una representación convincente a nivel de analogía de la experiencia visual, sino que además se resalte la presencia de las personas, cosas y actividades ordinarias como objetos dignos de ser representados y, con ello, de ser

49 *Apud.* Taylor, *op. cit.*, p. 212: “*Houding* is one of the most essential things to be observed in a Drawing or Painting; since it gives the same sensation to the eye, that we enjoy in the contemplation of natural objects”.

50 Arnheim, *op. cit.*

contemplados estéticamente. El espacio cotidiano de la pintura holandesa es un lugar, un lugar humano que ha de comprenderse como totalidad. En él los personajes del cuadro se encuentran en medio de objetos visibles y alcanzables, dentro de un espacio restringido y táctil, creado para la percepción humana.

Tengo la convicción de que el manejo plástico de la luz resulta decisivo en la representación del espacio; es decir, que la luz es determinante en la conformación del efecto global de tridimensionalidad del cuadro. Aunque esta afirmación sea fácilmente aceptable, la espacialidad pictórica no suele estudiarse en términos de la tridimensionalidad de los objetos y de sus relaciones de ubicación. Por ello, me parece que una comprensión estética del espacio pictórico que no se cifre en términos prioritariamente geométricos, sino ópticos, aporta un ángulo no convencional tanto al estudio de la pintura como a la propia apreciación estética de las obras. La relación entre luz y sombra, manifiestas en las diferencias de color y tono, crea relaciones espaciales, ya sea en términos de la definición de la figura de un cuerpo sólido, de sus relieves y texturas; ya sea en términos de las posiciones y distancias entre objetos. Figura, posición, distancia y hay que añadir tamaño, son cuatro pautas de espacialidad que en la filosofía cartesiana constituyen las cualidades espaciales.⁵¹

51 El término que Descartes comúnmente utiliza para referirse a la posición de un objeto es “situación”. He evitado el uso de dicho término por motivos de expresión, reservando su uso a los capítulos siguientes, dado que el lector estará entonces familiarizado con el significado de esta noción en Descartes y, por consiguiente, del sentido que “situación” tiene en el contexto del análisis de la representación espacial en la pintura holandesa.

Capítulo 3

La percepción visual del espacio en Descartes

En un sentido estricto, no hay en René Descartes una teoría de la percepción sistemáticamente expuesta en una obra dedicada a ello. Sin embargo, las ideas acerca de la percepción están presentes en la filosofía cartesiana de una manera consistente, y por ello es posible articularlas en un cuerpo teórico suficientemente definido. Mi interés, no obstante, no es formular lo que correspondería a una teoría de la percepción, a partir de la obra cartesiana. Lo que me propongo es menos ambicioso; consiste en analizar bajo qué condiciones las cualidades espaciales propuestas por Descartes pueden ser percibidas visualmente. Me interesa, además, considerar las consecuencias que tales condiciones de percepción espacial tienen para el conocimiento del mundo que, para Descartes, es un conocimiento representacional. Las ideas que tenemos acerca del mundo sensible son representaciones, pero éstas no nos dan a conocer con certeza cómo es el mundo, ya que entre la representación y la cosa representada no hay una relación de semejanza.¹

En la primera mitad del siglo XVII, el espacio y la luz quedaron articulados dentro una misma familia de problemas concernientes a la percepción visual. Tanto el concepto de luz,² como el concepto de espacio, fueron reformulados en el siglo XVII: la luz empezó a estudiarse fundamentalmente como fenómeno físico, y el espacio se planteó

1 Sobre este punto me extenderé más adelante.

2 Cabe observar la distinción marcada en el siglo XVII entre *lux* y *lumen*. En palabras de Descartes: “La acción de la materia sutil, que es *lumen*, no es la del cuerpo luminoso, que es *lux*.” (“L’action de la matière subtile, qui est *lumen*, n’est pas celle des corps lumineux, qui est *lux*.”) Y más adelante: “la Luz, es decir *lux*, es un movimiento o una acción en el cuerpo luminoso; la luz tiende a causar en el cuerpo transparente algún movimiento, a saber, *lumen*.” (“[I]a Lumière, c’est-à-dire *lux*, est un mouvement ou une action dans le corps lumineux, et elle tend à causer quelque mouvement dans le corps transparents, à savoir *lumen*.”) Descartes, carta a Morin (13 de julio de 1638), *apud*. Howlett: 1997, p. 27. Esta distinción es importante porque marca la separación conceptual entre la luz en un sentido más bien metafísico, relacionado con un orden teológico (*lux*), y la luz en un sentido físico (*lumen*). Ésta última será el objeto de estudio de la óptica moderna.

como categoría de percepción.³ El estudio físico de la luz quedó implícito en el tema de la percepción visual del espacio, al ser incorporado a la explicación sobre la visión humana, a partir de las investigaciones ópticas de Johannes Kepler, a principios del siglo XVII. En el mundo griego había prevalecido la idea de que el ojo recibe imágenes de los objetos que ve en el exterior. Como afirma Vasco Ronchi, en la Antigüedad “[...] la visión de un objeto era considerada una operación única e indivisible”.⁴ Alistair Crombie señala que en el siglo XI empezó a operarse un importante cambio conceptual con respecto a la teoría de la visión, cuando el óptico y matemático árabe Ibn al-Haytam, también conocido como Alhazen, concibió el ojo ya no como *receptor* sino como un instrumento óptico *formador* de imágenes.⁵ Un objeto visible puede entenderse, bajo el análisis de Alhazen, como un conjunto de puntos, cada uno de los cuales envía un rayo de luz al ojo.⁶ La Edad Media europea recibió las ideas de Alhazen y las heredó a la Modernidad, principalmente a través de los ópticos conocidos como *perspectivistas*, entre los cuales estaban Witelo, Roger Bacon y John Peckham.⁷ Frente a la tradición aritotélica que proponía que el ojo recibe imágenes que vienen de los objetos –las *especies intencionales*–, la teoría de la imagen retiniana sostiene lo siguiente:

Si los rayos luminosos son emitidos en todas direcciones desde cada punto en el campo visual, entonces es necesario seguir estos rayos hacia el ojo y a través de él, y establecer una correspondencia uno a uno entre los puntos que envían la radiación y los puntos estimulados dentro del ojo.⁸

3 El espacio, según indica Nicholas Wade, no aparece en la Antigüedad como una ‘categoría de percepción’. Wade: 1999, p. 315. Por su parte, Nicholas Pastore afirma que Descartes fue el primer filósofo en analizar la percepción en detalle. Pastore: 1971, p. 18.

4 Ronchi: 1970, p. 40: “[...] the seeing of a body was to be considered as a single, indivisible operation.”

5 "Expectation, Modelling and Assent in the History of Optics", en Crombie: 1996.

6 Cuando escribió su obra óptica, traducida al latín como *Opticae Thesaurus*, Alhazen expuso que la luz tiene una acción física sobre los ojos que ven, y que la visión es producida por los rayos que reciben los ojos de los objetos.

7 Lindberg: 1976, 1987.

8 *Id.*, p. 193: “If luminous rays issue in all directions from every point in the visual field, then it is necessary to trace these rays to and through the eye and to establish an orderly one-to-one correspondence between the point sources of radiation and points stimulated within the eye.”.

En *La Dióptrica*, Descartes rechaza reiteradamente la idea de que el alma necesite percibir ciertas imágenes semejantes a los objetos por los que son transmitidas. La primera afirmación a este respecto aparece en el *Discurso I* y se expresa de este modo: “[...] vuestro espíritu será liberado de todas esas pequeñas imágenes revoloteantes en el aire, llamadas especies intencionales, en las que tanto trabaja la imaginación de los filósofos.”⁹

Los filósofos que asumen la existencia de tales imágenes, afirma Descartes, no explican cómo es que éstas son formadas por los objetos, recibidas por el ojo y transmitidas al cerebro, sino que se limitan a considerar que las imágenes son semejantes a los objetos que las transmiten. Descartes, como antes Kepler y Alhazen, entendió la visión humana en términos de cierta correspondencia entre puntos del objeto visto y puntos de la imagen formada en la retina; más adelante veremos que para Descartes, no obstante, tal correspondencia no es precisamente punto a punto, con lo cual la imagen visual resulta ser una representación imperfecta. En la explicación de la visión que involucra el comportamiento de la luz como fenómeno físico, es importante la consideración de que los rayos de luz son recibidos por el ojo a través de la pupila, por lo que la radiación luminosa que interviene en la visión humana es siempre radiación a través de un orificio. Al ofrecer en *La Dióptrica* una explicación sobre el fenómeno de la refracción, Descartes está en condiciones de afinar la teoría de la imagen retiniana, en función de una explicación geométrica de la desviación de los rayos que entran por la pupila y atraviesan medios traslúcidos que componen el ojo. Para exponer las ideas cartesianas sobre la percepción visual de cualidades espaciales, empezaré por identificar a las investigaciones ópticas de Kepler como el antecedente

9 Descartes: 1996b, p. 85: “[...] vostre esprit sera delivré de toutes ces petites images voltigeantes par l’air, nommées des especes intentionnelles, qui travaillent tant l’imagination des Philosophes.”

inmediato del que parte Descartes para analizar la visión en términos de la refracción de la luz y de la anatomía ocular. El tema central del capítulo está expuesto en los siguientes dos apartados, dedicados a la explicación cartesiana de la visión y la percepción espacial, a partir las ideas expuestas en *La Dióptrica* y el *Tratado del Hombre*.

3.1 El antecedente inmediato: Kepler y la óptica

En una carta de 1638, dirigida a Mersenne, Descartes reconoce en Kepler a su primer maestro de óptica.¹⁰ A principios del siglo XVII, Kepler se ocupó de estudiar la luz como fenómeno físico, con lo cual sentó las bases de la óptica moderna. A raíz de su interés en las observaciones de eclipses solares hechas por Tycho Brahe, Kepler se ocupó de la teoría de la visión al considerar que la validez de toda observación astronómica depende de un adecuado entendimiento de la teoría visual;¹¹ por ello incorporó importantes consideraciones sobre la visión humana a sus investigaciones sobre la luz. En el prefacio de su *Ad Vitellionem Paralipomena*, Kepler identifica tres temas de la astronomía que han de ser considerados ópticamente: los objetos bajo el sentido de la vista, el medio por el que pasa la luz y el instrumento visual –es decir, el ojo–. El conocimiento de la estructura y del funcionamiento del ojo se convirtió en un tema fundamental para Kepler, quien consideró que sólo a través de este conocimiento podrían ser explicados los errores en la visión –incluyendo, desde luego, los errores en las observaciones astronómicas.

El capítulo V de *Ad Vitellionem Paralipomena* está dedicado a la visión, empezando por la descripción anatómica y fisiológica del ojo, con base en los trabajos de Felix Platter (1536-1614) y Johannes Jessenius (1566-1621), ambos profesores de

10 La carta a Mersenne es de marzo de 1638 y es aludida por Daniel Dauvois. Dauvois: 1999, p. 167.

11 Lindberg, *op. cit.*, p. 187; Donahue, en Kepler: 2000, p. xii.

medicina. Kepler integra y discute los resultados de las investigaciones en anatomía de sus contemporáneos pero no porque considere que ellos han descubierto cómo opera la visión humana sino que, siendo matemático, requiere de los conocimientos de los médicos. Kepler asegura no tener noticia de que hasta entonces se haya ofrecido una explicación adecuada y detallada del mecanismo de la visión, y pide a los matemáticos que pongan mucha atención, porque sólo así la filosofía natural contará con un conocimiento cierto sobre la visión.¹² Una de las primeras ideas que aparecen en el quinto capítulo es que los animales tenemos dos ojos. El tratamiento de la visión en Kepler es explícitamente binocular, bajo la sentencia de que “la naturaleza estableció la perfección de la visión en los dos ojos”,¹³ paralelos y separados por una distancia adecuada, con lo cual podemos reconocer la distancia a la que se encuentran las cosas; además, la ubicación de los ojos en la parte alta del cuerpo permite que la visión alcance lugares lejanos. Como puede notarse, la relación que hace Kepler entre la visión y la percepción espacial se funda en la binocularidad. En este punto hay que mencionar que la teoría euclideana de la visión –fundamental en la noción de perspectiva artificial formulada por los teóricos italianos del arte- presupone la visión monocular. En la óptica de Euclides el ojo es un punto, no un órgano. Euclides explica la correspondencia del tamaño de los objetos con los ángulos que subtenden en el ojo; mientras mayor sea el ángulo, el objeto será percibido como de mayor tamaño. El ojo euclideano es, además, un punto inmóvil. Los tratadistas de pintura que buscaron fundamentar la representación pictórica –desde el punto de vista formal- sobre las bases de la óptica euclideana tampoco tuvieron en consideración el movimiento ocular. El trazo de una pintura o dibujo en perspectiva hará que todas las líneas confluyan en un punto de fuga único, frente al cual debe estar el ojo fijo del observador. Kepler, por el contrario, alude

12 *Op. cit.*, p.179.: “[...] so that thereby at last might exist in philosophy something certain concerning this most noble function.”

13 Kepler: 2000, p. 174: “(For) nature established perfection of vision in the two eyes.”

al rápido movimiento que pueden hacer los ojos, y con ello explica cómo es que podemos tener un amplio campo de visión que no se vuelva difuso hacia los extremos. Esta aclaración la hará también Descartes en el *Tratado del Hombre*, como más adelante detallaré. El movimiento ocular deja al margen la suposición de que hay un ojo que se encuentra perfectamente localizado y que permanece estático.

Por otra parte, Kepler compara el ojo humano con una cámara, en la que la imagen aparece doblemente invertida; es decir, la imagen que se forma en la retina está volteada tanto horizontal como verticalmente. Es justamente así como vemos en una cámara oscura, instrumento óptico que había sido estudiado ya en el siglo XI por Alhazen. El mecanismo de la cámara oscura consiste en la introducción de luz a través de un orificio muy pequeño en un espacio cerrado y oscuro. La pared contraria a la del orificio recibe la imagen invertida de los objetos que alcanzan a ser proyectados desde el exterior. En el siglo XVI la cámara oscura era comúnmente identificada con los magos e ilusionistas; sin embargo, hacia mediados del siglo XV, el uso de cámaras oscuras era una práctica extendida entre los astrónomos, quienes se ayudaban de ellas para hacer observaciones indirectas de eclipses solares.¹⁴ El propio Kepler sostuvo, en el prefacio de sus *Paralipomena*, que el método de observación indirecta no debía ser rechazado por los astrónomos, sino que debía ser ilustrado y complementado con demostraciones geométricas. A Leonardo da Vinci le había maravillado lo que sucedía dentro de una cámara oscura e incluso había comparado el mecanismo de la visión –que inicia con una imagen invertida horizontalmente– con una cámara en la que se introduce una pantalla traslúcida entre el orificio y el observador quien, mirando hacia la fuente de luz, logra ver la imagen en la misma dirección en que la veía en el exterior de la cámara. La comparación entre el ojo y la cámara oscura no es un hallazgo propio del siglo XVII,

14 Ver Kemp, *op. cit.* y Steadman, *op. cit.*

pero en este siglo es común encontrar esa analogía. También Descartes recurre a ella, como más tarde veremos.

El entender el comportamiento de la luz cuando se refracta, a la par que el conocer mejor la anatomía y fisiología del ojo, permitió a Kepler –y más tarde a Descartes– ofrecer un entendimiento más adecuado que las explicaciones precedentes sobre la formación de la imagen en la retina. Pero no hay que pasar por alto el hecho de que, aun cuando Kepler estudia el ojo como un instrumento óptico, no deja de relacionarlo anatómicamente y fisiológicamente con el cerebro.

3.2 Luz y visión en Descartes

El tratamiento de la visión en Descartes se enmarca en una familia de problemas relativos al problema del conocimiento humano del mundo natural. Para los fines de esta investigación, las consideraciones que Descartes hace en *La Dióptrica* y el *Tratado del Hombre* son fundamentales por su carácter técnico con respecto al problema de la percepción visual. En otras obras, como las *Meditaciones Metafísicas* o los *Principios de la Filosofía*, aparecen reflexiones concernientes a la percepción. No obstante, el centro de mi análisis permanece en las primeras dos obras mencionadas porque, aunque son obras filosóficas en un sentido amplio, están relacionadas de manera directa con la historia de las teorías de la visión. Por teorías de la visión me referiré a las explicaciones sobre la visión humana que se mantienen al margen de explicaciones sobre la percepción visual, entendida como una función cognitiva que involucra la intervención de la actividad mental. En este sentido, la suave línea que circunda las teorías de la visión queda desbordada por los planteamientos de Descartes, mismos que se extienden al problema de la percepción y, por lo tanto, del juicio.

La explicación cartesiana de la visión, articulada desde la fisiología, la física y la geometría, me interesa por su vínculo con la historia de las explicaciones acerca de cómo

vemos. Particularmente, me interesa abordar las consecuencias que la teoría cartesiana de la visión arroja sobre la explicación de Descartes sobre cómo distinguimos las cualidades primarias de los objetos. Busco trazar una línea entre la comprensión del comportamiento de la luz al interior del ojo, y la comprensión de la percepción de las cualidades espaciales, mismas que ponen de manifiesto lo que para Descartes constituye la esencia de la materia, es decir, su extensión.

La idea de que existe una sustancia extensa –un mundo material– es una idea innata, clara y distinta y, por lo tanto, garantizada por Dios. Lo que no está garantizado es el conocimiento del mundo, pues está conformado, en buen grado, por ideas adventicias; sabemos que existe la materia en movimiento pero no podemos saber con certeza cómo es el mundo material. Sin embargo, ese mundo se manifiesta a nuestros sentidos y, a través de ellos, a nuestra alma. Por conocimiento del mundo hemos de entender, en Descartes, el conocimiento que proporciona la física, a su vez concebida como “ciencia de los cuerpos existentes y reales, cuerpos cuya naturaleza o esencia se reduce a la pura extensión cognoscible, y cuyas leyes son las del movimiento.”¹⁵ Es el fundamento matemático –particularmente geométrico– el que está a la base de la noción cartesiana de extensión, considerada como la esencia de la materia. El que los cuerpos materiales sean extensos significa que tienen anchura, longitud y profundidad; estamos en el terreno de la espacialidad, entendida en términos geométricos y físicos, a la vez que metafísicos.

Tal como lo asienta en el primer discurso de *La Dióptrica*, Descartes se propone ofrecer una teoría que explique la refracción de la luz para construir los mejores instrumentos ópticos posibles. La obra está dirigida a los artesanos que fabrican lentes y, según afirma el autor, está escrita de forma tal que pueda ser entendida por quienes

15 Alquié: 2005, p. 251: “(...) science des corps existants et réels, corps dont la nature où l'essence se réduit à la pure étendue connaissable, et dont les lois sont celles du mouvement.”

no han tenido una educación avanzada. Las implicaciones de su tratado de óptica, no obstante, distan de ser meramente instrumentales, pues toman un sesgo filosófico que rebasa la intención de mejorar los instrumentos de observación. El primer discurso, dedicado a la luz, inicia con la afirmación de que la conducción de nuestra vida depende de nuestros sentidos, siendo la vista el principal de ellos.¹⁶ Descartes se pronuncia a favor de la utilización de instrumentos que aumenten las posibilidades de visión humana, pero considera que su fabricación no debe seguir basándose en conocimientos provenientes de la práctica, sino que debe estar soportada por explicaciones rigurosas. Los instrumentos de observación serán más útiles al conocimiento del mundo visible en la medida en que las lentes empleadas sean las adecuadas para observar efectos específicos, en función del conocimiento cierto y preciso del comportamiento de la luz cuando pasa a través de medios transparentes de diferentes características; entre tales características están considerados el grosor, el número y la forma de los cristales.

La Dióptrica consta de diez discursos que pueden ser clasificados en tres temáticas:

- a) la luz y su comportamiento en medios traslúcidos de diferente densidad; b) la visión;
- c) los instrumentos que pueden ampliar las condiciones naturales de la visión humana.¹⁷

Estas tres temáticas están relacionadas y tienen, en principio, un fin instrumental que se relaciona directamente con la fabricación de aparatos para la observación. Los diez discursos que integran la obra se presentan bajo los siguientes títulos:

De la luz

De la Refracción

Del ojo

De los sentidos en general

16 Posteriormente, en los *Principios de la Filosofía*, se referirá a la vista como el más noble de los sentidos ya que, para comunicarse con el cerebro a través de los nervios ópticos, la vista no involucra el contacto con la materia –el aire ni otros *cuerpos terrestres*–. Descartes: 1996c, p. 314.

17 Descartes, *op. cit.*, p. 83.

De las imágenes que se forman en el fondo del ojo

De la visión

De los medios para perfeccionar la visión

De las formas que deben tener los cuerpos transparentes para desviar los rayos por refracción en todas las formas que sirvan a la vista

La descripción de las lentes

De la manera de tallar los cristales

Este esquema temático nos permite identificar el camino trazado por Descartes en su tratado de óptica. Como puede observarse, el mayor número de discursos se relaciona con la visión. Si bien el primer discurso anuncia que el tema es la luz, Descartes advierte que hablará de cómo los rayos de luz entran al ojo y cómo pueden ser desviados por los cuerpos con los que se encuentran.¹⁸ Mientras Kepler dedica el primer capítulo de los *Paralipomena* a la naturaleza de la luz, Descartes considera que –para los fines de *La Dióptrica*– sólo es necesario que el lector piense que, en un cuerpo al que llamamos luminoso, la luz no es sino un cierto movimiento o acción muy rápida que llega a nuestros ojos por medio del aire y de otros cuerpos transparentes.¹⁹ Con respecto a la idea que tenemos acerca de la luz, vale la pena recordar que Descartes advierte, al inicio del primer capítulo de *El Mundo*,

[Q]ue puede existir alguna diferencia entre el sentimiento que tenemos de ella [la luz] – es decir, la idea que se forma en nuestra imaginación por la mediación de nuestros ojos- y lo que existe en los objetos que produce en nosotros ese sentimiento –es decir, lo que hay en la llama o en el sol que se llama con el nombre de luz.²⁰

18 *Loc. cit.*

19 *Op. cit.*, p. 84 :“[...] je desire que vous pensies que la lumiere n'est autre chose, dans le corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte & fort viue, qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air & des autres corps transparenens [...]”.

20 Descartes: 1989, p. 45.

Descartes espera que aceptemos que “[...] no hay ocasión de suponer que algo material pasa de los objetos a nuestros ojos para que veamos los colores y la luz”.²¹ La luz viaja a través de medios materiales, pero ella misma no es una sustancia material, sino el efecto producido por movimientos excesivamente rápidos de partículas muy pequeñas. En tanto que corresponde al mundo físico, aún sin ser sustancia extensa, la luz nos reporta una idea que, como todas las que se refieren al mundo, es objeto de duda.

Como quedó señalado en las primeras páginas de este capítulo, la explicación cartesiana del mecanismo de la visión considera al ojo como instrumento óptico pero también como órgano sensible conectado con el cerebro a través del nervio óptico.²² Descartes vincula el ojo, el cerebro y la mente, pues está interesado en un proceso más completo que la visión, entendida como formación de imágenes retinianas a partir de estímulos lumínicos.²³ En el cuarto discurso, dedicado a los sentidos en general, Descartes sostiene que la mente, ubicada en el cerebro, recibe las impresiones de los objetos externos por medio de los nervios.²⁴ En el caso de las imágenes retinianas, el nervio óptico las hace llegar al cerebro –concretamente, a la glándula pineal, que las reúne en una sola imagen-. Una vez que las dos imágenes retinianas en la visión binocular han pasado a la glándula pineal, constituyendo una sola imagen, el alma puede *sentir* el objeto que ha sido visto. Cuando la mente tiene una idea acerca de los

21 Descartes: 1996b, p. 85 : “[...] il n’est pas besoin de supposer qu’il passe quelques chose de materiel depuis les objects jusques a nos yeux, pour nous faire voir les couleurs et la lumiere”.

22 En el *Tratado del Hombre* señala que la vista depende de nervios ópticos que informan al cerebro “[...] sobre las diversas acciones de las partes del segundo elemento que [...] darán ocasión para que el alma, cuando estuviere unida a este cuerpo, conciba las diferentes ideas de luces y colores.” Dichos nervios son los “más finos y sensibles que pueden existir”. Descartes: 1990, p. 57. Por ‘segundo elemento’ se refiere al aire; sobre los elementos y sus cualidades, ver el Capítulo V de *El Mundo*.

23 En un estudio sobre la visión en Descartes, Dalia Judovitz sostiene que en las *Reglas para la dirección del Espíritu*, Descartes recurre a metáforas visuales –incluso relacionadas con la pintura-, para describir la actividad intelectual; al menos a manera de analogía, el modelo explicativo de la mente es, según la autora, la visión. Judovitz: 1993.

24 Descartes: 1996b, p. 109-110: “[...] l’ame, demeurant dans le cerveau, peut ainsi, par l’etremise des Nerfs, recevoir les impressions des objets qui sont au dehors [...]”.

objetos externos, los estímulos de luz que el ojo ha recibido están ya transformados en lo que Descartes llama una *representación*. Antes de extenderme en la noción de representación, tal como Descartes la formula en *La Dióptrica*, quisiera detenerme en un comentario de Ferdinand Alquié, con respecto a las ideas que se refieren al mundo sensible. El comentario pertenece a la lección sobre Descartes en la que Alquié analiza la obra cartesiana a partir de 1644 y hasta su muerte. Si bien no alude específicamente a *La Dióptrica*, la observación es pertinente en el marco de la relación entre la visión y el conocimiento del mundo.

Consideradas en sí mismas, las ideas son en consecuencia dudosas; en todo caso, pueden ser puestas en duda. Se presentan como las pinturas, como las representaciones, remiten a la cosa que representan pero no lo hacen con certeza ya que, en ciertos casos, tales como el sueño o el de los errores de los sentidos, he podido sorprenderlas en flagrante delito de engaño.²⁵

El que el conocimiento del mundo sea falible, no lo hace un conocimiento despreciable, ni siquiera marginal. Precisamente por esto es crucial para Descartes ofrecer un fundamento matemático para la física; la filosofía natural tiene un rango epistémico superior al conocimiento empírico ordinario. Entiendo que Descartes presupone que hay grados de falibilidad del conocimiento del mundo, y que el estudio físico-matemático es menos falible que la experiencia ordinaria o que -como sucede con los artesanos y fabricantes de instrumentos de observación- la práctica de técnicas aprendidas o encontradas de manera un tanto accidental.

Siendo la luz una condición necesaria para la visión, como queda claro en *La Dióptrica*, podemos establecer, a través del *Tratado del Hombre*, que la luz es una

25 Alquié, *op. cit.*, “Neuvième Leçon. La connaissance du monde (1644-1650)”, p. 253: “Considérées en elles-mêmes, les idées sont par conséquent douteuses; en tout cas, elles peuvent être mises en doute. Elles se donnent comme des tableaux, comme des représentations, elles n’y renvoient pas avec certitude, puisque, dans un certain nombre de cas, tel celui du rêve, ou celui des erreurs des sens, j’ai pu les surprendre en flagrant délit de tromperie.” Se entiende que cuando Alquié escribe “he podido sorprenderlas en flagrante delito”, lo hace como si quien escribiera fuera Descartes.

condición necesaria para la percepción visual del espacio. El reconocimiento de la luz como condición para la visión parece trivial, si se considera simplemente que, para ser visibles a los ojos humanos, los objetos han de estar al menos parcialmente iluminados o bien ser ellos mismos fuentes de luz. No obstante, a lo que me refiero al señalar el reconocimiento de la luz como condición para la percepción visual es a que Descartes se ocupa de la luz que pasa por un orificio y se refracta al atravesar un medio más denso que el aire. El comportamiento de la luz bajo estas dos condiciones –pasar a través de un orificio y ser refractada- constituye un problema físico común a la visión humana y al uso de instrumentos de observación que emplean lentes, y se relaciona en ambos casos con la formación de imágenes; tanto Descartes como Kepler tuvieron esto en mente en sus escritos sobre óptica.

Kepler no se ocupó de cómo pasan las imágenes del ojo al cerebro ni de cómo se relacionan con el conocimiento que tenemos del mundo; el problema que abordó es de orden físico, y obedece a su interés por comprender la radiación luminosa a través de aperturas.²⁶ Descartes, en contraste, propuso una teoría de la visión en el marco de la dualidad mente-cuerpo. El alma es la que siente, no el cuerpo.²⁷ Sin embargo, Descartes toma el ejemplo de Kepler y aísla el ojo para analizar cómo se comporta en él la luz; el análisis de la refracción ayuda a entender el mecanismo de la visión.

Una aproximación audaz en cuanto a la separación del ojo como instrumento óptico se encuentra en el quinto discurso de la *Dióptrica*, en el que Descartes sugiere la elaboración de una cámara oscura, utilizando como lente el ojo de un hombre recientemente muerto o bien de un animal grande, por ejemplo, un buey. Esta cámara oscura reconstruye el funcionamiento del ojo como aparato en el que entra la luz por un orificio, se refracta en un juego de lentes y termina formando una imagen que representa

26 Lindberg, *op. cit.*, p. 188.

27 Descartes, *op. cit.*, p. 109: “On sait deja assés que c’est l’ame qui sent, et non le cors [...]”.

en perspectiva natural los objetos que están fuera de la cámara. Descartes admite que los objetos que vemos en efecto imprimen *imágenes perfectas* en el fondo del ojo, y que la comparación entre el ojo y la cámara oscura ayuda a ilustrar este hecho. El que la imagen retiniana sea perfecta depende principalmente de tres condiciones:

- El tamaño de la pupila permite la entrada a un gran número de rayos luminosos reflejados por el objeto visto.
- Los rayos que entran a través de la pupila se refractan de tal manera, que los que provienen de diversos puntos convergen en *casi* tantos otros puntos en el fondo del ojo.
- La única luz dentro del ojo es la que entra por la pupila, de tal suerte que no hay radiación que interfiera con los rayos provenientes del exterior.

Pero Descartes no encuentra razón alguna para admitir que las imágenes que formamos son completamente semejantes a los objetos que vemos. El conocimiento sensible es, en este sentido, representacional, y la semejanza no es el criterio cartesiano para la representación. La perfección de las imágenes, a la que Descartes se refiere, no es garante de conocimiento cierto. El que la imagen proyectada en la pantalla blanca de la cámara oscura y la imagen formada en el fondo del ojo se parezcan entre sí, no quiere decir que estas imágenes se parezcan a su vez a los objetos vistos. Más adelante retomaré este punto. En la segunda condición para que la imagen sea perfecta, Descartes afirma que los rayos que entran al ojo, después de refractarse, convergen *en casi tantos* puntos diversos en el fondo del ojo como puntos diversos haya en el objeto del cual provienen. De este modo, el principal defecto de la imagen retiniana consiste en que “cualesquiera que sean las formas que tienen las partes del ojo, es imposible que causen que los rayos provenientes de diferentes puntos converjan en tantos otros puntos

diferentes”.²⁸ Solamente los rayos que provienen de un punto situado justo frente al ojo llegan al punto correspondiente, que se encuentra en el centro de la retina. De los rayos que entran de manera oblicua con respecto al centro de la pupila no todos llegan al fondo del ojo. La imagen retiniana es, por lo tanto, más definida en el centro que en las orillas. Recordemos que Kepler conocía esta limitación de la visión, misma que también fue reconocida por los ópticos medievales y por algunos tratadistas italianos del arte en el Renacimiento. Por citar un ejemplo, Leon Battista Alberti, autor del primer tratado renacentista de pintura, resaltó la relevancia del rayo único que, según pensaba Alberti, proviene del centro del ojo y es el más potente de todos los rayos visuales; a este rayo central le llamó “el príncipe de los rayos” y lo hizo coincidir en su teoría de la pintura con el punto de fuga del cuadro.

Volvamos a Descartes y los defectos de la imagen retiniana. Además de su desigual definición, la imagen es defectuosa porque está invertida y porque los objetos aparecen disminuidos y acortados en diversos grados –dependiendo de las distancias y posiciones, “[...] de manera muy parecida a una pintura hecha en perspectiva”.²⁹ No deja de resultar extraño que Descartes hable de la perfección de la imagen, a la luz de sus defectos. Hacia el final del discurso IV, dedicado a los sentidos en general, Descartes recurre a una elocuente analogía entre la percepción de los objetos y lo que vemos en un grabado.

Como pueden ustedes ver que los grabados, estando hechos tan sólo de un poco de tinta puesta aquí y allá sobre el papel, representan bosques, ciudades, hombres, lo mismo que batallas y tempestades, aunque nos hacen concebir una infinidad de diversas cualidades en estos objetos [representados], en ninguna cualidad que no sea la figura hay semejanza.³⁰

28 *Id.*, p. 121: “[...] quelques figures qui puissent avoir les parties del’oeil, il est impossible qu’elles facent que les rayons qui vienent de divers points, s’assemblent tous en autant d’autres divers points”.

29 *Id.*, pp. 123-124.: “[...] quasi en mesme façon que dans un tebleau de perspective.”

30 *Id.*, p. 113: “Comme vous voyés que le taille-douces, n’estant faites que d’un peu d’encre posée ça et là sur du papier, nous representent des forets, des villes, des hommes, et mesme des batailles et des tempestes, bien que, d’une infinité de diverses qualités qu’elles nous font

Así como un poco de tinta bien dispuesta sobre el papel puede hacernos ver complejas imágenes que no están sino representados sobre la superficie plana, los sentidos nos brindan imágenes que también son representaciones de los objetos materiales. Para reforzar la afirmación de que no tenemos razones para suponer que existe semejanza entre las representaciones y los objetos representados, Descartes se vale de una nueva comparación; ahora se trata de relacionar las imágenes visuales con las palabras que identificamos a partir de secuencias específicas de sonido. Al oír una palabra, sabemos generalmente qué significa, pero esto no se debe a que la palabra se parezca a aquello que designa.³¹ Lo mismo pasa, según Descartes, con las imágenes visuales. Con el ejemplo del grabado, Descartes reconoce que, a lo mucho, lo que llega a guardar cierta semejanza entre la representación y lo representado es la figura³² que, como al inicio del capítulo pudimos ver, es una de las cuatro cualidades espaciales. Tal semejanza le parece imperfecta porque es propia de una representación bidimensional, cuando la condición de extensión de la materia es eminentemente tridimensional.

Pero hay algo que amerita ser considerado, y es la dificultad de establecer la semejanza entre una idea proveniente de los sentidos y el objeto del que es idea. Por el momento, me interesa señalar otro lugar en el que Descartes expresa sus reservas con respecto a identificar nuestras ideas con los objetos que las suscitan.

Pues, aunque cada cual normalmente se persuade de que las ideas que tenemos en nuestro pensamiento son enteramente semejantes a los objetos de que proceden, no veo ninguna razón que nos asegure que sea así, sino que, por el contrario, observo numerosas experiencias que deben hacernos dudar de ello.³³

concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles ayent proprement la ressemblance [...].”

31 Descartes retoma el caso de las palabras y su falta de semejanza con las cosas a las que se refieren en *El Mundo*.

32 En las versiones consultadas, las palabras que corresponden a figura son *figure* (francés) y *shape* (inglés). Descartes: 1965, 1996b.

33 Descartes: 1989, p. 45.

3.3 Espacio y visión en Descartes

Es importante advertir que, al constituirse el espacio como una categoría de la percepción, implícitamente se le considera como un espacio acotado. Es decir, la teoría del conocimiento no trabaja con un concepto de espacio que no sea el abarcable por las capacidades humanas de percepción, incluidos los instrumentos de observación. Lo que está en discusión no es, pues, el espacio infinito de algunas teorías cosmológicas especulativas, sino el espacio finito y acotado de la percepción humana. En *La Dióptrica*, Descartes relaciona explícitamente el comportamiento de la luz con el mecanismo de la visión. Años más tarde, en el *Tratado del Hombre*, habla de las cualidades que son percibidas mediante la vista, a saber, la luz, el color y las cuatro cualidades espaciales: situación, figura, distancia y tamaño.³⁴ Descartes advierte que no basta con la vista para percibir el espacio; sin embargo, enfatiza el papel que ésta desempeña en el conocimiento de cada una de las cualidades espaciales, mismas que son identificadas como cualidades primarias.

Descartes dedica el sexto discurso de *La Dióptrica* a la visión; en él asienta que la visión puede aprehender básicamente seis cualidades; éstas son la luz, el color, la situación, la distancia, el tamaño y la figura de los objetos. Aquí Descartes hace una distinción importante entre las dos primeras y las cuatro últimas cualidades; luz y color pertenecen sólo al ámbito de la visión, mientras que situación, distancia, tamaño y figura pertenecen -por lo menos- al ámbito de la visión y del tacto. Luz y color son lo que Aristóteles llamó ‘sensibles propios’, mientras que las cuatro cualidades espaciales son ‘sensibles comunes’. Tanto en *La Dióptrica* como en el *Tratado del Hombre* Descartes refiere la participación que tiene el mecanismo de la visión en la percepción

34 A lo que Descartes identifica como cualidades –primarias o secundarias-, Gary Hatfield se refiere como ‘aspectos de la visión’, y señala que tamaño, figura, distancia, así como movimiento y color, son algunos de los aspectos de la visión estudiados por la psicología contemporánea de la percepción. Hatfield: 2001, p. 1.

del espacio. En el *Tratado del Hombre*, propone un modelo hipotético de hombre, y describe la forma en que funciona su cuerpo. Asimismo, expone en esta obra cómo el alma de tal hombre siente cualidades como “la situación, la figura, la distancia y la dimensión y otras cualidades parecidas, que no se relacionan sólo con un sentido”, sino que “son comunes al tacto y a la vista, así como, de algún modo, a los otros sentidos.”³⁵

El mecanismo de la visión requiere de la luz para empezar a operar. Si los objetos no son luminosos o no están iluminados, el ojo no puede verlos pues los rayos de luz que penetran a través de la pupila son los rayos que reflejan los objetos. La percepción visual del espacio está sujeta a la radiación luminosa. Esta afirmación, aparentemente trivial, cobra un sentido importante cuando se extiende al análisis de la representación pictórica del espacio. La luz es uno de los principales recursos plásticos para crear relaciones espaciales en una pintura. En sus consideraciones sobre la percepción visual del espacio, Descartes expone cómo el alma, a través del mecanismo de la visión, tiene ideas acerca de dónde se ubica un objeto, cuál es su dirección con respecto al observador, qué tamaño y qué figura tiene. Aunque estas ideas sean dudosas por provenir del sentido de la vista y, aún más, por resultar de algún modo incompletas sin la intervención del tacto, son el tipo de ideas gracias a las cuales nos conducimos en el mundo, tal como Descartes lo señala en el primer discurso de *La Dióptrica*.

Descartes trata la percepción del espacio como si éste fuera *táctil*. A lo que me refiero con esto es a la primacía que Descartes otorga al tacto con respecto a la visión, cuando se trata de la percepción espacial. Un ciego puede sentir mediante el tacto cualquiera de las cuatro cualidades espaciales. De hecho, para explicar cómo percibimos el espacio, Descartes recurre a la analogía del ciego que puede guiarse e identificar la ubicación de los objetos con la ayuda de un bastón, así como puede reconocer con sus manos las figuras y tamaños de las cosas. En lo que respecta a la situación y distancia

35 Descartes: 1990, p. 65.

de los objetos, sin duda la visión tiene un mayor alcance que el tacto, pero no por ello debemos creer que sea más atinada.

Una imagen gráfica, como un grabado o una pintura, serán para Descartes representaciones que conllevan los artificios propios de la ilusión. La comparación entre pintura y visión, que es sin lugar a dudas sugerente y digna de ser considerada, tiene una consecuencia poco favorable, en el sentido de que justo lo que tienen de parecido la imagen retiniana y la pintura es lo que hace a la primera dudosa. Esta analogía no ayudaría, en Descartes, a destacar el significado de la imagen pictórica como registro confiable del mundo; es decir, no resaltaría el *estatus* epistémico de la pintura. Si Descartes acude a la analogía pintura-imagen visual, es para mostrar cómo la imagen visual es engañosa, incompleta, y objeto de conocimiento que puede aspirar, a lo mucho a la certeza moral. Pero ahí donde Descartes encuentra la limitación del artificio de la pintura es justamente donde el pintor encuentra el arte de crear la ilusión de realidad, vinculada principalmente a la profundidad. Sin duda el rango intelectual otorgado a la pintura por teóricos como Alberti, Da Vinci o Durero –en los siglos XV y XVI– dista del que Descartes pudo haberle asignado; sin embargo, el rango epistémico que este filósofo identifica en la pintura como representación no dista, en el fondo, del rango otorgado a la visión como representación. En ninguno de estos casos podemos hablar de un conocimiento cierto del objeto; lo que más nos acerca a una relativa correspondencia entre la representación y el objeto representado es el orden geométrico propio tanto del mundo material (extenso), como de la *geometría natural* de la que estamos dotados en tanto que seres racionales. Considero que la verdadera diferencia entre la percepción visual y la representación pictórica no radica, en Descartes, en la imposibilidad de la semejanza perfecta, sino en que lo único que se acerca a cierta semejanza pertenece a un orden que la visión no puede por sí misma abarcar. Es decir, las cualidades espaciales que constituyen lo más fiable, tanto de la percepción visual como de la representación

pictórica, son *sensibles comunes*. Eso que es objetivamente existente –las cualidades espaciales, que son cualidades primarias– no puede ser percibido por un solo sentido.

Desde la Antigüedad, las teorías de la visión discutieron prioritariamente cómo vemos la diferencia de tamaños de objetos situados a diferentes distancias, cómo distinguimos sus figuras, cómo adquirimos o cómo formamos una imagen de los objetos visibles. En el siglo XVII el problema sobre la visión siguió relacionado con las cualidades primarias, concebidas como objetivamente existentes, entre las cuales están las cualidades espaciales que, como ya hemos visto, consideró Descartes. Hay que advertir que Descartes rechazaba la idea de que existieran cualidades reales adheridas a la sustancia y que subsistieran separadas de ellas, como “pequeñas almas a sus cuerpos”.³⁶ Los puntos, líneas y superficies no tienen una existencia independiente de la materia extensa. En este sentido, las cualidades primarias son objetivas en tanto que pertenecen esencialmente a la materia, pero no son aislables físicamente de los cuerpos individuales. El volumen, por ejemplo, no es algo que se le quite o se le ponga a un cuerpo.³⁷

A pesar de que la percepción de las cualidades primarias no es una fuente de conocimiento cierto, y que la claridad con la que sabemos que existen no se desprende de nuestra experiencia sensible del mundo, Descartes propone que algunas cualidades primarias son mejor percibidas que otras o, dicho de otro modo, que nuestras ideas acerca de las cualidades primarias no son igualmente confiables. Esto lo vimos apuntado en *La Dióptrica*, a través de la analogía del grabado y la imagen visual, ambas representaciones que no guardan semejanza con los objetos que representan salvo, hasta cierto punto, en lo que respecta a la figura. El *Tratado del Hombre* muestra a un

36 Carta Descartes a Mersenne (Endegeest, 26 abril 1643): CCXCIX. Descartes: 1996a, pp. 648-655.

37 Esta noción me parece también compatible con la concepción de la espacialidad pictórica. Los pintores holandeses, al crear la ilusión de profundidad, no *añadían* el volumen a las figuras planas. Un objeto que sería plasmado en un lienzo como si fuera un cuerpo sólido era visualizado y concebido desde el inicio como un objeto tridimensional.

Descartes mejor dispuesto a la semejanza en lo que respecta a la figura. Los rayos procedentes del objeto trazan en el fondo del ojo “una figura que se correlacionará *exactamente* con la del objeto.”³⁸

Descartes acude al comportamiento del humor cristalino para explicar cómo reconocemos visualmente, al menos en cierto grado, la distancia a la que se encuentra un objeto. El humor cristalino es como una lente biconvexa que se acomoda a las necesidades de la visión. Para ver claramente un objeto lejano, el cristalino se aplana un poco, mientras que adopta una mayor curvatura para ver un objeto que está muy cerca. El cambio de forma del cristalino contribuye a que los objetos que están a distancias diversas puedan dibujar claramente sus imágenes en el fondo del ojo.³⁹ El ojo tiene posibilidades de ajustarse a distintas necesidades visuales, pero no deja de ser un órgano limitado. Descartes advierte “que son muy inciertos todos los medios que tiene el alma para conocer mediante la vista la distancia a la que se encuentran los objetos.”⁴⁰ Sobre el tamaño de los objetos, Descartes apenas se detiene en consideraciones, pues encuentra que esta cualidad se reconoce en función de la opinión que se tiene acerca de la distancia a la que se encuentran; a la inversa, “juzgará a veces acerca de su distancia en virtud de la opinión que tuviere acerca de su tamaño.”⁴¹ En el sexto discurso de *La Dióptrica* incluso dice que, una vez que ha descrito la forma en que vemos la distancia y la situación, no será necesario que hable sobre el tamaño y la figura, salvo que están sujetas a la opinión que tenemos sobre la distancia, en el caso del tamaño, y de la situación, tratándose de la figura.

Por último, el conocimiento de la situación de un objeto se relaciona con la particular disposición de los nervios del ojo. Cuando habla de situación, Descartes tiene en cuenta la dirección del objeto, lo cual sugiere la consideración implícita del

38 *Id.*, p. 66.

39 *Id.*, pp. 61-62.

40 *Id.*, p. 72.

41 *Id.*, p. 67.

movimiento. Los ojos, según lo expuesto en el *Tratado del Hombre* están dispuestos de una manera correspondiente con la dirección del objeto visto. El alma puede conocer la situación de un objeto porque los nervios del ojo están dispuestos “de manera distinta a como lo estarían si el ojo estuviera vuelto hacia otro lado”.⁴² Me interesa hacer notar, a la luz del tema de la representación pictórica del espacio, que la situación es una cualidad desatendida en los estudios sobre la espacialidad en el cuadro. Particularmente la pintura holandesa de género es sugerente en lo que se refiere al papel que puede desempeñar la situación de los objetos en la configuración total de la espacialidad.

Situación y distancia son dos cualidades espaciales que, en la teoría visual de Descartes, no dependen de representaciones a través de imágenes, sino de la disposición y movimientos de ciertas partes de aparato visual, incluido el cerebro. El modelo del ciego que reconoce estas cualidades por medio de su bastón, refuerza el sentido *táctil* de la percepción espacial, especialmente cuando se trata de situación y distancia.

La condición de proximidad característica de los interiores holandeses es claramente compatible con esta noción de espacio tangible.

42 *Loc. cit.*

Capítulo 4.

Descartes y el interior holandés: espacio pictórico en la pintura de género

Dentro de la pintura holandesa del siglo XVII, he identificado una importante tendencia estilística a la que llamo realismo naturalista. Esta designación responde a mi interés por destacar el cuidado que pusieron los pintores de este estilo al crear imágenes convincentes, a la manera de analogías de la visión. El aspecto en el que me enfoco es la representación espacial. Defiendo la tesis de que el realismo naturalista holandés trata la espacialidad pictórica de forma tal que puede ser reconocida estéticamente bajo las categorías de percepción espacial presentadas por Descartes en sus escritos sobre la visión. Esta tesis se sostiene en el supuesto de que los pintores estudiados asumieron tácitamente una concepción de la visión y de la percepción espacial que bien habría podido aceptar la teoría cartesiana de la percepción visual. En el capítulo precedente aludí al espacio táctil que Descartes sugiere. Encuentro que en la pintura holandesa de género hay una concepción coincidente con el espacio perceptual cartesiano y que dicha concepción se ve reflejada en la representación de un espacio pictórico restringido. Si imaginariamente pidiéramos a una de las figuras humanas de un cuadro holandés dentro de un interior doméstico que tomara el objeto que le queda más distante, veríamos que su desplazamiento sería de apenas unos pasos para alcanzarlo; podría suceder, incluso, que tal objeto estuviera al alcance de su mano. Este movimiento imaginario realza, por una parte, la cercanía que tienen entre sí los objetos que aparecen en el cuadro; por otra parte, destaca que los límites –sean visibles o implícitos– del lugar representado son los de un espacio acotado y con poca o nula relación visible con el mundo exterior. Delimitación y cercanía son rasgos de un espacio pictórico al cual identifico con el espacio como la categoría de percepción que Descartes trató primero en *La Dióptrica* y más tarde en el *Tratado del Hombre*.

Hay que recordar que las teorías de la visión han estado históricamente relacionadas con teorías de la pintura desde el siglo XV, y que la tradición teórica desarrollada a partir de entonces fue conocida, adaptada y aplicada por los holandeses. No es arbitrario pensar que los pintores reflexionaron sobre la visión y que experimentaron, en términos plásticos, con la visualidad. El pintor y teórico de Dordrecht, Samuel van Hoogstraten, describió la pintura como el arte de engañar al ojo; el pintor es capaz de crear un ilusionismo óptico tan sofisticado que el observador podría creer que ve objetos tridimensionales donde lo que hay es una imagen plana.

El espacio pictórico, al ser tradicionalmente analizado bajo los principios geométricos de la perspectiva lineal, suele reducirse a la relación proporcional entre distancia y tamaño. Indiscutiblemente Descartes fue lector de Euclides, pero añadió a la geometrización del espacio la dirección, con lo cual una línea se convertiría en un vector. ¿Por qué esto puede resultar relevante para el análisis del espacio pictórico? Porque inmediatamente amplía la concepción de la espacialidad a través de la noción de situación como cualidad espacial. El cuadro suspende el tiempo al representar una escena en la que naturalmente habría movimiento. La gestualidad de las figuras humanas nos remite a ello, y esa gestualidad puede ser formalmente comprendida como expresión de la espacialidad, particularmente de la situación, si recordamos que Descartes entiende por situación la orientación de las partes del objeto.

En el primer apartado del capítulo discuto algunas ideas expuestas en estudios históricos y críticos que relacionan la filosofía cartesiana con el arte holandés del siglo XVII, particularmente con la pintura de uno de sus más destacados exponentes, Johannes Vermeer. En el segundo apartado propongo un vocabulario con base en conceptos cartesianos, a partir de lo cual establezco una sencilla herramienta de análisis para el estudio de la espacialidad del interior holandés. En el tercer apartado del capítulo describo el modelo de cuadro estudiado. En el último apartado ofrezco algunos

ejemplos del modelo de cuadro de interior doméstico utilizando el vocabulario propuesto en el segundo apartado de este capítulo.

4.1 El filósofo metódico y la pintura holandesa de género

Relacionar a Descartes y a los pintores holandeses del siglo XVII –particularmente a Vermeer– no es algo nuevo. Estudios como los de Victor Stoichita, Bryan Wolf y Harriet Stone, dan cuenta de ello.¹ Me interesa discutir estas tres interpretaciones del realismo naturalista holandés, hechas a través de la mira de ciertas ideas cartesianas. Más que ir tras un rigor geométrico estructurante del cuadro holandés, lo que los autores aludidos hacen es resaltar el rigor del geómetra como filósofo, rigor que orienta su búsqueda de un fundamento indubitable sobre el cual se sustente el conocimiento, entendido como dirección del buen sentido. Las interpretaciones mencionadas de la pintura de Vermeer y de otros artistas holandeses bajo el influjo de la filosofía cartesiana pueden verse como la contraparte de la interpretación que Svetlana Alpers defiende en *El Arte de Describir*.² Alpers ve en la pintura holandesa una representación del mundo como es conocido por la entonces naciente ciencia moderna; por su parte, los autores que siguen los pasos de Descartes plantean que en algunos pintores holandeses lo que prevalece es una actitud metódica que lleva, por un lado a la reflexión del artista sobre la pintura y, por otro, a la organización del mundo material con base en principios de orden racional. Mientras que para Alpers el pintor, como el científico, se dio a la tarea de registrar el mundo cognoscible, para Stoichita, Wolf o Stone, lo que el pintor hacía era reflejar la construcción racionalista del sujeto moderno. Stoichita y Wolf tienen en mente al sujeto auto-reflexivo, mientras que Stone destaca lo que considera un afán por organizar y clasificar el mundo tanto en Descartes como en los pintores de

1 Stoichita: 2000; Wolf: 2001; Stone: 2006.

2 Las escasas referencias de Alpers a Descartes son enteramente secundarias y aparecen relacionadas con Kepler y su teoría de la imagen retiniana.

género y naturalezas muertas. Stone comparte con Alpers la idea de que el registro de cosas era fundamental para el conocimiento en el siglo XVII; en este punto, Alpers se remite a la importancia de la observación, mientras que Stone destaca la relevancia del proceder metódico, en el que medir y clasificar es esencial, según la autora.

Para Victor Stoichita el punto de contacto está en lo que llama el *ojo metódico*, presente en Descartes y en muchos pintores de la época, principalmente holandeses.³ Stoichita encuentra que la pauta para entender una cultura común está dada por Descartes y consiste en el método y, particularmente, en la auto-referencialidad del método. La conciencia que se piensa a sí misma y, de manera más enfática, el ojo que ve el mecanismo visual, conforman el modelo de esta auto-referencialidad. De un modo análogo, el pintor se hace consciente y se muestra consciente del arte de la pintura; el cuadro pone en evidencia la reflexión poética de su autor. Es decir, el pintor que hace un cuadro de un artista en el acto mismo de pintar está reflexionando sobre el arte de la pintura, de acuerdo con Stoichita; no es el artista que se asoma al mundo y lo registra, sino el que manifiesta su quehacer en un discurso plástico análogo al del filósofo que reflexiona sobre cómo ha de dirigirse la razón. En este punto, a lo que Stoichita se refiere no es al caso del autorretrato del pintor, ni a su inclusión en el cuadro, sino a la representación del arte de pintar, vista como parangón del discurso cartesiano sobre el método.⁴ Holanda, para Stoichita, es “[...] el territorio predilecto del paradigma metódico”.⁵

Si Holanda merece este título es principalmente por el modo como sus artistas supieron tematizar el acto de la percepción pictórica en la percepción auto-reflexiva. De igual modo que el pequeño personaje de

3 El ojo metódico –sea del filósofo o del pintor- es un ojo que se sabe a sí mismo, por lo cual es un ojo no inocente. Esta idea sugiere que Stoichita no abogaría por un realismo ingenuo en un sentido epistémico y tampoco en un sentido poético.

4 Para ilustrar el tema del pintor en el proceso de pintar baste citar dos famosas obras holandesas *El artista en su estudio*, de Rembrandt (c. 1629), y *El arte de pintar*, también conocida como *Alegoría de la pintura*, de Johannes Vermeer (c. 1665). Fuera de Holanda, cabría recordar, una vez más, *Las meninas* (1656), de Velázquez.

5 *Op. cit.*, p. 155.

La dióptrica cartesiana tenía la mirada clavada sobre ‘el cuerpo blanco’ donde surgía la imagen de la retina, el pintor holandés se instala ante su lienzo para ver ‘qué es la pintura’.⁶

El ojo no puede verse a sí mismo; sin embargo, el investigador puede, con sus propios ojos, ver el mecanismo de la formación de la imagen en el fondo del ojo, según expone Descartes en *La Dióptrica*. Stoichita considera que en el planteamiento de Descartes hay un desdoblamiento que se manifiesta en la pregunta sobre cómo se puede ver la vista.⁷ En *La Dióptrica* hay un famoso grabado que ilustra cómo podríamos observar la formación de la imagen a partir de un ojo muerto que, afirma Stoichita, es el ojo objeto; desde luego que el ojo objeto tiene su contraparte con el ojo sujeto, es decir, el ojo del que observa.⁸ Stoichita recuerda al lector, a partir del grabado, la primera regla del método que refleja la determinación cartesiana de no tomar por cierto aquello que no fuera presentado a la propia mente como claro y distinto, de tal suerte que no pudiese dudar de ello. Habría que precisar, no obstante, que el observador en el grabado aludido no ve el mecanismo de la visión, sino el mecanismo óptico, lo cual en Descartes ofrece una distinción significativa. Para Descartes, seguidor de los estudios de Kepler, el mecanismo óptico del ojo consiste en la formación de la imagen a partir de estímulos externos (luz); pero la visión es posible, como hecho cognitivo, sólo en el alma. El grabado ilustra el fenómeno óptico del ojo como análogo al fenómeno óptico en la cámara oscura; como cualquier instrumento óptico, la cámara oscura registra la imagen pero no por ello podríamos decir que ve.

El ojo metódico, desprendido por Stoichita del *Discurso del Método* y del imperativo de no fiarse de lo que el filósofo no vea por sí mismo, corresponde a un nivel teórico que Descartes afirma haber puesto en marcha en las investigaciones publicadas junto a dicha obra, entre las cuales está *La Dióptrica*. Stoichita no quiere que

6 Loc. cit.

7 Ver el Discurso V de *La Dióptrica*; en Stoichita, *op. cit.*, p. 153.

8 *Ib.*, p. 154.

olvidemos esta continuidad de pensamiento que Descartes manifiesta en la publicación conjunta del *Discurso del Método* y sus obras científicas. Habría que detenerse en el hecho de que el grabado al que Stoichita recurre no ilustra una actitud teórica sino que ilustra la puesta en marcha de la investigación científica y, por cierto, ilustra uno de los momentos más empiristas de Descartes. El grabado, pues, no nos enseña a dudar de la tradición, lo que nos muestra es una de las consecuencias de haber dudado. La principal dificultad que encuentro en la idea general de Stoichita es que traslapa dos momentos diferentes del pensamiento cartesiano; el preámbulo teórico no debe ser confundido con la práctica científica. Stoichita pasa por alto que el observador del grabado contempla el fenómeno físico, no el problema filosófico ya que justamente ese grabado ilustra el pasaje en el que Descartes aísla el ojo y lo trata como instrumento óptico.

En Bryan Wolf la obra cartesiana que opera como guía son las *Meditaciones Metafísicas*. Wolf propone que existe una “lógica cultural”⁹ a la que define bajo el rubro del *exceso*, y que ilustra al comparar las *Meditaciones* con el cuadro la *Escena de Posada* (1658) de Frans van Mieris.¹⁰ Por exceso se refiere a la suspensión de tareas y experiencias cotidianas en Descartes, y a la suspensión de las funciones narrativa y moralizante en Van Mieris. El pintor y el filósofo tratan de rebasar las condiciones contingentes que rodean el pensamiento; ambos dejan de lado o sobrepasan las intenciones instrumentales y los objetivos inmediatos en favor de una actividad reflexiva. La “lógica cultural” del exceso, para Wolf, es la trascendencia cultural de lo inmediato, es decir, del mundo natural. Al hablar del cuadro de Van Mieris, Wolf encuentra que “[l]a noción de exceso describe la forma en que la obra de arte suspende

9 Wolf, *op. cit.*, p. 100.

10 Frans van Mieris nació y murió en Leiden, ciudad intelectualmente activa y lugar de vanguardia en el terreno de la investigación oftalmológica. En 1658 ingresó al gremio de San Lucas en su ciudad natal. Uno de sus maestros fue Gerrit Dou, connotado pintor de escenas cotidianas. Van Mieris fue reconocido en vida y después de su muerte; su obra se vendía a altos precios dentro y fuera de Holanda. *Escena de Posada* se encuentra en el Museo Mauritshuis, en La Haya.

sus imperativos didácticos y narrativos para dedicarse a cuestiones internas a su propia construcción.”¹¹

Es pertinente hacer una breve descripción general del cuadro de Van Mieris. La *Escena de Posada* muestra dos situaciones simultáneas de cortejo; la más lejana se ve a distancia media, los personajes están en una habitación contigua y sus rostros son imperceptibles. En la escena principal, un hombre está sentado sobre un banco de la posada, viendo a una mujer de pie situada a poca distancia de él. Entre las dos escenas de cortejo hay un par de perros copulando; al margen de las acciones de cortejo se ve un hombre dormido sobre una mesa a distancia media, pero en la misma habitación en la que se encuentra la pareja principal. La iluminación en el cuadro es lateral y proviene de una ventana implícita del lado izquierdo;¹² la mujer en el primer plano es quien más luz recibe y es, notoriamente, el personaje que más sobresale no sólo en términos visuales sino también en lo que toca a la acción.

En el cuadro referido, Wolf distingue dos lados y dos escenas. A la derecha y en segundo plano, la cercanía entre hombre y mujer se sugiere corporal; en contraste, la escena que identifica del lado izquierdo y que se ve en primer plano –es decir, la escena principal–, muestra un vínculo más simbólico que físico entre hombre y mujer. La idea de Wolf se puede resumir en estos términos: las dos situaciones de cortejo están separadas y diferenciadas visual, composicional y simbólicamente. Mientras que la escena contigua muestra a dos personajes que ya acordaron un encuentro sexual –según Wolf–, la escena principal sobrepasa el nivel narrativo del momento de cortejo y se muestra, en su calidad de figura del exceso, como símbolo de la conciencia del pintor con respecto a su arte. Van Mieris imprime una distancia física entre los personajes principales que señala, a su vez, la distancia entre narrar y hacer un cuadro. Para Wolf,

11 *Op. cit.*, p. 101: “The notion of excess describes the way the work of art suspends its didactic and narrative imperatives in order to pursue questions internal to its own construction.”

12 Siempre que señale la posición de un objeto lo haré en función del observador del cuadro; en caso de que la exposición requiera que el referente no sea el observador, lo haré explícito.

esta separación teórica es la que conforma las relaciones espaciales en el cuadro; los personajes en la escena secundaria están juntos,¹³ por ello representan la anécdota del cortejo sexual. Por su parte, los personajes de la escena principal se sitúan a una pequeña distancia uno del otro, pero más cerca del observador. En su interpretación de las relaciones espaciales en el cuadro de Van Mieris, Wolf sugiere que en el cuadro lo más lejano visualmente es a su vez lo inmediato en la vida ordinaria, mientras que lo más cercano a quien mira el cuadro es lo que corresponde a la trascendencia de lo inmediato a través de la creación pictórica que corresponde, en términos de Wolf, al exceso. Es poco común que alguien note elementos espaciales sin acudir a la geometrización del cuadro y, aunque Wolf no analiza propiamente el espacio pictórico, sí observa el rendimiento simbólico que tiene al menos un aspecto de la organización espacial. Sin embargo, la interpretación de Wolf parece asentarse sobre el afán de establecer una relación teórica con Descartes, visto como el filósofo cuyo pensamiento metódico fue dominante en la época.

Wolf encuentra en la *Escena de Posada* de Van Mieris tres niveles para la interpretación, a saber, un nivel didáctico de orden moral; un nivel político, asociado al orden militar integrado a la vida civil; y un tercer nivel que constituye “un metadiscurso unido a la disposición del espacio en el cuadro; una dimensión auto-reflexiva que lleva la atención del observador del amor a su representación.”¹⁴ A lo que se refiere Wolf con este metadiscurso es a que el manejo de la espacialidad en el cuadro descentra el sentido moral del mismo y ubica el espacio pictórico como signo de que el cuadro es un hecho cultural, no un hecho natural. El manejo de un tema bajo las condiciones

13 De acuerdo con la terminología que expongo más adelante, se puede decir que son objetos contiguos. Ver sección 4.2 de este capítulo.

14 *Op. cit.*, p. 98: “[A] metadiscourse tied to the disposition of space in the painting, a self-reflexive dimension that turns the viewer’s attention from love to its representation.”

espaciales que el pintor establece en el cuadro, propone, según Wolf, una reflexión del pintor sobre el “estatus del cuadro como objeto cultural”.¹⁵

A diferencia de la noción de exceso propuesta por Wolf, Harriet Stone considera que las imágenes holandesas lo que manifiestan es justamente el mundo inmediato. La autora sostiene que los pintores holandeses de escenas cotidianas comparten con Descartes un afán por clasificar, por ordenar las cosas del mundo material, por lo que las pinturas constituyen una suerte de catálogo de objetos.¹⁶

Al pintar imágenes con base en el mundo inmediato, un mundo de cosas familiares exentas de un contexto explícitamente religioso, la pintura de género evoca el mismo impulso por clasificar sobre el que se funda el estudio cartesiano de la naturaleza.¹⁷

La inmediatez de la que Stone habla no se cifra en términos descriptivos, como sucedía en la interpretación de Svetlana Alpers. Cabe recordar que la noción de realismo que Alpers introdujo en su estudio sobre la pintura holandesa del siglo XVII apela a una relación entre el arte y la ciencia basada en la óptica, entendida todavía como teoría de la visión. Según Stone, lo que Alpers sostenía era que

[...] los pintores del Siglo de Oro holandés recrearon la experiencia física de la visión, trasladando la imagen [vista] al lienzo de tal manera que pudiera retener las cualidades registradas inicialmente por el ojo.¹⁸

Hay que advertir que la exposición de Stone es una versión restringida y simplificada de lo que Alpers propuso en su libro. Lo que aquí me interesa es resaltar que, en efecto, el concepto de Alpers sobre el realismo holandés como registro visual acorde con el espíritu de la ciencia moderna no parece hacer justicia al orden poético, es decir, a la

¹⁵ *Loc. cit.*: “[...] the painting’s own status as a cultural object.”

¹⁶ Esta idea me parece inaceptable, pero dejaré mi comentario para más adelante; por ahora quiero dejar expuesta lo que Stone propone.

¹⁷ Stone, *op. cit.*, p. 8: “Depicting images based in their immediate world, a world of familiar things released from an explicitly religious context, genre painting evokes the same urge to classify that grounds Descartes’s study of nature.”

¹⁸ *Ib.*, p. 17: “[...] Dutch Golden Age painters re-created the physical experience of seeing, transposing the image onto the canvas in such a way as to retain the quality of what the eye initially registers.”

mímesis propia del arte. La objeción de Stone, no obstante, obedece a otras razones que tampoco son de índole estética, sino que está ligada a la tesis de que Descartes y los pintores holandeses comparten un interés por establecer un orden racional para el conocimiento y para la representación del mundo material. Stone cuestiona la tendencia, en Alpers y otros historiadores del arte, a destacar las cualidades visuales del realismo holandés, ya que considera que la conexión entre el mundo científico y la pintura holandesa –particularmente la naturaleza muerta y la pintura de género–, no pertenece sólo al terreno de la visión y lo visual; la pintura referida, piensa Stone, tiene implícitamente un fundamento de corte cartesiano.¹⁹ Esta idea no se basa en el supuesto de que los pintores holandeses fueran cartesianos, sino en la convicción que tiene la investigadora de que la reflexión sobre el yo pensante ofrece una pauta para entender un imperativo común a la concepción cartesiana del conocimiento y a la representación holandesa del mundo cotidiano; dicho imperativo consiste en marcar límites. En Descartes se trata de la delimitación del pensamiento; en los pintores holandeses se trata del encuadre.

Stone no ignora que los objetos representados en el cuadro no sólo constituyen agrupamientos de cosas afines sino que pueden aparecer en su calidad de atributos, emblemas u otro tipo de signos. Bajo esta perspectiva, los cuadros de interiores domésticos son vistos como inventarios que manifiestan orden, rectitud, limpieza, orgullo.²⁰ El patrimonio y la identidad holandeses están reflejados en lo que Stone llama una “estética del orden”, a la que corresponden principalmente dos géneros típicamente holandeses, la pintura de escenas cotidianas y la naturaleza muerta.²¹

Los artistas holandeses celebraron el placer que uno siente cuando las cosas están en el lugar que les corresponde, lo cual implica, en el sentido propiamente cartesiano, su lugar dentro de una tabla de

19 *Ib.*, p. 26.

20 Incluso en los que no hay tal orden se apela a una vida ordenada, a la conducta que habría que eludir, según Stone. Para la autora, este orden es paralelo al orden metódico de la ciencia.

21 *Ib.*, p. 34.

elementos. En el arte, los objetos tienen valor no sólo como cosas hechas y consumidas sino también como parte de una representación a través de la cual los holandeses se identifican consigo mismos y con la posteridad.²²

La idea de una estética del orden asociada a la inexistente propuesta cartesiana de una tabla de elementos –ya no digamos elementos químicos sino elementos cualesquiera– se inserta en una interpretación a todas luces forzada de la filosofía cartesiana. En lo que a la pintura holandesa se refiere, es cierto que muchas escenas de la vida cotidiana, particularmente en interiores domésticos, muestran un orden y una limpieza ejemplares, mismos que se han identificado con los ideales de virtud cívica y moral en la sociedad holandesa del siglo XVII. Sin embargo, un cuadro como el *Alquimista*, de Cornelis Bega, pondría en entredicho la idea de que el espacio pictórico muestra el orden racional de la filosofía cartesiana.²³ El *Alquimista* es uno de muchos ejemplos de auténtico desorden, en el que la aparición de las cosas se sugiere más bien ligada a la indagación práctica que a la reflexión especulativa.

Igual que para Wolf y Stoichita, para Stone la concepción del realismo holandés como analogía de la experiencia visual no es el verdadero problema teórico que los pintores enfrentaban. De hecho, Stone establece, a partir de lo que toma como eje en el pensamiento cartesiano “una oposición entre ver y pensar”.²⁴ Ciertamente, el pensamiento en la filosofía cartesiana tiene un ámbito autónomo con respecto a la experiencia sensible, y esto marca una diferencia fundamental entre Descartes y los filósofos empiristas. No obstante, sería erróneo sostener que todo lo referente al pensamiento es para Descartes estrictamente opuesto a la sensibilidad. En este sentido, la afirmación de Stone resulta imprecisa y propicia a crear confusión. Una y otra vez

22 *Loc. cit.*: “Dutch artists celebrate the pleasure that one obtains when things are put in their rightful place, as this implies, in the quintessentially Cartesian sense, their place within a table of elements. In art, objects have value not only as things made and consumed but also as part of a representation through which the Dutch identify themselves to themselves and to posterity.”

23 Ver ilustración 6.

24 *Ib.*, p. 17: “[...] an opposition between seeing and thinking”.

encontramos en Descartes alusiones a la pintura, un arte hecho para ser visto. La analogía de la pintura opera, por un lado, como modelo explicativo de la imagen retiniana y, por el otro, como modelo de la representación mental, de acuerdo con lo que Descartes expone en *La Dióptrica*. Pero la comparación entre pintura y filosofía es elocuente en un nivel argumentativo también. Es decir, una pintura se parece a una imagen visual, a una representación mental –una idea– e incluso, en algún aspecto, puede parecerse a una obra filosófica, como señala Descartes en el *Discurso del Método*, cuando compara su propia labor con la de los pintores. Descartes afirma que, así como los pintores tienen que elegir el lado del cuerpo sólido que quieren pintar pues no pueden representar en un cuadro bidimensional todos los lados, él mismo también se da a la tarea de exponer sólo parte de lo que sabe acerca de la luz, el sol y las estrellas fijas, los planetas y la tierra, las cosas que hay en la tierra y, finalmente, el hombre.²⁵ De acuerdo con Descartes, hay una disyuntiva teórica común al artista y al filósofo; la disyuntiva consiste en discernir qué se expondrá en la obra. Por otro lado, el filósofo y el artista tendrán que resolver de qué modo lograrán la mejor exposición de lo que quieren decir o mostrar. Lo que puede desprenderse de esta última analogía entre el discurso filosófico y la obra pictórica es que Descartes identifica la labor del pintor no sólo con lo que ve y con lo que los observadores del cuadro verán, sino también con que la elección misma es consecuencia de un juicio. Desde mi perspectiva, la analogía resulta todavía más significativa en tanto que Descartes alude a la ilusión espacial para ilustrar el juicio del pintor. Es decir, Descartes señala justamente el problema plástico de la representación espacial y, más aún, lo señala en términos de la extensión de los cuerpos tridimensionales. Las ideas adventicias son, como las pinturas, representaciones, y no hay representación sin juicio. Por imperfectas que sean estas ideas y por limitado que sea el conocimiento que ellas nos aportan, la relación entre la

25 Descartes: 1961, p. 98.

imagen retiniana y su representación en nuestra mente es para Descartes una relación de semejanza.²⁶ En este sentido, apelar a una oposición entre ver y pensar está fuera de lugar.

La analogía entre los filósofos y los pintores a la que Descartes recurre en el *Discurso del Método* también es referida por Stone pero en un sentido distinto del que yo le he dado. Stone apela a que la vía para organizar la obra científica es común a la vía para organizar la obra pictórica.

He mostrado que este pasaje es testimonio de las interrelaciones entre la ciencia y el arte al evocar las técnicas de composición comunes a ambas disciplinas, la necesidad de evocar el todo resaltando el arreglo de las partes individuales.²⁷

Sin duda los pintores no eran técnicos habilitados en el registro de imágenes sino, en el sentido moderno del término, eran artistas. Coincido con la idea de Wolf, Stoichita y Stone con respecto a que el arte de la pintura no podría restringirse a la técnica del registro de lo visual; sin embargo, la ilusión de realidad, la apariencia visual sí era un problema plástico importante. Baste recordar lo que un concepto como el de *houding* no es meramente una noción técnica sino también teórica, en el sentido de que remite al principio normativo de pintar conforme a la experiencia visual. El que es un artista cabal no reproduce una fórmula para armonizar el color y conseguir la congruencia espacial que una imagen visualmente convincente requiere. El realismo naturalista, como arte cuya poética se basa en la mimesis, en modo alguno podría eludir la importancia de la apariencia visual; pero ello no significa que se trate, como Alpers propone, de una preocupación científicista, sino de un legítimo problema plástico cuyas soluciones posibles son diversas, como lo manifiesta la propia historia de la pintura.

26 Es preciso recordar que Descartes insiste en que la semejanza es entre la imagen retiniana y la representación o idea, y no entre la imagen y la cosa o entre la idea y la cosa.

27 *Op. cit.*, p. 114: "I have shown that this passage offers testimony of the interconnections between science and art by evoking the compositional techniques common to both disciplines, the need to evoke the whole by emphasizing the arrangement of individual parts."

Hay algo particularmente desconcertante en la interpretación que Harriet Stone hace tanto de la filosofía cartesiana como de la pintura holandesa, y es su insistencia en que el filósofo del método y muchos pintores de género y naturaleza muerta tenían un afán por clasificar los objetos del mundo y conformar *tablas de conocimiento*.²⁸ Stone se muestra de acuerdo con la afirmación que hace Alpers sobre la representación de objetos muy pequeños y detallados en la pintura del norte de Europa en el siglo XV, identificando esta característica es una de las diferencias entre el arte descriptivo noreuropeo y el arte narrativo italiano.²⁹ “Creo que la “pequeñez” indica además una voluntad de clasificar, la resolución con la que muchos pintores del Siglo de Oro holandés atendieron a los detalles de la experiencia cotidiana.”³⁰ Stone se refiere a un estilo pictórico desarrollado doscientos años más tarde que la pintura flamenca; la afirmación de Alpers queda desfasada por completo, pues ella misma advierte que se remite al siglo XV para comparar dos obras religiosas, una de Jan van Eyck, la otra de Domenico Veneziano.³¹ Stone quiere que lo pequeño en la pintura holandesa del siglo XVII sea tan novedoso como le parece que es el método cartesiano. El problema es que en la pintura holandesa lo pequeño viene de una tradición que se remonta al siglo XV. Lo pequeño en la pintura holandesa del siglo XVII nos remite también al tamaño de los cuadros, que obedecía a medidas estandarizadas manejadas por quienes preparaban y vendían los soportes.³² Aun concediendo que en Descartes ordenar y medir es central para la investigación científica, hay que resaltar que estos momentos metódicos no son

28 El libro de Stone se titula justamente *Tablas de Conocimiento (Tables of Knowledge)*.

29 Stone, *ib.*, p.27; Alpers: 1983, p. 44.

30 *Loc. cit.*: “I believe that “smallness” further indicates a will to classify, the deliberateness with which many painters of the Dutch Golden Age attend to the details to everyday experience.”

31 Tampoco comparto la idea de Alpers, pues para resaltar la presencia de objetos pequeños y de detalles cuidados por los pintores noreuropeos deja de lado otras características plásticas que atribuye a los italianos y que también son notables en la pintura flamenca y, posteriormente en la holandesa. Particularmente, el manejo de la luz para modelar figuras, resaltado tanto por Alpers como por Gombrich en relación con los pintores italianos, es un recurso plástico magistralmente logrado en la tradición noreuropea.

32 Me refiero a los lienzos, paneles de madera u hojas de cobre. Ver capítulo 2, n. 29.

fines en sí mismos. Stone no necesita decirlo de ese modo para orientar su argumento como si ordenar y medir, como principios de clasificación, fuesen a lo que la filosofía natural en su conjunto debiera aspirar. Por otro lado, la insistencia en el orden y en la organización de los objetos en la pintura holandesa resulta problemática por la siguiente razón: cualquier cuadro que responda a un esquema de composición tiene principios de organización. En todo caso, lo interesante sería observar si el orden recurrente de la pintura holandesa de género conforma un estilo propio y de qué manera este orden tiene un sentido estético cuya relevancia no tenga que ser apreciada y valorada bajo la lente de la filosofía o de la ciencia modernas.

El parentesco intelectual entre pintores –particularmente Vermeer- y Descartes está trazado en las interpretaciones discutidas sobre la base del racionalismo; es decir, la pintura holandesa es concebida como un arte análogo al racionalismo cartesiano. Stone incluso afirma encontrar “[...] evidencia de composiciones racionales, analíticas”,³³ y en ello se identifica con otros investigadores que han relacionado a Descartes y a Vermeer, entre quienes menciona a Wolf y Stoichita.³⁴ Los autores a los que me he referido parten de una interpretación tradicional de la filosofía de Descartes: el filósofo francés es racionalista y no hay más qué decir. No es necesario insistir en la desconfianza en los sentidos que Descartes mostró a lo largo de su obra. Sin embargo, tampoco es pertinente sobrevalorar dicha desconfianza. Si bien el interés de Stone y de Stoichita por extender la analogía imagen retiniana-pintura al problema epistémico es aceptable, las conclusiones a las que llegan no lo son, pues estos autores reducen el

33 *Op. cit.*, p. 17: “[...] we find evidence of rational, analytic compositions.”

34 A pesar de que no es lugar para discutir este punto, quiero señalar que Stone no aclara cuáles son los criterios que considera apropiados para juzgar que una composición pictórica es racional. El concepto mismo de composición apela a un orden y a la capacidad de juzgar que tiene el pintor sobre como conducir su práctica para lograr una composición que complazca a los sentidos y a la razón. Si, Leon B. Alberti, Leonardo da Vinci y Alberto Durero, por mencionar algunos casos, ya identificaban a las matemáticas como las raíces naturales de la pintura, ¿por qué la pintura tendría que esperar al advenimiento de la filosofía cartesiana para que las composiciones fueran evidentemente racionales, como Stone propone?

problema del conocimiento en Descartes a la concepción de racionalismo que tradicionalmente se deriva al ignorar sus obras científicas o bien al desestimar que Descartes reconocía que

Toda la conducción de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los cuales el de la vista el más universal y el más noble, no hay lugar a duda de que las invenciones que sirven para aumentar su poder no son tan útiles como podrían ser.³⁵

Los tres autores aluden a la noción de ventana como encuadre del conocimiento. Wolf y Stone directamente se remiten a la segunda meditación cartesiana. Para Wolf, la visión desde la ventana es discriminada; en contraste, la calle representa las formas vulgares del conocimiento. “Descartes transforma lo que parece una limitación al proyecto del conocimiento (el estar confinado a una habitación) en la base de un medio de conocimiento alternativo y potente.”³⁶

En Stoichita y Stone la noción de marco, entendido como encuadre, es importante pues el marco del cuadro alude al espacio representado; es decir, no es lo mismo un límite que encuadra el paisaje que uno que encuadra una vista interior de una iglesia, o uno que enmarca –y con ello resalta– algún fragmento de una habitación doméstica. Aunque el interior doméstico no aparezca completo en el cuadro, sus límites y proporciones son fácilmente imaginables. No pasa lo mismo con un lugar abierto – particularmente si se trata de un paisaje rural o una marina, pero incluso el paisaje urbano se sugiere como incontenible para la percepción visual. La delimitación temática y física del cuadro de género es un aspecto importante para la comprensión del espacio pictórico. No podría decirse que Stoichita, Wolf y Stone estén interesados en el análisis

35 Descartes: 1996b, p. 81: “Toute la conduite de nostre vie depende de nos sens, entre lesquels celui de la veüe estant le plus universel et le plus noble, il n’y a point de doute que les inventions qui servent a augmenter sa puissance, ne soyent des plus utiles qui puissent estre.” Sobre esta idea, ver el capítulo 3 de esta tesis, sección 3.2.

36 *Op. cit.*, p. 104: “Descartes converts what looks like a limitation to the project of knowledge (being confined to a room) into the basis for an alternative –and empowering–means of cognition.”

espacial pictórico sino en el planteamiento de una cultura común no sólo a los dos ámbitos –filosofía y pintura– sino a las actividades teórica y práctica. Pero el espacio pictórico del interior holandés –y eventualmente también de la naturaleza muerta– es justamente el que toman en cuenta para buscar los signos de un proceder metódico que lleva a un orden pictórico basado, más que en la observación, en las condiciones deliberadamente buscadas y en los juicios que derivan de la experiencia orientada. En este sentido, hay un supuesto implícito que compartimos: el interior holandés ofrece límites específicos propicios para experimentar el mundo de manera acotada, y relativamente controlada; este supuesto, a su vez, sí tiene correspondencia con el ideal metódico de Descartes.

4.2 Conceptos cartesianos para un vocabulario del espacio pictórico

En el capítulo precedente expuse que Descartes da al mecanismo de la visión un tratamiento fisiológico, óptico y filosófico. El papel que en la explicación cartesiana de la visión desempeña la óptica, entendida en su sentido moderno, nos permite entender que el comportamiento físico de la luz está directamente implicado en nuestra percepción de las cualidades propias de la visión, así como de las que son comunes a la visión y a otros sentidos. Descartes asienta que mediante la visión el alma puede sentir la luz, el color, la situación, la distancia, la figura y el tamaño de los objetos. Es evidente que la percepción de los sensibles propios de la visión –la luz y el color– está determinada por la luz, por su intensidad y por el medio en que se propaga; pero en el caso de las cualidades espaciales la relación entre luz y percepción no siempre había sido tan explícita como a partir de la óptica cartesiana. Descartes reúne la explicación fisiológica con la explicación óptica de tal manera que esta coalición le resulta imprescindible para articular la explicación final de la visión. La pupila se contrae o se dilata en función de la intensidad de la luz; el cristalino modifica su forma en función de

la distancia a la que se encuentra el objeto desde el que llegan los rayos luminosos; los nervios de los ojos se disponen de una manera particular en función de la situación del objeto. La teoría de la imagen retiniana explica, entre otras cosas, la manera en que la figura de los objetos se “dibuja” en el ojo. La definición de esta cualidad está directamente relacionada con dos cosas: las formas –cambiantes- de los humores y el comportamiento de la luz al atravesarlos.

La estrategia de análisis formal de la conformación espacial que propongo a continuación consiste en un esquema general que opera como una herramienta cuyo objetivo es esclarecer las relaciones de información espacial que el cuadro nos muestra. Una vez establecidos tanto la estrategia como los términos en que utilizaré las nociones de situación, tamaño, distancia y figura, me enfocaré en la observación cuidadosa de algunas obras, bajo la orientación de una pregunta que se habría podido plantear a los pintores de género del siglo XVII: ¿cómo podemos percibir, de una manera semejante a nuestra experiencia visual del mundo, relaciones espaciales entre objetos cercanos pintados sobre una superficie?

Las definiciones que a continuación presento solamente pretenden señalar los rasgos básicos de cada elemento espacial; es decir, no ofrecen un desarrollo filosófico ni proponen una justificación conceptual.

Situación: Voy a considerar dos sentidos en que puede entenderse la situación, a saber, localización y dirección.

I) Localización: designa la ubicación de los objetos y figuras con respecto a un punto estable de referencia, el centro del cuadro. Este punto central es atravesado por dos ejes, horizontal y vertical, con lo cual tendremos cuatro zonas generales de localización: superior izquierda, superior derecha, inferior izquierda e inferior derecha. En todos los casos en que se aluda a izquierda o derecha, será con respecto al observador.

Si	Sd
Ii	Id

Establezco el centro del cuadro como punto de referencia para definir la localización de objetos o figuras porque, sin ser un criterio estrictamente plástico, resulta operante para el análisis por su estabilidad como referencia; es decir, siempre hay un punto identificable como el centro en esa superficie que es el cuadro, y la manera de identificarlo es en todos los casos la misma.

II) Dirección:³⁷ designa la orientación de los objetos con respecto a por lo menos uno de los siguientes dos criterios:³⁸

II.A) con respecto a la parte frontal del objeto (eventualmente, se puede utilizar para referirse específicamente a una parte del objeto, por ejemplo, un rostro que mira en una dirección distinta a la que muestra el resto del cuerpo):

II.A.a) de frente

II.A.b) de espaldas

II.A.c) de perfil: hacia la izquierda, hacia la derecha

II.A.d) parcialmente de frente: hacia la izquierda, hacia la derecha

II.A.e) parcialmente de espaldas: hacia la izquierda, hacia la derecha

II.A.f) hacia arriba

II.A.g) hacia abajo

II.B) con respecto a la parte superior del objeto:

37 El criterio no aplica para todo lo que vemos representado; por ejemplo, para elementos arquitectónicos fijos tales como paredes, techos, pisos.

38 La combinación de direcciones resulta pertinente en algunos casos, como se verá en los ejemplos analizados en el último apartado del capítulo.

II.B.a) hacia arriba

II.B.b) hacia abajo

II.B.c) hacia la izquierda

II.B.d) hacia la derecha

II.B.e) hacia adelante

II.B.f) hacia atrás

Tamaño: Éste es un elemento espacial de un objeto que requiere ser considerado siempre de manera comparativa con respecto a otros objetos, y que en algunos casos es relativo a la situación que el objeto analizado tiene en el cuadro.

Distancia: Voy a entender la distancia como el espacio que separa un objeto de otro, así como de los elementos arquitectónicos tales como paredes, ventanas, techos, pisos y otros. Consideraré cuatro grados de distancia: contigüidad, proximidad, distancia media y gran distancia (o lejanía).

1) Contigüidad. Los objetos se tocan.

2) Proximidad. Los objetos están cerca uno(s) de otro(s).

3) Distancia media. Los objetos están claramente separados. La distancia entre ellos puede ameritar un cambio en el tamaño de los objetos, particularmente cuando se quiere señalar la profundidad del lugar.

4) Gran distancia (lejanía). Los objetos están tan alejados entre sí que la variación de tamaños es evidente.³⁹

Figura: corresponde a la forma de los objetos. No es mucho lo que Descartes dice sobre la figura de los objetos pero puede entenderse sin dificultad que no se refiere simplemente al contorno de los mismos. Descartes afirma que los rayos procedentes del objeto trazan en el nervio óptico del fondo del ojo “una figura que se correlacionará

³⁹ Este grado de distancia se encuentra prácticamente ausente en pintura de género del siglo XVII, aunque es posible identificar ejemplos de cuadros donde hay gran distancia.

exactamente con la del objeto.”⁴⁰ Esta afirmación permite establecer, siguiendo a Descartes, que la figura incluye los relieves y hendiduras de los objetos. Algunos objetos representados en los cuadros son bidimensionales, y serán tratados como superficies. Pero el interés principal de este análisis recae en el volumen, los relieves y las hendiduras de los objetos.

A diferencia del tamaño, la distancia o la situación, un objeto puede mostrar la profundidad espacial aunque esté aislado, cuando es representado con volumen. En este sentido, la figura es el único elemento espacial que puede ser autónomo con respecto a los otros y con respecto a un criterio de referencia. Sin embargo, la consideración de la figura en términos de su situación tiene un mayor rendimiento estético, particularmente en lo que se refiere a la orientación de las partes del objeto. La figura en el sentido cartesiano es, a mi entender, la cualidad espacial visible que hace patente la extensión de los objetos y, con ello, es la que más claramente manifiesta la esencia de la materia. No perdamos de vista que el realismo es un estilo de pintura figurativa.

Los elementos espaciales, de forma aislada, parecen aportar más a una descripción que a un análisis. Pero al conjuntarse con otros elementos plásticos, concretamente con la iluminación y sus efectos, pueden ofrecer una visión más completa e integrada de la noción que los holandeses tienen de la luz en la pintura, del espacio tridimensional y del lugar que ambos ocupan en el realismo naturalista.

4.3 Los cuadros: el modelo

La pintura holandesa de género, por su sistemática representación de efectos ópticos, por el uso recurrente de iluminación naturalista y por la congruencia espacial del interior doméstico, sugiere que los pintores orientaban su arte a partir de una noción

⁴⁰ Descartes: 1990, p. 66.

sobre cómo es que el mundo es visible.⁴¹ Los pintores no requerían de supuestos metafísicos para orientarse por ciertos supuestos epistemológicos, aunque tal orientación no se fundara en la aceptación explícita de un cuerpo teórico de conceptos. Los pintores holandeses se interesaron por la visión, por la observación orientada y, de manera fundamental, por las condiciones de iluminación bajo las que se encuentran los objetos. Para examinar esta idea, recurro al análisis de un modelo de pintura de género; por modelo me refiero a un prototipo de cuadro que pertenece a un estilo –en este caso el realismo naturalista holandés-, a un género –la pintura de género-, y que presenta ciertas características en términos de composición.

En el cuadro modélico están representados objetos y figuras humanas en un interior doméstico. La pared del fondo es paralela a la superficie del cuadro;⁴² en ocasiones hay tres paredes visibles pero es común que sólo aparezcan la pared izquierda y la del fondo. En el extremo izquierdo hay una ventana por donde entra la luz; la ventana es el único referente que tenemos del mundo exterior y la luz que proviene de ella es la única fuente de iluminación que hay en la escena.⁴³ El interior doméstico consiste en una habitación que, algunas veces, tiene habitaciones contiguas. El tipo de iluminación en este modelo de cuadro, al que llamo iluminación naturalista, es constitutiva de la espacialidad pictórica porque a partir de ella tenemos, por un lado, luz lateral que define en grado importante las figuras de los objetos a partir del modelado y, por el otro, un principio organizador de la situación de objetos.

41 No debe confundirse el problema epistemológico sobre *cómo es que el mundo es visible* con el problema metafísico sobre *cómo es el mundo visible*. La filosofía cartesiana ilustra esta distinción al identificar que, si bien no podemos tener certeza metafísica sobre cómo es el mundo natural, sí podemos estudiar y conocer cuáles son las condiciones que tenemos para ver y, en un sentido más amplio, para percibir el mundo natural.

42 Este aspecto puede ofrecer ligeras variaciones, como en el caso de *La encajera* de Nicolas Maes, cuadro del que hablo en 4.4. Ver ilustración 2.

43 La escasa referencia al mundo exterior ha sido estudiada por Simon Schama en referencia a la tensión entre el hogar y el mundo.

La posición de la ventana es determinante en la situación de las figuras principales y de algunos objetos cuya presencia es importante realzar. Conviene recordar que la lateralidad de la fuente de luz permite al pintor modelar los objetos e imitar así la condición de tridimensionalidad asumida en la percepción del mundo extrapictórico. Por otro lado, la ventana define la distribución de la luz en la habitación. En este modelo pictórico la condición de cercanía es un aspecto crucial que constituye un reto para la representación de la profundidad en un campo visual estrecho, como lo es el espacio pintado en las escenas de interiores domésticos.

Este esquema compositivo aparece ya en uno de los cuadros más famosos de la tradición noreuropea: *El matrimonio Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, pero lo vemos perfeccionado en el siglo XVII, según Wayne Franits, por el pintor holandés Pieter de Hooch.⁴⁴ En el tipo de pintura que voy a analizar, la luz aparece de una manera acentuada pero, al mismo tiempo, muy natural. No encontramos en esta pintura de género los dramáticos claroscuros característicos de otro de los pintores imprescindibles de la cultura holandesa, Rembrandt van Rijn. Incluso cuando los contrastes de luz están acentuados, como en *Hombre leyendo una carta a una mujer* (1668), de De Hooch,⁴⁵ en cada cuadro vemos una luz que nos resulta familiar y sorprendente a la vez.⁴⁶

Es común la aparición de medias figuras en la pintura de interiores domésticos.⁴⁷ Este aspecto, aunque digno de ser estudiado, no es exclusivo de la pintura holandesa del siglo XVII. De acuerdo con Victor Stoichita, el recurso de las medias figuras en la pintura europea existía desde antes del siglo XVII pero, como método de escenificación,

44 Franits, "Johannes Vermeer. An Overview of his Life and Stylistic Development", en Franits (ed.): 2001, 8-26.

45 Ver ilustración 7.

46 Walter Liedtke, al comparar algunos aspectos de la pintura de Rembrandt y Vermeer, encuentra que Vermeer se interesa en la luz por sí misma, y no –como sería el caso de Rembrandt– por el uso dramático que puede tener para el pintor. Liedtke, "Vermeer teaching himself", en Franits, *op. cit.*, pp. 27-40.

47 Uno de los ejemplos a tratar en este capítulo, *Oficial y muchacha que ríe*, de Vermeer, cuenta con medias figuras.

fue “reactualizado hacia 1600 y elevado por Caravaggio a la categoría de programa, sin llegar jamás a ser aceptado por la Academia.”⁴⁸

El modelo al que me refiero comparte características con cuadros pertenecientes a otros modelos dentro del mismo estilo y género, y también comparte características con obras de géneros y estilos distintos a la pintura de escenas cotidianas del realismo naturalista holandés. Sin referirse a un cuadro en particular, Stone ofrece un breve pasaje que ilustra la relación entre el realismo naturalista marcado por la ventana y el rango poético que adquiere el objeto ordinario al ser puesto en el cuadro de escenas cotidianas.

Incorporada a un cuadro, una olla hace más que hervir agua o dejar que la carne se cocine. Al reflejar la luz que brilla a través de la ventana, la olla abandona parte de su función utilitaria para adquirir un rol de objeto bello para la posteridad.⁴⁹

Estos reflejos sobre objetos que reciben la luz de la ventana pueden notarse, por ejemplo, en los utensilios metálicos que reposan sobre la mesa en el cuadro de Gabriel Metsu *Caballero escribiendo una carta*.⁵⁰ En esta obra se puede advertir que la luz entra en una diagonal trazada a una altura media del extremo izquierdo del cuadro, con una dirección que apunta hacia el fondo del cuadro. Con ello, los reflejos de los utensilios de escritura se muestran discretos, en comparación con los reflejos del marco dorado del cuadro que se encuentra en la pared del fondo. La camisa blanca del hombre que escribe frente a la ventana, sus manos, las hojas de papel, la pluma, el tintero, forman una línea de colores claros que parece acortar la distancia entre el hombre y el mundo exterior.

En un estudio sobre Johannes Vermeer y su probable uso de la cámara oscura, Philip Steadman realiza un análisis cuidadoso de los lugares representados por Vermeer

48 Stoichita, *op. cit.*, p. 20.

49 *Op. cit.*, p. 9: “Incorporated into a painting, a pot does more than boil water or allow meat to cook. Reflecting the light shining through the window, the pot abandons part of its utilitarian function to assume a role for posterity as a thing of beauty.” Éste es uno de los comentarios más atinados de la autora, desde mi punto de vista.

50 Ver ilustración 3.

en veinte de sus cuadros de interiores domésticos.⁵¹ Steadman reconoce en Vermeer un parámetro de organización arquitectónica que puede ser descrito del siguiente modo:

Cada cuadro es una perspectiva “central” en la cual una pared distante, sin ventanas, se ve de frente. Con frecuencia se ve una pared a la izquierda con una o dos ventanas visibles; e incluso cuando las ventanas no se pueden ver, la luz proviene de esa dirección. En este grupo de cuadros nunca es visible una pared al lado derecho.⁵²

El estudio de Steadman es un buen punto de partida para buscar elementos de composición comunes en la pintura de género correspondientes al modelo de cuadro que analizaré. Ello no quiere decir que sólo las características que Steadman resalta sean importantes en el modelo de cuadro; por otro lado, tampoco significa que siempre estén presentes.⁵³ Steadman señala algunas características arquitectónicas que estructuran la espacialidad en la pintura en interiores de Vermeer. Entre tales características se encuentran, principalmente las ventanas. Algunos cuadros muestran el techo;⁵⁴ los pisos de Vermeer en ocasiones están compuestos por mosaicos de mármol o cerámica que, al ser de dos colores y estar dispuestos marcando diagonales sobre el piso, crean el efecto de profundidad buscado por la perspectiva.

51 Steadman: 2001. Steadman observa veintitrés interiores domésticos de Vermeer e identifica tres excepciones al patrón seguido por el artista de Delft, y se concentra en los veinte cuadros que mantienen dicho patrón. Las excepciones son *La guitarrista* (c. 1670), por tener una ventana a la derecha y no a la izquierda; *Mujer dormida* (c. 1657) por mostrar dos habitaciones en lugar de una, así como el fragmento de una ventana frente al observador, en la habitación secundaria; la tercera excepción es *La carta de amor* (c. 1669-1670), que muestra a las dos figuras humanas a través del quicio de una puerta. Tanto *Mujer dormida* como *La carta de amor*, aun siendo excepcionales en Vermeer por mostrar dos espacios seguidos en el eje de profundidad, corresponden a dos criterios de composición convencionales en la pintura holandesa del siglo XVII, como señala Hollander. El primero es la habitación contigua y el segundo es el quicio de la puerta que conforma lo que el teórico Van Mander llamaba *doorsien*, y que Hollander traduce como *vista a través*. Hollander: 2002. Traté este aspecto en el capítulo 2.

52 *Op. cit.*, p. 62: “Every one is a ‘central’ perspective in which a far wall, without windows, is seen frontally. Often a wall is seen at the left, with one or two windows visible; and even if the windows cannot be seen, the light comes from this direction. In this group of paintings no right-hand wall is ever visible.”

53 Sin duda hay cuadros que podrían considerarse en el umbral del modelo que estudio, pues la conformación del espacio tridimensional se basa en un uso naturalista de la luz, aunque la ventana esté prácticamente ausente. Un ejemplo de ello puede ser *Hombre pesando dinero* (1670), de Cornelis de Man; el cuadro muestra un ángulo poco usual de la habitación, y recurre a una ligera distorsión óptica que puede notarse en el piso de mármol.

54 *La lección de música, Alegoría de la pintura y Alegría de la Fé.*

Es de resaltar el hecho de que la ventana es uno de los elementos arquitectónicos recurrentes en las veinte pinturas de Vermeer que Steadman analiza, y que justamente por ello se detiene en hacer una tipología de las ventanas. A partir de los diseños de los cristales, Steadman encuentra tres tipos de ventanas en los interiores de Vermeer, y las identifica bajo los siguientes rubros: ventana de rombo, ventana de reloj de arena y ventana de cuadros y círculos. En todos los casos, las ventanas están conformadas por filas de cristales, y organizadas en dos partes superiores y dos inferiores, conforme al patrón típico de las casas de Delft en el siglo XVII. Las partes superiores de las ventanas son fijas y las inferiores se abren hacia adentro. Por el lado opuesto a las ventanas –es decir, del lado exterior del muro– era común que hubiera postigos que cubrían por fuera las partes inferiores de las ventanas.⁵⁵ Vermeer, tal como lo señala Steadman, muestra este mecanismo en su cuadro *La pequeña calle* (c.1657.1658) en el cual se puede apreciar toda la organización de las ventanas en las diferentes plantas de la casa prototípica de Delft. Steadman también apunta que entre los cuadros de Vermeer podemos encontrar la imagen más completa de la ventana desde el interior doméstico en *La lección de música* (c.1662-1664).⁵⁶

Se puede notar que, en las pinturas de género que muestran ventanas abiertas, las hojas siempre abaten hacia adentro. Aunque los postigos de madera no sean en modo alguno visibles, el dato que ofrece Steadman con respecto al prototipo de ventana de Delft –y plausiblemente de otras ciudades holandesas en la época– nos informa que no podrían abatir hacia afuera. La ventana abierta con las hojas hacia el interior de la habitación es un detalle arquitectónico congruente con el realismo, y comúnmente pasado por alto. En un cuadro como *Joven leyendo una carta ante una ventana abierta* (c.1657), de Vermeer, la ventana difícilmente pasa inadvertida, pues la joven está tan

55 Steadman afirma que Vermeer utilizaba los postigos de las ventanas para controlar la luz, y que incluso en algunos cuadros puede apreciarse que al menos un de ellos está cerrado, bloqueando la iluminación hacia el interior.

56 Esta obra es también conocida como *Dama a la espineta con un caballero*.

cerca de la hoja abatida, que su rostro se refleja en los cristales.⁵⁷ La ventana en este cuadro, de acuerdo con la tipología de Steadman, es de rombo, con lo cual su diseño no interfiere con el reflejo de la joven. El claro de la ventana de rombo está dividido en cinco filas de cristales incoloros, a su vez divididos en columnas; la fila superior es la que tiene las figuras de rombos. Vermeer coloca a la mujer de su cuadro cerca de la hoja de la ventana que, abierta, forma un ángulo mayor a los 90 grados; la joven, de pie frente al quicio de la ventana, queda de perfil al observador del cuadro. La hoja abierta de la ventana refleja un ángulo mayor del rostro de la joven, con lo cual la repetición del rostro es, aunque menos nítida, en algún modo más completa. La ventana abierta hacia adentro es una de las variantes del modelo de cuadro que he elegido, y aparece en otros pintores además de Vermeer, como Nicolas Maes ((1634-1693), Gerrit Dou o Pieter de Hooch.⁵⁸ Es de notar que las ventanas laterales operan como signos de alejamiento en el cuadro; es decir, al marcar una línea diagonal que se dirige hacia adentro del cuadro, la ventana funciona como las ortogonales de la perspectiva lineal. Aunque en un campo de profundidad estrecho como el interior doméstico las ortogonales no logren reunirse en un solo punto, las ventanas, lo mismo que los pisos de mosaicos o de tablones de madera colocados en sentido vertical o los techos de vigas, producen el efecto visual de la profundidad del espacio en el interior doméstico.

Los elementos arquitectónicos estructuran y delimitan la habitación. Pero la ventana, particularmente, desempeña una función doble pues, además de indicar uno de los límites del espacio representado, tiene una segunda función como elemento arquitectónico, la cual consiste en establecer las condiciones de iluminación de la escena. Bajo esta segunda función, la ventana lateral es determinante en la

⁵⁷ Ver ilustración 4.

⁵⁸ *La joven madre* (1658), de Gerrit Dou, por mencionar un ejemplo, deja ver una ventana abierta hacia dentro y, al mismo tiempo, el postigo de madera abatida hacia afuera. En este cuadro, la forma y el mecanismo de la ventana, tal como Steadman los describe, quedan visiblemente expuestos.

configuración del volumen, la figura, la distancia entre los objetos. La iluminación lateral es determinante en la definición de las figuras de los cuerpos sólidos, particularmente cuando son irregulares. Una mesa puede dibujarse con anchura, longitud y profundidad sin necesidad de ser sombreada o modelada con color; pero no sucede lo mismo con un rostro, con una copa de vino o un globo celeste. Recordemos que la figura es, siguiendo a Descartes, una de las cualidades espaciales.

En una de las primeras analogías que Harriet Stone hace entre la pintura de Vermeer y la filosofía cartesiana, la autora alude a *El geógrafo* (c.1668-1669) y *El astrónomo* (1668), los dos cuadros de filósofos naturales que pintó Vermeer.⁵⁹ El paralelismo que Stone traza entre Descartes y los dos hombres representados por Vermeer se basa en una doble interpretación de la luz como hecho físico y como signo del quehacer intelectual. Antes de continuar con esta idea de Stone, es oportuno describir a grandes rasgos los cuadros a los que se refiere. En ambas obras vemos una sola figura humana, reconocible como un filósofo natural trabajando en su estudio; las hojas abatibles de las ventanas están cerradas y el filósofo natural está, en cada uno de estos cuadros, muy cerca de ellas, apoyado sobre la mesa de trabajo y rodeado de objetos relacionados con su quehacer, tales como libros, globos celestes o terráqueos, mapas e instrumentos de medición. Siguiendo la tipología de Steadman, el diseño de las ventanas corresponde al reloj de arena en estos dos cuadros de filósofos naturales que son, además, los únicos casos en que Vermeer recurre a este diseño. El geógrafo sostiene un compás con la mano derecha; se encuentra de pie en el centro del cuadro,

59 Otros artistas holandeses pintaron científicos y filósofos, algunos como figuras emblemáticas de la efervescencia intelectual de la época y otros como retratos. Tal es el caso de uno de los famosos retratos hechos a Descartes, pintado por Frans Hals (1581-5-1666) en 1649. Gerrit Dou, pintor de Leiden conocido como el pintor de nichos por la recurrente aparición de este elemento arquitectónico en su pintura de género; Leonaert Bramer (1596-1674), pintor de Delft y uno de los artistas que viajaron a Italia, tuvo como género predilecto la pintura histórica; el ya mencionado Frans van Mieris y los renombrados Rembrandt van Rijn en Amsterdam y Johannes Vermeer en Delft también tomaron como tema al investigador-intelectual en algunas de sus pinturas de género.

con el cuerpo y el rostro de tres cuartos de perfil. Su cabeza está levantada y la mirada parece fija en algo que el observador no puede identificar –o bien, su mirada suspendida es signo de un alto grado de concentración–. El astrónomo, por su parte, está sentado frente a la ventana y de perfil al observador del cuadro; su mano derecha descansa sobre un globo celeste y la izquierda reposa firmemente sobre la mesa. El globo celeste ha sido identificado como una representación fidedigna de un globo hecho por el cartógrafo Jodocus Hondius. Sobre la mesa, a un lado de la mano izquierda del astrónomo, puede verse un libro abierto que fue identificado por James A. Welu como el tratado *Sobre la investigación y observación de las estrellas*, del astrónomo Adriaan Metius.⁶⁰

La observación que hace Stone sobre *El geógrafo* y *El astrónomo* nos remite directamente a la posición de las dos figuras humanas con respecto a la fuente de luz natural.

A primera vista, la ventana parece ser simplemente un objeto visible, aunque uno privilegiado por el cual la luz penetra y hace que otros objetos nos sean accesibles. Vermeer, sin embargo, sugiere un cálculo mental. Al mediar entre exterior e interior, entre naturaleza y mente, la ventana –literal y metafóricamente– enmarca el proceso a través del cual las cosas del mundo se convierten en signos que el sujeto racional concibe, analiza y, eventualmente, domina. La ventana estructura el conocimiento: el del científico, el del artista y el nuestro.⁶¹

El problema con esta interpretación es que la ventana aparece reiteradamente no sólo en Vermeer sino en otros autores y eso hace poco plausible que la iluminación a la que Stone alude sea un atributo del científico.

60 Wheelock: 1997; Zeri: 2000; Huerta: 2003. Cabe advertir que el ya citado cuadro de Metsu, *Caballero escribiendo una carta*, también muestra un globo, aunque no he encontrado una alusión a su autoría. En cualquier caso, pone de manifiesto el interés y la aparente familiaridad que tenían los pintores holandeses por la cartografía.

61 *Op. cit.*, p. 4: “At first glance, the window seems merely to be an object that we view, albeit a privileged one through which light enters to make other objects available to us. Vermeer, however, suggests a mental calculus. Mediating exterior and interior, nature and the mind, the window frames, literally and metaphorically, the process through which the things of the world become signs that the rational subject conceives, analyzes, and, eventually, masters. The window structures knowledge: the scientist’s, the artist’s, and our own.”

En el modelo de cuadro de mi análisis es común encontrar cuadros, mapas, ventanas y espejos. Particularmente el cuadro dentro del cuadro ha llamado la atención de diversos especialistas. Stoichita, por ejemplo, aborda este aspecto dentro de su reflexión sobre la *puesta en abismo* característica de la pintura holandesa de interiores domésticos.⁶² El cuadro dentro del cuadro es comúnmente tomado a manera de glosa o comentario al tema principal de la obra que lo contiene. Pero la relevancia que tiene en el contexto del presente estudio es que, cuando se trata de un paisaje, el cuadro funciona como comentario espacial que alude al mundo exterior. En la pintura flamenca era común que la pared del fondo en un interior fuera una suerte de marco del paisaje; es decir, algunos cuadros mostraban ventanas o arcos frente al observador del cuadro, a través de los cuales se podían ver diversos planos de distancia incluyendo, desde luego, lo que he identificado como gran distancia. Al desaparecer la ventana de la pared frontal, el paisaje tomó en muchos casos la forma de cuadro y extendió las posibilidades de constituirse como glosa al incorporar la modalidad de paisaje marino a la gama de subgéneros de paisaje. Además de cuadros de paisaje, los mapas son otra variante de comentario espacial y generalmente se encuentran en la pared frontal de manera fácil de notar.⁶³ A diferencia del paisaje, el mapa es una representación abstracta y, como tal, no opera como prolongación imaginaria del espacio interior en el que vemos la escena. En contraste, el espejo, sin ser en sí mismo una representación del espacio, algunas veces –

62 Por *puesta en abismo* debemos seguir a Lucien Dällenbach: “[T]odo enclave que mantiene una relación de similitud con la obra que lo contiene” (“[T]out enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”), *apud*. Stone, *id.* p. 2.

63 Cabe mencionar que Holanda fue durante el siglo XVII un país en el que la cartografía estaba muy desarrollada. Artistas como Frans Hals, Gerard ter Borch, Jan Steen, Pieter de Hooch, Nicolas Maes y Johannes Vermeer pintaron mapas que efectivamente existieron, aunque en ocasiones sus colores estén modificados por motivos plásticos. En términos formales, el mapa proporciona al interior doméstico una referencia marcada de que la pared del fondo es exactamente paralela a la superficie del cuadro. Por otro lado, según Madlyn Kahr, “[l]os mapas pueden representar la idea del mundo entero y de todas las cosas mundanas y, por consiguiente, pueden remitir al tema de la vanitas, advirtiendo que los placeres y preocupaciones mundanos deben ser ignorados en favor de pensamientos sobre lo eterno.” Kahr: 1993, p. 281: “Maps can represent the idea of the whole world and all wordly things, and thus can refer to a vanitas theme, warning that worldly pleasures and concerns should be ignored in favor of thoughts of the eternal.”

según su situación y visibilidad– puede duplicar fragmentos de la escena y el lugar representados e incluso hacer aparecer de manera indirecta lo que sólo es visible gracias a que en la escena hay un espejo.⁶⁴

Esta función –la función del espejo como espacio que prolonga el del cuadro- será redescubierta por los pintores del siglo XVII, que le añadirán jugosas novedades. La más importante parece ser fruto de un desplazamiento del interés del artista. El acento recae con frecuencia sobre el acto de la pintura previo al cuadro que el espectador tiene antes sus ojos y, muy raramente, sobre la persona del pintor.⁶⁵

Vermeer, en *La lección de música*, sitúa a la mujer que toca la espineta frente a un espejo que se encuentra en la pared frontal al espectador. Su rostro se hace visible gracias al espejo, pues la mujer está completamente de espaldas, al fondo de la habitación. Al lado de la espineta se ve a un caballero, quien queda de perfil al observador. De espaldas, la mujer parece dirigir su rostro hacia lo que le queda enfrente; sin embargo, el espejo revela que su rostro está ligeramente orientado en la dirección en la que se encuentra el caballero. Indirectamente, el espejo articula una suerte de cercanía simbólica entre los dos personajes del cuadro. Detrás de la mujer hay una silla y, reposando en el suelo, una viola da gamba. La silla vacía y el instrumento musical que no es tocado son dos motivos que en la pintura holandesa aluden a la relación amorosa.⁶⁶ En *La lección de música* Vermeer recurre al espejo para repetir la presencia de la mujer y mostrarla de un modo diferente; antes mencioné la presencia duplicada que Vermeer crea en *Joven leyendo una carta frente a una ventana*. Sin la nitidez de una superficie como la del espejo, otros medios reflejantes ofrecen la posibilidad de duplicar, extender, hacer aparecer o acentuar la presencia de lugares y objetos. Además

64 Fuera de la pintura holandesa de género, el espejo es un recurso muy apreciado. Van Eyck deja testimonio de su presencia en el cuadro de *El matrimonio Arnolfini* al pintarse en el espejo; Velázquez señala a los reyes como tema del cuadro que pinta en *Las meninas*, justo al pintarlos reflejados en el espejo que queda frente al espectador de esta obra maestra.

65 Stoichita, *op. cit.*, pp.182-3.

66 Particularmente sobre *La lección de música*, Arthur Wheelock observa la relación entre este motivo empleado por Vermeer y uno de los emblemas de Jacob Cats, el escritor moralista y didáctico que era una referencia obligada para la sociedad holandesa. Wheelock: 1997, p. 32.

de funcionar como estrategia para duplicar o mostrar objetos y acciones, las superficies pulidas –entre las que sobresale el espejo– ofrecen un recurso apropiado para la exploración de efectos visuales.

4.4 Análisis del espacio pictórico en dos pinturas de género

La descripción que hago en este apartado de dos ejemplos de pinturas de género no pretende ser un análisis formal exhaustivo sino una aproximación pertinente para comprender la espacialidad pictórica bajo dos aspectos de la percepción visual del espacio, en términos afines a como Descartes la entendió. El primer aspecto se refiere a la experiencia visual del observador del cuadro, a partir de la concepción de la pintura como analogía de la visión, concepción compartida por los pintores holandeses del siglo XVII y por el propio Descartes, de acuerdo con su uso de analogías entre pintura, visión y representación mental. El segundo aspecto alude a la percepción espacial representada en el espacio pictórico; es decir, a la representación de cómo los personajes del cuadro se relacionarían perceptualmente con el reducido entorno en el que se encuentran. Este segundo aspecto se vincula a la noción cartesiana del espacio perceptual como espacio táctil, y resalta la proximidad y contigüidad de los objetos que vemos en el cuadro.

4.4.1 *Oficial y muchacha que ríe* (1655-60), de Johannes Vermeer⁶⁷

De acuerdo con Wayne Franits, esta pintura corresponde el segundo período del desarrollo estilístico de Vermeer, mismo que identifica entre 1657 y 1667.⁶⁸ En este período Vermeer se especializa en pintura de género, probablemente bajo la influencia

⁶⁷ Ver ilustración 1.

⁶⁸ Franits, “Johannes Vermeer, an Overview of his Life and Stylistic Development”, en Franits: 2001.

de Pieter de Hooch, quien vivió en Delft entre 1652 y 1661, aproximadamente.⁶⁹ *Oficial y muchacha que ríe* es la primera pintura en la que Vermeer recurre al modelo de habitación con ventana a la izquierda.

Vermeer representa medias figuras en el rincón de una habitación doméstica. Dos personas –un hombre y una joven– están en una habitación iluminada por la luz lateral que entra por ventana a la izquierda del cuadro. El diseño de la ventana es de rombo; todos sus cristales son transparentes y la hoja más distante está abierta hacia adentro en ángulo de 45°. Hay dos paredes visibles, la del fondo y la que tiene la ventana; ambas son claras. De la pared del fondo cuelga un mapa de Holanda que no se ve completo y cuyo borde inferior está a la altura de la cabeza de la joven. El mapa acentúa la definición de la pared frontal como paralela a la superficie del cuadro, y contrasta con las líneas ortogonales sugeridas por las ventanas y la mesa.

La joven sonriente está sentada con el cuerpo casi de frente a la ventana; su rostro se ve en tres cuartos de perfil. En primer plano, casi de espaldas al observador, se encuentra el hombre; su rostro es apenas visible.⁷⁰ Ambos están sentados en sillas “españolas”, cuya aparición en la pintura holandesa de género es recurrente. La mujer sonríe, reposa las manos sobre una mesa contigua a la ventana, y tiene una copa de vino entre las manos; la mesa está cubierta por un mantel liso, cuyo color cambia cuando cae de la parte superior de la mesa. La mano izquierda de la joven tiene la palma hacia

69 *Id.* Por su parte, Arthur Wheelock considera que precisamente *Oficial y joven que ríe* pudo haber estado inspirado por De Hooch, quien ya había pintado varios cuadros con soldados en interiores domésticos. Wheelock: 1997.

70 Kahr resalta como característico en Vermeer la presencia de figuras humanas cuyos rostros no son visibles. *Op. cit.*, p. 281. Me parece que sería más preciso decir que tales rostros son apenas visibles. Baste comparar los personajes de Vermeer con personajes centrales en cuadros de Gerard ter Borch, quien de manera sugerente coloca a algunas de sus figuras femeninas totalmente de espaldas, con la cabeza un poco inclinada, de tal suerte que la única piel que vemos es la del cuello.

arriba y los dedos parecen relajados;⁷¹ esta peculiar orientación de la mano crea el gesto despreocupado de quien tiene una conversación informal.

El tamaño del hombre es exagerado con respecto al de la mujer.⁷² Además de su tamaño, los colores de su uniforme y la postura de su cuerpo contribuyen a que aparezca como un objeto pesado, particularmente si se contrasta con la dimensión de la mujer y los colores claros que dominan en ella. En los cuadrantes superior derecho e inferior izquierdo dominan los objetos grandes y pesados; el mapa en (Sd) y el cuerpo del hombre en (Ii). En contraste, los otros dos cuadrantes están dominados por tonos claros asociados a la entrada de luz; en (Si) se encuentra la ventana abierta y en (Id) se aprecia a la joven que es quien recibe la mayor parte de la luz natural.

Los colores que sobresalen son, en primer plano, el rojo del saco del oficial, los toques de rojo en su sombrero; el negro del sombrero y de la banda de su traje. En segundo plano, el amarillo-dorado del vestido de la mujer; los tonos claros –blancos matizados– de la parte superior del vestido y de la cofia. En distintos planos, los tonos oscuros –casi negros– en el vestido, las sillas, parte del mantel y los bordes superior e inferior del mapa. Los ocres-dorados en el marco de ventana, el mantel, la silla sobre la que está sentada la mujer. En el fondo domina una combinación de tonos claros y medios; la pared es clara, el mapa está en ocres y azules tenues principalmente. También la pared lateral es clara y en ella domina la parte traslúcida de la ventana.

Vermeer pinta los reflejos de luz en superficies como la tela en el vestido de la joven, los broches de las sillas, las hileras metálicas y cristales de las ventanas y la pequeña copa que la joven toca con la mano derecha. El objeto modelado de manera más enfática es el la cabeza de la joven –es decir, su rostro y la cofia; la cabeza recibe directamente la luz lateral del cuadro, una luz tenue que no crea sombras propias

71 Podríamos decir que la parte de abajo está colocada hacia arriba (II.B.b, siguiendo el vocabulario de 4.2).

72 Esta desproporción es propia del repoussoir, cuya función es alejar visualmente la figura del segundo plano. Ver capítulo 2, sección 2.3.

pronunciadas. Vermeer crea, a través del modelado, una imagen pulcra y bien definida del personaje central de la escena. Rostro y cofia son figuras irregulares que, al tener relieves la una y pliegues la otra, muestran múltiples sombra propias y cambios de color, suavemente matizados. También la cabeza de león en la silla en que la joven está sentada es una figura con relieves que quedan expuestos por las zonas de luz con las que el pintor define este adorno en el respaldo de la silla que recibe de manera directa la luz de la ventana. La silla del oficial es igual y en ella se aprecian las dos cabezas de león que adornan las sillas españolas; sin embargo, su situación con respecto a la fuente de luz deja las figuras ornamentales poco definidas. Por otro lado, la silla queda orientada hacia la joven, con lo cual el observador del cuadro pierde la parte frontal de las cabezas de león.

Todos los objetos, a excepción del mapa, están vinculados por relaciones de contigüidad. Los dos personajes no se tocan uno al otro, pero la proximidad a la que se encuentran permite que toquen un objeto común, la mesa. La postura del oficial, con el brazo derecho doblado, el codo hacia la derecha y el puño reposando al nivel de la cadera, resalta la proximidad de los personajes pues el oficial casi irrumpe a nivel visual en el espacio personal de la joven.

4.4.2 *La encajera* (1650), de Nicolas Maes⁷³

La mayor parte de la producción de Nicolas Maes fue de pinturas de escenas cotidianas, género dentro del cual ganó reputación como uno de los pintores holandeses más originales hacia mediados del siglo XVII.⁷⁴ La representación de mujeres con niños o de mujeres solas realizando tareas domésticas es muy común en la obra de Maes y

⁷³ Ver ilustración 2.

⁷⁴ Nicolas Maes era originario de Dordrecht pero se mudó a Amsterdam, donde fue alumno de Rembrandt.

particularmente el tema de la encajera fue tratado por el pintor en diversas obras.⁷⁵ *La encajera* de 1650 fue pintada cuando Maes tenía apenas dieciséis años y era alumno de Rembrandt; en este cuadro hay indicios de la formación de Maes, como adelante señalo. Sin embargo, fue unos años después que Maes mostró una mayor influencia de Rembrandt.⁷⁶ Al comparar dos cuadros con el tema de la encajera, el primero pintado en 1650 (Nueva York) y el segundo en 1655 (Ottawa), se puede notar que el primero tiene una iluminación de tipo naturalista, mientras que en el segundo la iluminación es, a la manera de Rembrandt, más expresiva y dirigida a resaltar al personaje del cuadro.⁷⁷

En *La encajera*, de 1650, aparecen dos figuras humanas. Una mujer sentada junto a una ventana abierta hace encaje; a su lado hay un niño que mira de frente, sosteniendo un objeto pequeño en cada una de sus manos.⁷⁸ La mujer está situada en el lado izquierdo del cuadro, ocupando parte del cuadrante superior (Si) y parte del inferior (Ii), mientras que el niño aparece en el lado derecho, muy cerca del centro del cuadro y, dado su tamaño, situado principalmente en el cuadrante inferior (Id). La mitad del rostro del niño aparece ya en el cuadrante superior derecho (Sd); por su parte, la mujer se encuentra en (Si) desde la cabeza hasta las manos, mismas que desempeñan la labor del

75 Actualmente, una de las obras más aludidas de Maes es, sin duda, la *Sirvienta perezosa* (1655), también conocida como *Interior con una sirvienta dormida y su señora*. En este cuadro Maes incluye una habitación contigua; siguiendo a Kahr, el cuadro mencionado es la primera obra del siglo XVII firmada y fechada en la que aparece la habitación secundaria. Kahr, *op. cit.*, p. 166.

76 Las fechas exactas del aprendizaje en el estudio de Rembrandt se desconocen pero, según William W. Robinson, Maes estuvo bajo la enseñanza del maestro de Amsterdam entre 1648/50 y 1653, año en que ya está registrado en Dordrecht. Turner: 2001, p. 201. Franits también señala que el aprendizaje de Maes en el estudio de Rembrandt fue de aproximadamente cuatro años. Franits: 2004, p. 149.

77 Un esquema compositivo distinto pero también interesante es el que Maes emplea en *Joven encajera junto a una cuna con anciana viendo por la ventana*, de 1654. Aquí la encajera y el bebé están fuera de la casa, al lado de la ventana por la cual asoma la anciana. La iluminación en esta obra tampoco es naturalista; las tres figuras –particularmente las que están en el exterior– reciben de lo alto una luz pronunciada que proyecta sombras marcadas. La mujer con el niño en la cuna fue pintada por Rembrandt como pintura histórica cuyo tema era la Sagrada Familia. Van Hoogstraten –otro de los alumnos de Rembrandt– y Maes llevaron el motivo a la pintura de género, sin la connotación –al menos no explícita– del tema religioso.

78 El objeto de la mano derecha parece ser una sonaja; el de la mano izquierda es difícil de identificar.

tema del cuadro. Mujer y niño están en sillas contiguas a la pared del fondo y, en esa misma línea horizontal, se ve parte de una mesa cubierta con un mantel rojo. Sobre la mesa descansa una jarra de porcelana blanca con tapa metálica; la tapa es ligeramente convexa. Todos estos objetos están en un segundo plano. La pared del fondo está dividida horizontalmente en dos colores. La parte superior es de color claro y exhibe dos imágenes incompletas y difusas; la parte inferior de la pared es verde oscuro. Hay un remate de madera que separa las dos áreas del muro. El remate de madera es un elemento horizontal importante desde el punto de vista formal. Por una parte, este elemento marca una clara división a lo largo del cuadro. Justo en la línea donde el remate deja lugar al color verde, empieza la acción representada; esta línea deja hacia abajo tres cuartas partes del cuadro. Por otro lado, Maes introduce, de manera apenas perceptible, un cambio de tamaño en el remate al pintarlo ligeramente más delgado hacia el extremo derecho del cuadro, lo cual indica que está fugado. Un tercer aspecto notable ligado al remate de madera es la leve distorsión de esa franja ornamental en la parte que coincide con la ventana abierta. Justo al pasar el marco de la ventana, el remate detrás del vidrio aparece un poco desfasado de la horizontal y más estrecho que en el resto de la pared. Maes plasma sutilmente el efecto óptico provocado por la ubicación del vidrio que refracta la luz. Hay algunos objetos cuyas superficies son reflejantes. Además de la jarra antes mencionada, pueden verse sobre el piso un plato hondo de cerámica blanca, el mango de una cuchara metida en el plato, un vaso y un caracol metálico. El vaso no sólo está sobre el piso sino que además está caído;⁷⁹ su orientación permite ver parte de su interior, mismo que parece de un material distinto al del borde superior.

La habitación tiene piso de tablones de madera dispuestos sobre el plano de profundidad; lejos de juntarse en un punto de fuga dentro del cuadro, los tablones

79 De acuerdo con el vocabulario propuesto, el vaso está en II.B.b-derecha.

funcionan no obstante como las ortogonales de la perspectiva lineal. En el extremo izquierdo del cuadro, la ventana abierta permite ver, situados a gran distancia, el fragmento de una casa y algunos árboles contra un cielo grisáceo. Estos elementos de paisaje externo son los únicos objetos que obedecen a la regla de disminución de tamaño en relación con la distancia a la que se encuentran. Todos los demás objetos están muy cerca unos de otros, alineados en un mismo plano de profundidad. Las sombras que un objeto proyecta sobre el que queda a su derecha imprimen congruencia espacial, al ayudar a que los objetos no se empalmen y a que se defina la corta distancia que los separa.

El cuadro tiene una atmósfera unificada tonalmente. La luz es ligeramente amarillada, lo que remite a la influencia de Rembrandt. En este cuadro Maes resalta el área en la que están los personajes mediante la luz, dejando zonas sombreadas y un tanto difusas hacia las esquinas superior derecha e inferior izquierda. Sin perder su carácter naturalista, la iluminación es muy expresiva, aunque de un modo menos acentuado que en las obras posteriores de Maes. Los colores que sobresalen en su paleta son rojo, verde, blanco y sepia. Hay zonas de color bien definidas y contrastantes unas con otras, sin perder armonía gracias al equilibrio con el que Maes las distribuye. En este rubro sobresalen las relaciones entre los rojos y blancos, que encuentran soporte en la madera de muebles, piso y accesorios, así como en el verde oscuro en la falda de la mujer y en la pared frontal. Maes modela con la luz lateral los rostros, las telas, los utensilios; opacidad y brillo quedan contrastados y la textura de cada material se sugiere visualmente a través de pinceladas finas, armonía del color y suavidad en el trazo de pliegues y hendiduras.

4.5 Corolario: la ilusión visual de lo cotidiano

Las dos pinturas de las que he hablado ejemplifican características espaciales comunes en una gran parte de la producción holandesa de escenas cotidianas realizada principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII. A pesar de las diferencias entre estos dos cuadros y, por ejemplo, la escena aparentemente caótica que Cornelis Bega plasma en el *Alquimista*, el modelo de cuadro es básicamente el mismo. El hombre en la pintura de Bega está trabajando cerca de la ventana, en un espacio reducido y repleto de objetos. La diagonal de luz que va de la ventana al lado izquierdo (Si) hacia el piso en (Id), deja ver los matices del color de la piel del desaliñado alquimista, y remata en el conjunto de ollas de diferentes tamaños y materiales que reposan en el piso –unas de ellas caída, otras a medio detenerse, otra bien colocada, pero con la boca hacia un costado–.

Las cosas inertes del cuadro se tocan unas a otras, muestran con su ubicación y orientación de qué manera son empleadas u olvidadas, retenidas o simplemente dispuestas en el lugar doméstico para cuando sean integradas a las acciones de los habitantes. Estas cosas inertes no están puestas sólo para ser percibidas sino que cobran sentido en el marco de la vida humana en la que son familiares, y ello se expresa en el espacio pictórico que el artista construye.

Encuentro que las categorías cartesianas de percepción espacial tienen un rendimiento estético cuando vemos un espacio pictórico que representa el espacio acotado de la percepción. Las cualidades espaciales, tomadas a la par con los elementos plásticos sobresalientes en el realismo holandés –prioritariamente la iluminación naturalista-, ofrecen un marco conceptual para ver, apreciar y disfrutar de un género pictórico que concentró el mundo de la experiencia en el ámbito privado de la vida ordinaria.

Conclusiones

La investigación que he realizado me permite sostener que la pintura de escenas cotidianas y otros géneros pictóricos que se originaron como géneros autónomos en Holanda durante el siglo XVII se desarrollaron, en buen grado, orientados e impulsados por los intereses que muchos pintores tuvieron por la luz y su rendimiento plástico para representar el mundo visible de manera realista. No es sólo la percepción detenida y sistemática, es también la observación estética lo que articula el realismo naturalista holandés. La configuración poética del cuadro de género no traslada lo que se ve sino lo que se podría ver, pues el pintor ha elegido y acomodado elementos visuales, ha imaginado y creado un mundo visual posible pero inexistente fuera del cuadro. A pesar de que he partido de la relación del realismo naturalista con la experiencia visual, estoy convencida de que ni la imitación de la experiencia visual ni la incorporación de las convenciones culturales que dan significado a los símbolos, por sí mismos, constituyen un hecho artístico, sino que es la coexistencia de ambos lo que da sentido y unidad a la obra pictórica. El realismo naturalista holandés es, pues, un modo de representación y de expresión artística pleno en simbolismo y sentido estético.

He entendido el espacio perceptual cartesiano como espacio acotado y tangible, y eso me ha permitido vincular los conceptos cartesianos a un modo de observar y comprender el espacio pictórico del interior holandés, dominado por la condición de proximidad. La percepción visual del espacio es limitada en dos sentidos; en primer lugar, porque las cualidades espaciales son sensibles comunes a varios sentidos, principalmente la visión y el tacto; en segundo lugar porque la visión, como todos los sentidos, es una fuente limitada de conocimiento. Sin embargo, la percepción visual del espacio nos permite situarnos y movernos en el mundo material. La mayor limitación que encuentra la visión es la de tener una idea precisa de la distancia a la que se

encuentran los objetos; en ese aspecto, el tacto es mucho más confiable y eficiente, aunque sus alcances físicos sean más limitados. Con el vocabulario desprendido de los conceptos cartesianos de cualidades espaciales, he encontrado un marco apto para describir las relaciones espaciales en el interior doméstico holandés. Las cualidades espaciales, como las plantea Descartes, no se pueden aislar unas de otras. Esta codependencia permite observar el espacio pictórico no como un vacío que se llena de objetos independientes unos de otros, sino como un espacio cuya unidad se constituye por medio de la relación entre figuras –contorno, volumen, textura–, distancias, situaciones y tamaños.

A lo largo de la investigación me ha parecido cada vez más claro que la concepción cartesiana del espacio es, pues, un marco orientador para ver y apreciar la pintura holandesa en interiores domésticos, en la que el espacio no se comprende en toda su dimensión estética con los recursos geométricos de la perspectiva lineal. Bajo el criterio de análisis de la perspectiva, lo que resalta es la relación entre el tamaño y la distancia de los objetos; eventualmente la localización de los mismos es realizada también. Pero la figura y la orientación quedan en un orden secundario o son del todo excluidas. La orientación de una parte de un objeto, por ejemplo, no suele pensarse como un elemento espacial relacionado con otros. Las cualidades espaciales, por sí mismas, no expresarían la congruencia, o tal vez sea más apropiado decir, la continuidad del espacio, si no mantuvieran un vínculo estrecho con el tratamiento de la iluminación del cuadro.

Como puede advertirse, no fue mi interés a lo largo de la tesis aplicar una noción de espacio medible. Descartes, el geómetra y racionalista, también pensó en el espacio perceptual no de manera abstracta, sino como aquel en el cual transitamos, en el cual nos conducimos. En realidad lo que ha unido a la filosofía natural y a la pintura en esta investigación es la relación entre percepción y representación, misma que ha sido abordada por cada disciplina en sus propios términos y con sus propios recursos,

limitaciones y alcances. En este sentido, quisiera recalcar que la relación que he planteado entre la filosofía cartesiana y la pintura holandesa de interiores domésticos es una relación de analogía a través de la cual he podido señalar el paralelismo entre dos concepciones de espacio que me parecen perfectamente compatibles. La filosofía cartesiana no explica la pintura holandesa ni tampoco de modo inverso. Pero llevar la concepción cartesiana del espacio perceptual a la comprensión estética del espacio pictórico en el modelo de pintura estudiado, me ha permitido ver y expresar cómo veo esta especialidad plástica.

La aproximación formal que he hecho en esta investigación podría contribuir con la discusión académica sobre el realismo holandés, desde una perspectiva que toma con seriedad la filosofía natural cartesiana, y que procura evitar asociaciones arbitrarias entre el arte, la ciencia y la filosofía. A lo largo de la investigación me pareció que la principal debilidad de los estudios históricos y críticos sobre arte holandés que buscaban establecer relaciones entre distintas disciplinas y quehaceres, era justamente el manejo superficial de las ideas filosóficas. Supongo que, al no ser la historia del arte mi área de formación, los historiadores profesionales encontrarán a su vez debilidades en mi trabajo. No obstante, he tenido la precaución de estudiar detenidamente la literatura sobre el tema y confío en que mi investigación ha sido decorosamente cautelosa.

En síntesis, mi tesis ha consistido en proponer una vía para la comprensión del espacio pictórico en un modelo de cuadro común en la pintura holandesa de género, cuya característica distintiva es el manejo naturalista de la luz, mismo que opera como un importante elemento constitutivo. El realismo naturalista del interior doméstico se funda y se cultiva dentro de los límites de la habitación y en la cercanía de unas cosas con otras; de esta proximidad habla la luz, su distribución y sus efectos, los matices de los colores y la proyección de las sombras.

Mi trabajo de tesis ofrece, pues, una manera nueva de ver y comprender estéticamente la espacialidad pictórica en la pintura de interiores domésticos y, a mi parecer, ofrece una posibilidad de renovar la manera de ver el espacio en la pintura figurativa bajo pautas que no sean forzosa ni prioritariamente geométricas. La continuidad del espacio configurado a partir de la luz recrea la experiencia visual del pintor en su estudio. Así, las cosas de todos los días aparecen en el cuadro como objetos en uso o bien como objetos que reposan a la espera de integrarse a la vida habitual en la que no hay héroes ni personajes eminentes, sino personas anónimas que morirán fuera del cuadro y perdurarán dentro de él.

Bibliografía

a) Bibliografía directa

Alberti, Leon Battista, 1998, *Tratado de Pintura* (trad. al español, a partir de la versión inglesa de John Spencer, Carlos Pérez Infante), Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Cennini, Cennino, 2006, *El Libro del Arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre, notas Franco Brunello, introd. Licisco Magagnato), Akal, Madrid.

Descartes, René, 1961, *Discours de la Méthode*, J. Vrin, Paris.

_____, 1965, *Discourse on Method, Optics, Geometry, Meteorology* (trad. e introducción Paul J. Olscamp), The Bobbs-Merrill Company Inc., Indianapolis, N.Y., Kansas City.

_____, 1989, *El Mundo. Tratado de la luz* (ed., introducción, trad. y notas Salvio Turró), Anthropos, Barcelona.

_____, 1990, *El tratado del hombre* (trad., introd. y notas Guillermo Quintás), Alianza Universidad, Madrid.

_____, 1992, “La Dioptrique”, en *Discours de la Méthode* (ed. Geneviève Rodis-Leuris), Flammarion, Paris, pp. 97-168.

_____, 1996a, Correspondencia, en *Oeuvres de Descartes, vol. III* (ed. Charles Adam y Paul Tannery), Librairie Philosophique J. Vrin, París.

_____, 1996b, “La Dioptrique”, en *Oeuvres de Descartes, vol. VI* (ed. Charles Adam y Paul Tannery), Librairie Philosophique J. Vrin, París.

_____, 1996c, “Les Principes de la Philosophie”, en *Oeuvres de Descartes, vol. IX* (Adam & Tannery), Librairie Philosophique J. Vrin, París.

_____, 2002, *Meditaciones metafísicas. Las pasiones del alma* (trad. Juan Gil Fernández y Consuelo Bergés; prólogo, José Antonio Míguez), Ediciones Folio, Barcelona.

Durero, Alberto, 1987, *Instituciones de Geometría* (trad. e introd. José Yhmooff Cabrera), UNAM, México.

Euclides, 1944, *Elementos de Geometría. Libros I-II* (trad., introd. y notas Juan David García Bacca; edición bilingüe), UNAM, México.

_____, 1992, *Elementos de Geometría III-IV* (trad., prólogo y notas José Álvarez Laso; edición bilingüe), UNAM, México.

_____, 2000, *Óptica. Catóptrica, Fenómenos* (trad., introd. y notas Paloma Ortíz García), Gredos, Madrid.

Kepler, Johannes, 2000, *Optics*, (trad. e introducción William Donahue), Green Lion Press, Santa Fe, Nuevo México.

Lairesse, Gerard de, 1787, *Le Grand Livre des Peintres, ou L'Art de la Peinture Considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes*, L'Hôtel de Thou, v.1.

_____, 1817, *A Treatise on the Art of Painting, in all its branches*, Edward Orme, Londres.

Vinci, Leonardo, 1989, *Cuaderno de notas*, Yericó, Madrid.

_____, 1998, *Tratado de Pintura*, Akal, Madrid.

b) Bibliografía indirecta

Alpers, Svetlana, 1983, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago.

Alquié, Ferdinand, 2005, *Leçons sur Descartes. Science et métaphysique chez Descartes*, La Table Ronde, Paris.

- Álvarez J. Carlos, 2000, "Descartes lector de Euclides", en Carlos Álvarez y Rafael Martínez (coordinadores), *Descartes y la ciencia del siglo XVII*, México, Siglo XXI-UNAM, pp. 15- 68.
- Ariew, Roger, Dennis des Chene, *et al.*, 2003, *Historical Dictionary of Descartes and Cartesian Philosophy*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland y Oxford.
- Arnheim, Rudolph, 2001, *Arte y Percepción Visual* (trad. María Luisa Balseiro; 1ª. ed. en inglés, 1954), Alianza, Madrid.
- Barnhart, Robert K. (ed.), 2000, *Chambers Dictionary of Etymology*, Chambers Harrap Publishers, Nueva York.
- Baxandall, Machael, 1997, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- Benítez, Laura, 1993, *El mundo en René Descartes*, UNAM, México.
- _____, 2004, *Descartes y el conocimiento del mundo natural*, Ed Porrúa, México.
- Benítez, Laura, José Antonio Robles, 2000, *El Espacio y el Infinito en la Modernidad*, Publicaciones Cruz O.S.A, México.
- Bennet, Jonathan, 2001, *Learning from six Philosophers. Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume*, Oxford University Press, Oxford, vol. 1.
- Blumenkranz, Noémi, Anne Souriau, 1998, "Realismo", en Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética* (trad. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Arlberto Ruiz de Samaniego; 1a. ed. en francés, 1990), Akal, Madrid, pp. 933-935.
- Brown, Christopher, 1981, *Carel Fabritius. Complete Edition with a Catalogue Raisonné*. Phaidon Press, Oxford.
- _____, 2002, *The Dutchness of Dutch Art: first Golden Age Lecture*, Amsterdams Centrum Voor de Studie Van de Gouden Eeuw, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.

- Brusatti, Celeste, 1995, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres.
- Buzon, Frédéric de, Denis Kambouchner, 2002, *Le vocabulaire de Descartes*, Ellipses, París.
- Clark, Desmond, 1991, “Physics and Metaphysics in Descartes’s *Principles*”, en Georges Moyal (ed.), *René Descartes. Critical Assessments*, Routledge, Londres, v. IV (The Sciences; From Physics to Ethics), pp. 43-66.
- Crombie, Alistair C., 1996, “Expectation, Modelling and Assent in the History of Optics—II. Kepler and Descartes”, *Studies in History and Philosophy of Science*, Mr 91; 89-115.
- Checa Cremades, Fernando y José Miguel Morán Turina, 1982, *El arte y los sistemas visuales. El Barroco*, Istmo, Madrid.
- Chilvers, Ian (ed), 2004, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Dauvois, Daniel, 1999, *La représentation chez Descartes*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq Cédex.
- Davidson, Abraham A., 1996, “Realism”, en Bernard Myers (ed), *McGraw-Hill Dictionary of Art*, McGraw-Hill, NY-Londres, vol. 4, p. 485.
- Decyck, Betsy N., 2000, “Cartesian imagination and perspectival art”, en S. Gaukroger, J. Schuster, J. Sutton (eds), *Descartes Natural Philosophy*, Routledge, Nueva York, pp. 447-486.
- Denissoff, Élie, 1970, *Descartes, premier théoricien de la physique mathématique*, Publications Universitaires de Louvain-Éditions Béatrice-Nauwelaerts, Louvain-París.

- Désirat, Dominique, c. 1997, “La Chambre obscure et ses effets sur la représentation du réel”, en Christian Biet y Vincent Jullien (comps.), *Le Siècle de la Lumière (1600-1715)*, ENS, Fontenay-aux-Roses, pp. 309-325.
- Dumont, Pascal, 1997, *Descartes et l'esthétique. L'art d'émerveiller*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Eastwood, Bruce, 1989, “Descartes on Refraction. Scientific versus Rethorical Method”, en *Astronomy and Optics from Pliny to Descartes*, Variorum Reprints, Londres, pp. 447- 502.
- Elkins, James, 1996, “Style”, en Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers, Londres, vol. 29, pp. 876-883.
- Fernie, Eric, 1995, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, Phaidon, Londres-NY.
- Formentin, Eugene, 1882, *The Old Masters of Belgium and Holland (1882)* (trad. Mary Caroline Robbins), The Riverside Press, Cambridge, en reimpression de Kessinger Publishing's Rare Reprints.
- Fowler, Roger (ed.), 1987, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge, Londres-Nueva York.
- Franits, Wayne (ed.), 1997, *Looking at Seventeenth-century Dutch Art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (ed.), 2001, *The Cambridge Companion to Vermeer*, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____, 2004, *Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- Garber, Daniel, 2001, *Descartes Embodied. Reading Cartesian Philosophy through Cartesian Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- García Leal, José, 2002, *Filosofía del Arte*, Síntesis, Madrid.

- Gaukroger, Stephen, 2002, *Descartes' System of Natural Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Genancia, Pierre, 1998, *L'intelligence du sensible. Essai sur le dualisme cartésien*, Gallimard.
- Gombrich, Ernst, 1982, *El Legado de Apeles* (trad. Antón Dietrich), Alianza, Madrid.
- Gowing, Lawrence, 1997, *Vermeer*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles.
- Grootenboer, Hanneke, 2002, *The Rethoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres.
- Gueroult, Martial, 1953, *Descartes selon l'ordre des raisons*, Éditions Montaigne, París, vol I: L'ame et Dieu.
- Hagen, Margaret, 1986, "Natural perspective: a history of structure in the light", en *Varieties of Realism. Geometries of Representational Art*, Cambridge University Press, Cambridge, Apéndice D, pp. 299-323.
- Harbison, Craig, 1995, *The Art of the Northern Renaissance*, Everyman Art Library, Londres.
- Hamou, Philippe (ed.), 2007, *La vision perspective (1435-1740)*, Petite Bibliothèque Payot, París.
- Hatfield, Gary, 1990, *The Natural and the Normative. Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, The MIT Press, Cambridge, Massachusets.
- _____, 2001, *Perception as Unconscious Interference*, IRCS Technical Reports Series, University of Pennsylvania.
- Hollander, Martha, 2002, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkeley-California-Londres.

- Honig, Elizabeth A., 2001, "Desire and Domestic Economy", en *The Art Bulletin*, vol. 83, no.2 (Jun., 2001), pp. 294-315.
- House, John, 2001, "Realism", en Hugh Brigstock (ed), *The Oxford Companion to Western Art*, Oxford University Press, Oxford, p. 619.
- Howlett, Marc-Vincent, c. 1997, "*Lux et Lumen, d'une lumière l'autre*", en Christian Biet y Vincent Jullien (comps.), *Le Siècle de la Lumière (1600-1715)*, ENS, Fontenay-aux-Roses, pp. 19-32.
- Huerta, Robert D., 2003, *Giants of Delft. Johannes Vermeer and the Natural Philosophers: The Parallel Serch for Knowledge during the Age of Discovery*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Huhn, Tom, 2003, "Reflection and Pleasure in the Aesthetics of Max Wartofsky", en Carol C. Gould (edit.), *Constructivism and Practice. Toward a Historical Epistemology*, Rowman & Littlefield, Lanham, cap. 11, pp. 181-186.
- Hyman, John, 2000, "Pictorial art and visual experience", *BJA*, London: Jan 2000. Vol. 40, pp. 21-45.
- Judovits, Dalia, 1993, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", en David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, pp. 63-86.
- Kahr, Madlyn Millner, 1993, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, Perseus Publishing, Cambridge, Mass.
- Kelly, Michael, 2003, "A Sketch of Historical Aesthetics", en Carol C. Gould (ed.), *Constructivism and Practice. Toward a Historical Epistemology*, Rowman & Littlefield, Lanham, cap. 10, pp. 167-180.
- Kemp, Martin, 2000, *La Ciencia del Arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (trad. Soledad Monforte Moreno y José Luis Sancho Gaspar; 1ª. ed. en inglés, 1990), Akal, Madrid.

- Kettering, Alison M., 2007, "Men at Work in Dutch art, or keeping one's nose to the grindstone", *The Art Bulletin*, dic. 2007.
- Kok, Jan Piedt Filedt, Reinier Barssen *et. al.*, 2001, *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1600-1700*, Waanders Publishers, Rijksmuseum, Amsterdam.
- Lapoujade, María Noel, 2006, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México.
- Liedtke, Walter, Liedtke, Walter, 1997, "Vermeer Teaching Himself", en Franits (ed), *Cambridge Cambridge Companion to Vermeer*, cap. 2.
- _____, 2000, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle.
- _____, 2001, *Vermeer and the Delft School*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New Haven & London.
- Lindberg, David, 1976, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago.
- _____, 1987, "Optics, Western European", en Joseph Strayer (ed), *Dictionary of the Middle Ages*, Scribner's Sons, NY, vol. 9, pp. 247-253.
- Loughman, John, John Michael Montias, 2000, *Public and Private Sapces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle.
- Machamer, Peter, 1980, "Theories of Perception, Art, and Criticism", en John Fisher (ed.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, Philadelphia, capítulo 2, pp. 10-22.
- Monreal y Tejada, Luis, R.G. Hagggar, 1992, *Diccionario de Términos de Arte*, Juventud, Barcelona.
- Montias, John Michael, 1982, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press, Princeton.

- _____, 1989, *Vermeer and his Milieu. A Wb of Social History*, Princeton University Press, Princeton.
- Navarro de Zuvillaga, Javier, 2000, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Serbal, Barcelona.
- Nieto Alcaide, Víctor, 1989, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid.
- Osborne, Harold, 2001, "Perspective", en *The Oxford Companion to Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 553-366.
- Pächt, Otto, 1999, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting* (trad. David Britt; 1a. ed. en alemán, 1989), Harvey Miller Publishers, Londres.
- Panofsky, Erwin, 1972, *Estudios sobre iconología* (trad. Bernardo Fernández, prólogo Enrique Lafuente Ferrari; 1ª. ed. en inglés, 1962), Alianza Editorial, Madrid.
- Park, David, 1997, *The Fire within the Eye*, Princeton University Press, Princeton.
- Pastore, Nicholas, 1971, *Selective History of Theories of Visual Perception: 1650-1950*, Oxford University Press, Londres.
- Pierantoni, Ruggero, 1984, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la vision*, Paidós, Barcelona.
- Pincus, Lisa, 2005, *Experiment in seventeenth-century Dutch painting : the Art of Carel Fabritius*, Diss. University of Chicago 2005, UMI Dissertation Services, Ann Arbor.
- Plinio, 2001, *Textos de Historia del Arte* (edición de María Esperanza Torrego), A. Machado Libros, Madrid.
- Reinach, Salomon, 1979, *Apolo. Historia General de las Artes Plásticas* (trad. Rafael Domenech), Editora Nacional, México.
- Robinson, Francklin W., 1974, *Gabriel Metsu. A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Abner Schram, Nueva York.

- Ronchi, Vasco, 1970, *The Nature of Light. An Historical Survey*, harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Ruestow, Edward, 1973, *Physics at Seventeenth and Eighteenth-Century Leiden: Philosophy and the New Science in the University*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- Rubin, J. H., 1996, "Realism", en Jane Turner (ed), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers, Londres, vol. 26, pp. 52-57.
- Sabra, A. I., 1987, "Optics, Islamic", en J. Strayer (ed), *Dictionary of the Middle Ages*, Scribner's Sons, NY, vol. 9, pp. 240-247.
- Schama, Simon, 1997, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage Books, Nueva York.
- Schumacher, Ralph (ed), 2004, *Perception and Reality. From Descartes to the Present*, Mentis, Paderborn.
- Souriau, Étienne, 1998, *Diccionario Akal de Estética* (trad. trad. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Arlberto Ruiz de Samaniego; 1ª. ed. en francés, 1990), Akal, Madrid.
- Steadman, Philip, 2001, *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, Oxford.
- Stoichita, Victor, 1997, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londres.
- _____, 2000, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (trad. Anna Maria Coderch; 1ª. ed. en fr., 1993), Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Stone, Harriet, 2006, *Tables of Knowledge. Descartes in Vermeer's Studio*, Cornell University Press, Ithaca-Londres.
- Summers, David, 1987, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____, 2007, *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- Sutton, Peter C., 1998, *Pieter de Hooch (1629-1684)*, Wadsworth Atheneum-Yale University Press, New Haven- Londres.
- Sutton, Peter, Lisa Vergara, *et al.*, 2003, *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, Frances Lincoln, Londres.
- Taylor, Paul, 1992, "The Concept of Houding in Dutch Art Theory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55 (1992), pp. 210-232.
- _____, 2001, "Composition in Seventeenth-Century Dutch Art Theory", en Paul Taylor and François Quiviger (eds), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*. Warburg Institute Colloquia 6 (1997), The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, Londres-Turín.
- Thienen, Frithjof Willem Sophie van, c. 1950, *Jan Vermeer de Delft* (trad. Julio Gómez de la Serna), Aguilar, Madrid.
- Todorov, Tzvetan, 1997, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe. Siècle*, París.
- Turner, Jane (ed.), 2000, *The Grove Dictionary of Art. From Rembrandt to Vermeer: 17th-century Dutch Artists*, Macmillan, Londres.
- Velázquez, Alejandra, 1999, "Geometría y mundo natural en René Descartes. Espacio pictórico y espacio perceptual", en *XIV Congreso Interamericano de Filosofía – X Congreso Nacional de Filosofía*, Puebla.
- Verbeek, Theo, Erik-Jan Bos, Jeroen van de Ven (eds), 2003, *The Correspondence of René Descartes 1643*, The Zeno Institute for Philosophy, Utrecht.
- Vries, Ary Bob de, 1952, *Jan Vermeer de Delft*, Ed. Holbein, Basilea.
- Wade, Nicholas J., 1999, *A Natural History of Vision*, The MIT Press, Cambridge, Mass.

- Wartofsky, Marx W., 1979, "Picturing and Representing", en Calvin Nodine y Dennis Fisher (eds.), *Perception and Pictorial Representation*, Greenwood Publishing Group, cap. 14, pp. 272-283.
- Wentworth, Nigel, 2004, *The Phenomenology of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Westermann, Mariët, 1996, *A Worldly Art. The Dutch Republic 1585-1718*, Yale University Press, New-Haven.
- _____, 2002, "After Iconography and Iconoclasms: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700", *Art Bulletin*, Junio 2002, vol. LXXXIV, n.2, pp. 351-372.
- Wetering, Ernst van de, 2000, *Rembrandt. The Painter at Work*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres.
- Wheelock, Arthur, Jr., 1977, *Perspective, Optics and Delft Artists Around 1650*, Garland Publishers.
- _____, 1979, "Perspective and Its Role in the Evolution of Dutch Realism", en Calvin Nodine y Dennis Fisher (eds.), *Perception and Pictorial Representation*, Greenwood Publishing Group, cap. 7, pp. 110-117.
- _____, 1997, *Vermeer: the Complete Works*, Harry N. Abrams, Nueva York.
- _____, 2000, *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, Londres.
- White, John, 1972, *The birth and Rebirth of Pictorial Space*, Harper & Row, Nueva York.
- Wolf, Bryan Jay, 2001, *Vermeer and the Invention of Seeing*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Wolf-Devine, Celia, 1993, *Descartes on Seeing. Epistemology and Visual Perception*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Yolton, John, 1984, *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Zeri, Federico, 2000, *Vermeer. The Astronomer* (trad. Susan Scott; 1^a. ed. en italiano, 1998), NDE Canada Corp., Ontario.



Oficial y muchacha que ríe
Johannes Vermeer (1655-60)
The Frick Collection, Nueva York



La encajera
Nicolas Maes (1650)
Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Caballero escribiendo una carta
Gabriel Metsu (ca. 1662-1665)
National Gallery, Dublin



Joven leyendo una carta ante una ventana
Johannes Vermeer (ca. 1657)
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Hombre pesando dinero
Cornelis de Man (1670)
Colección privada



Alquimista
Cornelis Bega (1663)
J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



Hombre leyendo una carta a una mujer
Pieter de Hooch (1668)
Colección privada