

LA IMAGEN BARROCA Y LA REPRESENTACIÓN MODERNA*

JAVIER DE LA HIGUERA
Universidad de Granada

RESUMEN: En el presente trabajo se plantea el problema de la relación del barroco con la modernidad a través del estudio de un aspecto particular, que es el de la relación entre la imagen barroca y la representación analítica moderna. Se defiende que la procedencia religiosa de la imagen barroca da a ésta un importante papel en el dispositivo de refundamentación del mundo que el barroco pone en marcha, así como un especial carácter artístico y una enorme ambigüedad. La potencia propia de la imagen barroca es definida por su carácter alegórico, reinterpretado en términos de la figuralidad ontológica monoteísta y de su importante papel en el proceso histórico de desconstrucción del cristianismo.

PALABRAS CLAVE: dispositivo barroco; arte moderno; giro copernicano; imagen alegórica; Jean-Luc Nancy; Walter Benjamin.

Baroque image and modern representation

ABSTRACT: In this paper, the problem of the relationship between the baroque and modernity is addressed through the study of a particular aspect, which is the relationship between the baroque image and modern analytical representation. It is argued that the religious origin of the baroque image gives it an important role in the world foundation's dispositif that the baroque sets in motion, as well as a special artistic character and an enormous ambiguity. The power of the baroque image is defined by its allegorical character, reinterpreted in terms of monotheistic ontological figuration and its important role in the historical process of the deconstruction of Christianity.

KEY WORDS: Baroque dispositif; Modern art; Copernican turn; Allegorical image; Jean-Luc Nancy; Walter Benjamin.

1. EL PROBLEMA DE LA MODERNIDAD DEL BARROCO

Hace tiempo que se abandonó la interpretación del barroco en términos de decadencia, de vuelta al pasado, o de reacción antimoderna. Pero igualmente se ha extendido la conciencia de que es insostenible una «tesis máxima» del barroco (Rousset) que, con variantes distintas, afirmarí­a la hipótesis de un «*homo baroccus*», de un «espíritu barroco», o de una «concepción barroca del mundo», que se extenderían como modelos únicos explicativos de todos los fenómenos de la época, o que por querer ver el barroco «en todas partes» (Pelegrín), no lo podrían situar en ninguna¹. La necesaria construcción filosófica del concepto

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Herencia y actualización del Barroco como *ethos* inclusivo» (PID2019-108248GB-I00 / MICIN/ AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, del Gobierno de España.

¹ ROUSSET, J., «Sur l'actualité de la notion de Baroque», en: *Baroque*, 09-10 (1980). URL: <http://journals.openedition.org/baroque/532>. DOI: 10.4000/baroque.532. Consultado el 19 de abril de 2019. PELEGRÍN, B., «Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase», en: *Atala*, 11 (2008), pp. 199-217, p. 200.

de barroco —según la propuesta deleuzeana— exige situar adecuadamente al barroco en la modernidad y a nosotros mismos en relación con él.

A ello podría contribuir la búsqueda en el barroco de elementos positivamente modernos, o que anticipan la modernidad, según un concepto dado de la misma. En este sentido puede entenderse el importante esfuerzo de Benito Pelegrín por mostrar cómo ha sido el barroco quien ha instaurado nuestra misma concepción de la modernidad, en particular, en lo que se refiere a la nueva experiencia del tiempo, el sentimiento de novedad, etc.² En el ámbito filosófico, la modernidad del barroco se ha traducido frecuentemente en su vinculación con el nuevo espíritu científico-natural, así por ejemplo, la interpretación propuesta hace ya un tiempo por E. Hidalgo-Serna del ingenio en Baltasar Gracián: su anticipo de una concepción inmanente y relacional de la realidad, coherente con la visión científica incipiente³. Pensemos también desde aquí el papel de un pensador como Francisco Suárez, considerado como el filósofo barroco por excelencia, cuya modernidad ha sido puesta de manifiesto entre otros por Heidegger: Suárez habría anticipado la filosofía cartesiana posibilitando el paso desde la metafísica clásica a la ontología moderna⁴. Bajo esos mismos presupuestos, Michel Foucault incluyó al barroco, en su arqueología de las ciencias humanas, en el espacio epistemológico del análisis y de la *mathesis*⁵.

² PELEGRÍN, B., *D'un temps d'incertitude*, Éditions Sulliver, 2008, pp. 8, 137, 151, etc. Esa misma intención de determinar el barroco en referencia a procesos objetiva o positivamente modernos puede verse en la tesis de Bolívar Echeverría según la cual el *ethos* barroco sería una de las cuatro respuestas que en la modernidad ha recibido el hecho contradictorio capitalista. Ver: BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México 1998, pp. 89-91.

³ HIDALGO-SERNA, E., *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Ed. Anthropos, Barcelona 1993.

⁴ Costantino Esposito y Óscar Barroso han ofrecido consistentes versiones de Suárez como filósofo barroco por excelencia. Ver: ESPOSITO, C., «Suárez, filósofo barroco», en: *Cauriensa. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, v. 12 (2017), pp. 25-42, disponible en: <<http://cauriensia.es/index.php/cauriensia/article/view/XII-EMO2/265>>. BARROSO, O., «La metafísica de Suárez en la filosofía barroca», en: *Actas del Congreso Andalucía barroca*, vol. IV, Junta de Andalucía, Sevilla 2008, pp. 17-25. Sobre la interpretación heideggeriana de Suárez, véase también: BARROSO, O., «De la metafísica creacionista a la ontología objetivista. Las interpretaciones heideggeriana de las *Disputationes Metaphysicae* de Francisco Suárez», en: VVAA, *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007, pp. 65-84. Esta cuestión aquí sólo se puede apuntar, pero quizás cabría encontrar el aspecto más propiamente barroco de Suárez, índice también de su modernidad, en su original doctrina de los «entes de razón», como apunta O. BARROSO en «Los entes de razón en Suárez. Una concepción barroca de la realidad», *Anales del seminario de historia de la filosofía*, vol. 28 (2011), pp. 135-161.

⁵ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, S. XXI, México 1986, pp. 57-58: «A principios del siglo XVII, en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse en el elemento de la semejanza. [...] La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión». Foucault pone del mismo lado a estos juegos barrocos y a la crítica baconiana o cartesiana de la semejanza y, por tanto, los asimila a la nueva ciencia del orden y la medida que estará en

Pero más allá de la contribución barroca a la mentalidad naturalista, a la ontología objetivista o a la moderna *episteme*, hay sin embargo razones para pensar que la modernidad del barroco puede encontrarse también, o más aún, en rasgos diferentes o irreductibles a los que consideramos más habitualmente modernos, vinculados con el giro subjetivista o representacionalista que habría caracterizado a la modernidad, tal como por ejemplo el mismo Heidegger estudió en su ensayo famoso «La época de la imagen del mundo» (1938). Quizás esa modernidad habría que buscarla en elementos no visiblemente modernos y que quizás esperan a ser visto por nosotros.

Que la modernidad del barroco paradójicamente tenga que ver más con elementos diferenciales, aparentemente no modernos, en relación con lo que solemos llamar la modernidad, tiene importantes consecuencias para nuestra comprensión de la modernidad pero también para la comprensión de nosotros mismos, que puede verse seriamente alterada por ello. Es algo que advirtió Foucault, de modo general, como presupuesto metodológico de una arqueología del saber: la autocomprensión del presente no es posible de modo directo e inmediato sino sólo si podemos «iluminar oblicuamente» nuestra actualidad atendiendo a un «archivo» que ya no es el nuestro o que, de algún modo, es para nosotros una forma de exterioridad o de diferencia⁶. El barroco como nuestro archivo de contraste —como se sabe para Foucault y para la cultura francesa el momento privilegiado en la comprensión del presente ha sido la «época clásica»— sería una pieza clave para nuestro diagnóstico. Como también señalara el autor francés, el diagnóstico de la actualidad no ha de buscar nuestra identidad oculta sino más bien nuestra diferencia, mostrar «que somos diferencia»⁷. Vista desde aquí, la modernidad del barroco tendría que ver con una alteridad o diferencia que es interna a la misma modernidad, que ha operado en ella de modo efectivo aunque quizás no tan visiblemente, y que puede representar para nosotros una posibilidad inaudita. Una idea como la de la «otra modernidad», atribuida por Pedro Cerezo al pensamiento literario español de

la nueva configuración epistemológica del XVII. Entre la *episteme* renacentista y la *episteme* clásica, el pensador francés no deja lugar alguno para la configuración barroca más que ese espacio impropio que es el del *trompe l'oeil* y el teatro en el teatro, sin que ello tenga ninguna significación histórica real.

⁶ «[a la arqueología] ¿No le es preciso iluminar, aunque no sea más que oblicuamente, ese campo enunciativo del cual forma parte ella misma? El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita. La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas. En tal sentido vale para nuestro diagnóstico.» (FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, S. XXI, México 1988, pp. 221-2).

⁷ *Ibid.*, p. 223.

la primera modernidad, pero en especial al barroco, habría de entenderse en los términos de esa alteridad inmanente y constituyente —aunque tensional o paradójicamente— de la misma modernidad, y no tanto como una mera alternativa oposicional a la modernidad científico-racional dominante⁸. En esa misma línea habría que situar la interpretación que Ernesto Grassi ofreció del humanismo literario, con el que las teorías barrocas del ingenio formarían un paradigma lingüístico-hermenéutico irreductible a la onto-teología tradicional y, en especial, a la metafísica moderna de la subjetividad⁹.

Una dificultad especial afecta al reconocimiento de la modernidad del barroco y es la que está relacionada con la extendida interpretación de la modernidad en clave de secularización: lo definitorio de la modernidad residiría en su alejamiento o superación de la herencia religiosa cristiana; una cultura, como la barroca, especialmente vinculada con la reforma católica y con la tradición religiosa cristiana, es entonces muy difícil de ubicar en la época moderna así entendida desde la idea de secularización. Jean-Luc Nancy ha advertido la «prohibición» que esta idea implica de que podamos comprender la modernidad, ya que olvida que «el mundo moderno es él mismo el devenir del cristianismo»¹⁰. Como alternativa a la teoría de la secularización —y en línea con lo propuesto también por Ernst Bloch acerca del carácter cristiano del ateísmo, o por Marcel Gauchet sobre el cristianismo como salida de la religión—¹¹, Nancy ha propuesto la hipótesis histórico-ontológica de lo que ha

⁸ CEREZO, P., «Pensar en español», en: *Claves y figuras del pensamiento hispánico*, Escolar y Mayo Editores, Madrid 2012, pp. 15-30. Del mismo autor, ver también: «Al sur del pensamiento. Meditarranismo y latinidad», en: MORA, J. L., LARA, M. C., BARROSO, O., TRAPANESE, E., AJENJO, X. (EDS.), *Filosofías del Sur: XI Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico*, Fundación Ignacio Larramendi, Madrid 2015, pp. 23-50. Sobre ese problema remito a mi trabajo: «El Quijote de Pedro Cerezo, o la otra modernidad», en: *Pensamiento. Revista de información e investigación filosófica*, 75, n° 286 (2019), pp. 1297-1316.

⁹ GRASSI, E., *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona 1993.

¹⁰ «...todo análisis que pretende señalar una *desviación* del mundo moderno con respecto a la referencia cristiana olvida o deniega que el mundo moderno es él mismo el devenir del cristianismo. Esta denegación es grave ya que viene a prohibir al mundo moderno que comience a comprenderse a sí mismo, en la medida en que el mundo llamado moderno sin duda se ha alzado, y no por azar, sobre una denegación interna de su referencia cristiana.» (NANCY, J.-L., «La desconstrucción del cristianismo», 1998, traducción española de J. de la Higuera y J. C. Bernal en: *Revista de filosofía. Universidad Iberoamericana*, 112 (2005), pp. 7-28, p. 13). Véase del mismo autor sobre la desconstrucción del cristianismo: *La décloison. Déconstruction du christianisme 1*, Galilée, Paris 2005 (el ensayo antes citado se incluyó después en este libro); *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris 2003, pp. 9-10, 29; *Visitation. De la peinture chrétienne*, Galilée, Paris 2001, pp. 45, 49-50; *L'Adoration, Déconstruction du christianisme 2*, Galilée, Paris 2010; COHEN-LÉVINAS, D. Y NANCY, J.-L., *Inventions à deux voix. Entretiens*, Le felin, Paris 2015, pp. 49-57, 85-99.

¹¹ BLOCH, E., *Ateísmo en el cristianismo. La religión del Éxodo y del Reino*, trad. J. A. Gimbernat, Trotta, Madrid 2019 (edición original de 1977). GAUCHET, M., *El desencantamiento del mundo. Una historia política de la religión*, traducción de E. Molina, Trotta / Universidad de Granada, Madrid 2005 (edición original de 1985).

denominado «destrucción del cristianismo» —y que brevemente resumo por su importancia para nuestra hipótesis—: en su proceso de avance hacia el ateísmo y el nihilismo contemporáneo, la modernidad no es el desvío del cristianismo sino la realización de lo que es más propio de este; como los otros monoteísmos, el cristianismo incluiría de manera esencial «el principio de un mundo sin Dios» y, por tanto, el ateísmo, en la medida misma en que el Dios único monoteísta es el que se ha retirado de su presencia en la faz del mundo, a diferencia de los dioses politeístas, presentes como potencias mundanas¹². A juicio del pensador francés, el edificio occidental se habría desarrollado como una construcción precisamente porque en su origen hay esa falta que podemos llamar con expresiones más o menos metafóricas «retirada de lo sagrado» o «desaparición de la presencia de los dioses»: el supuesto de occidente es que no hay nada detrás, ni secreto ni sagrado; si su dato primero es que no hay nada dado, se comprende que a la construcción occidental le pertenezca, como parte de su propio movimiento, y esencialmente, la destrucción¹³. La idea monoteísta de creación del mundo *ex nihilo* —un importante motivo auto-destructor operante en toda la tradición monoteísta— encerraría el presupuesto de que el mundo sale de nada y para nada, es decir, la idea de un mundo sin *arché* ni *telos*¹⁴. En el caso del cristianismo, la figura de Cristo realizaría ese ausentamiento o retirada de Dios en su propio vaciamiento —la *kenosis* paulina— humano y mundano. Sobre el presupuesto único de aquella ausencia y sobre la base de ese no-dado, el cristianismo se configura como movimiento de «autosobrepasamiento», de «auto-destrucción», por el que cobra cuerpo de realidad histórica operando su propia distensión, su «salida indefinida de sí» y la disolución de todo horizonte en el movimiento infinito de una apertura que es el espacio del sentido —como apertura indefinida—¹⁵. Desde estos presu-

¹² Sobre ello, ver: NANCY, J.-L., «Déconstruction du monothéisme», en: *La décloison. Déconstruction du christianisme 1*, pp. 47-63, en especial, las pp. 55-60.

¹³ Ver: NANCY, J.-L., *L'Adoration, Déconstruction du christianisme 2*, pp. 15, 36, 51, 58-9, 75, etc.; *Inventions à deux voix*, p. 90.

¹⁴ «Nada (*rien*) es lo que hay “detrás” del mundo, “más allá” de él o “en el fondo” de él. Es exactamente lo que el nombre de Dios ha designado. Y, por ello, “Dios ha muerto” significa simplemente: “el ultramundo no existe”. Pero que el ultramundo no exista significa simplemente que el *ser* del mundo no es una consistencia o una subsistencia que sostendría, fundaría o crearía el mundo. Que Dios cree el mundo significa, al contrario, que el mundo sale de nada y para nada. En este sentido, “Dios crea el mundo” es la misma cosa que “Dios ha muerto”.» (NANCY, J.-L., «Fantastique phénomène», en: *EU-topías*, 3 (2012), pp. 7-12, p. 8; disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18486>). Sobre la idea de creación como motivo destructor, se puede ver NANCY, J.-L., «De la création», en: *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris 2002, pp. 65-101.

¹⁵ «¿No será el cristianismo en sí mismo y por sí mismo una integridad dividida? ¿No será el movimiento mismo de su distensión, de su apertura, de su disolución? [...] Mi interrogación está guiada por este motivo de la esencia del cristianismo como apertura: apertura de sí y sí como apertura...». («La destrucción del cristianismo», p. 14). En esta misma página se encuentran las ideas de una ipseidad cristiana que consiste en «relación consigo como salida indefinida de sí» y de la «disolución de todos los horizontes» como «trascendental

puestos, la plena realización del cristianismo es el nihilismo: «incandescencia final del sentido, que es el sentido hasta su exceso»¹⁶.

Desde la hipótesis de la «destrucción del cristianismo» el problema de la modernidad del barroco aparece a una nueva luz. Sus elementos religiosos innegables y la misma «clave teológica» necesaria en la interpretación de su cultura¹⁷, no han de ser soslayados a la hora de plantear la cuestión de su papel y contribución en la modernidad. Al contrario, subrayan la singularidad del barroco como fenómeno histórico especialmente importante en ese movimiento histórico-ontológico general de destrucción. En el comienzo de la modernidad, y pasados ya los primeros entusiasmos renacentistas, se produce, quizás de manera muy generalizada, la experiencia de que se ha abierto una «brecha entre el pasado y el futuro» —aplicando aquí esa imagen arendtiana al momento barroco—, con frecuencia sentida como descentramiento del mundo y pérdida de su presencia espiritual, y a la vez de su realidad y su valor; incluso vivida como experiencia de una contradicción que se expresa a la perfección en el motivo artístico y religioso del *noli me tangere* —y que Eugenio D'Ors dibujara en su día tan vivamente—¹⁸. Esa situación vivida, explicada desde los esquemas religiosos tradicionales obedece a la separación entre el mundo y Dios: «Este mundo —afirma cristalinamente Gracián— es un zero: a solas, vale nada, juntándolo con el Cielo, mucho»¹⁹. La clave teológica desde la que se explica el «estado del siglo», por ejemplo en la crisis sexta de *El criticón*, permite por un lado entender la cultura barroca de modo general como un «dispositivo» de recentramiento del mundo cuyo sentido se puede deducir directamente del mismo aforismo de Gracián citado: se tratará de intentar volver a juntar el mundo con el cielo. «El barroco toma posición —afirma Deleuze—: ¿existe un medio de salvar el ideal teológico en un momento en que es combatido desde todas partes...?»²⁰. La respuesta afirmativa es una estrategia anónima desplegada por ese dispositivo con vistas a la reespiritualización o

absoluto de la apertura» que operaría en el cristianismo desde el principio. Sobre el estado de «autosobrepasamiento», esencial en el cristianismo, se pueden ver las páginas 10 y 15. Sobre la correlación de «apertura del sentido» y «sentido como apertura», la p. 17.

¹⁶ NANCY, J.-L., «La destrucción del cristianismo», p. 17.

¹⁷ En el sentido de esta «clave teológica», Pedro Cerezo ha hablado del «secreto teológico» del barroco, en particular, del pensamiento de Baltasar Gracián, entendido como pieza fundamental de la hermenéutica de la cultura barroca. Ver: CEREZO, P., «Homo dúplex: el mixto y sus dobles», en: GARCÍA CASANOVA, J. F. (ED.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el barroco*, Universidad de Granada, 2003, pp. 401-442, p. 404. En *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2015), Cerezo habla de «inspiración teológica» (p. 115) o de «referente teológico como punto focal infinito» del pensamiento de Gracián (p. 316).

¹⁸ D'ORS, E., *Lo barroco*, Tecnos / Alianza Editorial, Madrid 2002, pp. 37 y 117-118.

¹⁹ GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia*, edición de E. Blanco, Cátedra, Madrid 1997, aforismo 211, p. 218.

²⁰ DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducción de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barcelona 1989, p. 91. Ver sobre esta interpretación general del barroco: DE LA HIGUERA, J., «El barroco y nosotros. Perspectiva del barroco desde la ontología de la actualidad», en: *Actas del Congreso internacional Andalucía barroca*, vol. IV, Junta de Andalucía, 2008, pp. 105-113.

refundamentación del mundo y vinculada al ejercicio de purificación o esencialización de la religión en el movimiento de la reforma católica que tiene lugar a partir del Concilio de Trento. Pero la misma clave teológica, leída ahora desde la auto-desconstrucción del cristianismo, permite también entender por qué ese dispositivo de refundamentación del mundo y de radicalización de la religión pudo dar lugar a un impulso sin precedentes al devenir no-cristiano del cristianismo y convertirse también en elemento de esencial modernidad. Ambigüedad barroca.

2. EL BARROCO COMO DISPOSITIVO FIGURAL

Es importante reparar en que el dispositivo barroco no solo es político —un medio de propaganda— sino también es ontológico, productor de realidad histórica. El *modus operandi* de ese dispositivo ontológico-político es representativo o figural. Eugenio Trías habló hace años del barroco como «escenificación teatral del infinito», intento de llevar al infinito teológico a la representación, con toda la dificultad y la ambigüedad que ello necesariamente implica²¹. Pero ¿por qué este afán representativo? Más allá de la descripción del hecho socio-histórico de que el barroco es la primera cultura de la imagen (Maravall, Moser), hay que reparar en sus razones de fondo y en su importancia en relación con la cuestión inicial que nos planteamos acerca de la modernidad del barroco. Si puede hablarse de una problematización general del estatuto de la representación en el siglo XVII²², y de la preocupación por poner el mundo en imágenes —recordemos la obra didáctica de Comenius *Orbis sensualium pictus* (1658)—, presente en muchos ámbitos de la vida social, en los países católicos se produce una especial «multiplicación de las imágenes». Evidentemente, se trata de una respuesta al iconoclasmo protestante: «a los protestantes que no querían contemplar a Cristo más que en espíritu, la Iglesia contestó multiplicando las imágenes en las que veía, como antiguamente, una perpetua enseñanza»²³. Pero más allá de ser la respuesta desde el lado contrarreformista

²¹ TRIÁS, E. «Escenificación del infinito (Interpretación del Barroco)» (1982), en: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1996, pp. 159-187.

²² Louis Marin ha hablado de la existencia de una verdadera «crisis de la representación en el siglo XVII», una «puesta en cuestión» y una «vacilación» en relación con ella. Ver: MARIN, L., «La critique de la représentation classique: La traduction de la Bible à Port-Royal», en: van CAMP, H. (DIR.), *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, Presses de l'Université de Saint-Louis, Bruxelles 1976, tome 2, pp. 549-575, p. 549.

²³ MALE, E., *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Encuentro, Madrid 2001, p. 41. J. A. MARAVALL se refiere al barroco como «cultura de la imagen sensible» (*La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona 1975, p. 497), aunque la estudia desde el punto de vista de sus fines meramente propagandísticos. Ver asimismo sobre este aspecto: MOSER, W., «"Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway», en: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 39-63 (DOI: 10.7202/024815ar); disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/024815ar>, consultado el 25 de noviembre de 2021.

a la condenación reformista de las imágenes, el dispositivo barroco rearticula en su forma de operar; en su «estrategia tenaz y minuciosa de visualización» (Charpentrat)²⁴, un rasgo ontológico doblemente esencial del cristianismo: la creación *ex nihilo* del mundo es el aparecer del mundo en su presencia como figura o imagen primera; la encarnación de Dios en Jesucristo repite, confirma y consume esa primera figuración del mundo. No es casual que la doctrina de la «presencia real» en la eucaristía proporcione el modelo desde el cual se concebirá la imagen en el occidente cristiano —también, y sobre todo, la imagen artística—, definitivamente a partir del Concilio de Letrán, cuando se fija el dogma de la transustanciación²⁵.

En el barroco tendríamos un momento especialmente importante en el paso de la religión al arte o en el que hay una especial conciencia del carácter inmanentemente artístico o figural del cristianismo²⁶. Se trataría, no obstante, de una conciencia que se plasma en su misma multiplicación figural. El dispositivo barroco, orientado a la recuperación de la esencialidad cristiana, habría movilizadado una aguda y general conciencia metafísica: cabría pensar —como ha sugerido H. Arendt en su reflexión sobre la brecha entre el pasado y el futuro— en la posibilidad de una experiencia metafísica colectiva del hueco en el corazón del mundo presente²⁷; pero en el barroco esa experiencia masiva del

²⁴ «[el catolicismo según el Concilio de Trento] se esfuerza en poner al servicio de una Trascendencia una estrategia tenaz y minuciosa de visualización. Haciendo presentir una Presencia que es al mismo tiempo Ausencia, designando imperiosamente un Más allá que nada puede figurar, el *trompe l'oeil* evita tanto la representación idolátrica como la abstracción, enemiga capital de la Contrarreforma.» (CHARPENTRAT, P., «Le trompe l'oeil», en: *Nouvelle revue de psychanalyse*, 4 (1971), pp. 161-168, p. 168).

²⁵ Sobre la influencia de la doctrina de la presencia real en la concepción occidental de la imagen, ver el importante estudio de H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images?*, Gallimard, Paris 2007; en la p. 125: «La percepción de las imágenes se ha modificado a partir del momento en que, por la institución del sacramento de la eucaristía, se ha concedido al cuerpo de Cristo una presencia real *hic et nunc*. Ese suplemento de *realidad* acordado a la eucaristía, las imágenes intentaban compensarlo por su *realismo*.».

²⁶ O, dicho de otro modo, el arte sería esencialmente cristiano, como sugiere J.-L. NANCY, *Visitation. De la peinture chrétienne*, Galilée, Paris 2001, pp. 44-45. La hipótesis del paso de la imagen religiosa a la imagen artística entendida como relación de sucesión la ha defendido H. BELTING, quien habla de una «época del arte» que viene después de la «época de la imagen» (*Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal 2009), pero desde la hipótesis que aquí presentamos a partir de la idea de una desconstrucción del cristianismo, la relación entre religión y arte cristiano no puede entenderse como de mera sucesión: «el cristianismo como pintura, haciendo pintura, preñado (*gros*) de la pintura, haciéndola nacer...» (NANCY, J.-L. *ibid.*, p. 44).

²⁷ En algunas ocasiones, dice H. Arendt, esa brecha deja de ser «la condición peculiar sólo para la actividad del pensamiento restringida [sic] a la calidad de una experiencia de los pocos que hacen del pensamiento su tarea fundamental. Se convirtió en una realidad tangible y en perplejidad para todos» (ARENDR, H., «La brecha entre el pasado y el futuro», en: *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona 1996, pp. 9-21, p. 20). Esto ocurre, según Arendt, cuando se rompe «el hilo de la tradición», lo cual parece que ocurrió en un momento como el barroco, al cual, por otra parte, Arendt no se refiere.

transcendens metafísico se habría traducido en la trascendencia que anima a las imágenes, en especial, las artísticas, y que las convierte en vehículos del no-mundo²⁸. La experiencia del lugar vacío en que emerge el pensamiento no solo produce teorías teológico-especulativas sino que se traduce materialmente en un «pensamiento literario» (Cerezo) o en una obra de arte que, de algún modo, piensa o «produce visualmente sentido» (Arasse), y que hace que «la metafísica desaparezca en el cuadro»²⁹. En estos casos, el sujeto del pensamiento difícilmente puede identificarse con la conciencia pensante individual.

Pero la ambigüedad del dispositivo figural es enorme. Su estrategia iría encaminada a volver a fundar el mundo reintroduciendo en él por vía representativa aquello de lo que el mundo procede, Dios. La re-presentación de Dios operaría aquí como re-presentificación del mundo. Pero con esa operación de figuración, el dispositivo barroco hace patente a través de la misma realidad material de las innumerables figuras, la nada de principio que habita en todas ellas y de la que surgen: «Nada (*rien*) es lo que hay “detrás” del mundo, “más allá” de él o “en el fondo” de él. Es exactamente lo que el nombre de Dios ha designado, y con él, la nada de la que el mundo surge»³⁰. La pretensión de recrear el mundo-imagen hace también circular en el mundo las imágenes en que se realiza la nada de la que procede: el testimonio del origen divino es también la circulación del *ex nihilo*. La tentativa barroca de recuperación del mundo a partir de su fundamento contribuye sin quererlo al vaciamiento ontológico moderno: un enorme impulso barroco a la desconstrucción del cristianismo. No obstante, el barroco parece, por eso mismo, distar mucho de ser «la época de la imagen del mundo» de que hablara Heidegger.

3. LA REPRESENTACIÓN ANALÍTICA MODERNA

La imagen barroca, operador principal del dispositivo de representación —«figura del infinito», la llama Benito Pelegrín— es muy distinta de la repre-

²⁸ Maurice Blanchot lo ha visto en su interpretación del «museo imaginario» de Malraux: «Si el arte se define y se constituye por su distancia con respecto al mundo, por la ausencia de mundo, es natural que todo lo que pone al mundo en cuestión, lo que se llama con una palabra que ha pasado a tener un uso poco riguroso, la trascendencia, todo lo que excede, niega, destruye y amenaza el conjunto de las relaciones estables, acomodadas, razonablemente establecidas y preocupadas por durar, todos esos poderes, ya sean puros o impuros, propuestos para la “salvación” del hombre o su destrucción, en la medida en que hacen volar en pedazos la validez del mundo común, trabajan para el arte y le abren camino, lo reclaman.» (BLANCHOT., M., «El museo, el arte y el tiempo», en: *La risa de los dioses*, traducción de J.A. Doval, Taurus, Madrid 1976, pp. 18-40, p. 27).

²⁹ Sobre esas ideas: CEREZO, P., *El Quijote y la aventura de la libertad*, Biblioteca Nueva, Madrid 2016, pp. 15-22; ARASSE, D., *On n’y voit rien. Descriptions*, Éditions Denoël, Paris 2000, pp. 215-216; BLANCHOT, M., o. c., p. 29.

³⁰ NANCY, J.-L., «Fantastique phénomène», p. 8.

sentación analítica moderna³¹. Una asimilación apresurada de la imagen barroca a esta forma de representación impediría comprender el alcance de aquel dispositivo. La conocida interpretación heideggeriana de la modernidad como la «época de la imagen del mundo», o del «mundo como imagen», no es adecuada para comprender lo específico del concepto barroco de imagen y, precisamente, un cuestionamiento del alcance de la interpretación heideggeriana de la esencia de la modernidad parece necesario con vistas a la revisión de la misma que nos proponemos.

Si el concepto moderno de representación, tal como opera ya en la nueva ciencia natural y es pensado por la filosofía racionalista, es pieza central del giro subjetivista con el que habitualmente identificamos a la modernidad, la estrategia barroca de «puesta en imagen» debe entenderse como una resistencia a ese giro copernicano moderno. Recordemos que en la caracterización que Heidegger ha hecho del mismo la representación está referida al sujeto de manera que este se convierte en la norma aseguradora y punto de referencia de la realidad: en la modernidad el ser del ente consiste en ser representado *por* —así como *para* y *en*— un sujeto³². La realidad se convierte de ese modo en *ob-jectum*, lo que está ante el sujeto; y la conversión correlativa del ser humano en *sub-jectum* le permite ser el fundamento mismo de la realidad, capaz de «ponerla» ante sí y de «auto-ponerse»³³. Como Heidegger precisa, la modernidad no es una imagen del mundo entre otras posibles sino la época en que el mundo es convertido en imagen (*Bild*), y en imagen para un sujeto³⁴. Descrito como un proceso gnoseológico, el objeto deja de ser ya entendido, como lo era en el pen-

³¹ Ver PELEGRÍN, B., *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil 2000. El autor francés ha propuesto una «teoría figural del barroco» en la que en lugar de tomarse como modelo las teorías astronómicas para interpretar desde ellas la experiencia barroca, como por ejemplo propuso hace años Severo Sarduy, las artes son tomadas como tal modelo. Ver también, en relación con ello, del mismo autor, en el artículo citado más arriba, «Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase», p. 202.

³² «...la representación moderna tiene un significado muy distinto, que donde mejor se expresa es en la palabra *representatio*. En este caso, representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas.» (HEIDEGGER, M., «La época de la imagen del mundo», 1938, en *Caminos de bosque*, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 1996, p. 90). En la lectura que Derrida hace del ensayo de Heidegger, el sistema de estas preposiciones —*re-*, *en*, *para* y *por* el sujeto— marca «el lugar de la representación»: «Envío», en: DERRIDA, J., *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 76-122, p. 92.

³³ «Esta objetivación de lo ente tiene lugar en la re-presentación cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar seguro de lo ente, o lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él» (*ibid.*, p. 86); «Lo decisivo es que el hombre ocupa esta posición por sí mismo, en tanto que establecida por él mismo, y que la mantiene voluntariamente en tanto que ocupada por él y la asegura como terreno para un posible desarrollo de la humanidad.» (*ibid.*, p. 90).

³⁴ «La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna.» (*Ibid.*, p. 89).

samiento medieval, como un infinito trascendente al sujeto, y será referido a la inmanencia de la conciencia, ámbito en el que se posibilita su determinación progresiva: «La nota de infinitud —comenta Cassirer sobre este paso moderno a la trascendentalidad— ha pasado del *objeto* de conocimiento a la *función* del conocer»³⁵. Pero el paso no es sólo gnoseológico sino histórico-ontológico y «ontopraxeológico»: la infinitud subjetivada como función del conocer es también la nueva infinitud el poder humano de autodeterminación que «replantea nuevamente —afirma Heidegger— la esencia de la libertad»³⁶.

A pesar de la confusión a que puede inducir la fórmula heideggeriana —la modernidad es el mundo como imagen— habría que reparar en que el giro copernicano se edifica en gran medida contra la iconicidad y con un sesgo lingüístico que va a ser propio de la representación analítica moderna y del que aún hay testimonio en la crítica a la iconicidad presente en la semiótica actual³⁷. En su arqueología de las ciencias humanas (*Les mots et les choses*, 1966), Foucault ha aportado algunas ideas que aclaran este concepto emergente de representación, la novedad que introduce con respecto a la *episteme* renacentista y, lo que parece más importante, su carácter lingüístico y an-icónico. Según el pensador francés, en el renacimiento la representación obedecía al principio general de la semejanza (en sus variantes de *convenientia*, *æmulatio*, *analogia* y *simpatia*), cuyas marcas visibles y legibles recorren el mundo en su infinitud. En esa configuración el lenguaje está depositado en el mundo y lo visible y lo enunciado están unidos³⁸. La *episteme* clásica supone una ruptura con lo anterior: la semejanza será sustituida por el análisis, la dualidad identidad/diferencia y el saber como *mathesis*; la actividad del espíritu no será ya relacionar, sino «discernir»; y frente a la infinitud de las similitudes cuyas marcas había que interpretar (hermenéutica), tendríamos la enumeración completa (método). Y

³⁵ CASSIRER, E., *El problema del conocimiento I*, traducción de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México 1986, p. 71.

³⁶ HEIDEGGER, M., *o. c.*, pp. 103-104. Es el sentido más genuino del giro copernicano: como paso de la ontología especulativa clásica a lo que podemos llamar con P. Cerezo «ontopraxeología», «una determinación del sentido de lo real desde la praxis de realización del hombre en cuanto ser dotado de libertad. El orden del conocimiento, sin sufrir violencia en su objetividad ni ser desfigurado ideológicamente, ha de ponerse o entenderse en función de la libertad. Y esto en un doble sentido: negativamente, en cuanto delimita el conocimiento al orden de los fenómenos, impidiendo una tesis ontológica determinista; y, positivamente, en cuanto puede cooperar instrumentalmente a la obra de la libertad en el mundo.» (CEREZO, P., *El diálogo, la razón civil*, EUG, Granada 2019, p. 37).

³⁷ La crítica al iconismo constituye un presupuesto de la semiología moderna, como todavía propone UMBERTO ECO en su semiótica general de 1976. Ver *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona 2000, apartado 3.5.: «Crítica del iconismo» (pp. 287-318). Probablemente aquí se ha jugado también una cuestión política, visible en los debates modernos en torno a la imagen, y en la tendencia protestante a la semiotización de las imágenes. Ver sobre ello, H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images?*, pp. 165 ss.

³⁸ Ver FOUCAULT, M., «La prosa del mundo» (cap. II), en: *Las palabras y las cosas*, pp. 26-52. También del mismo autor: *Nietzsche, Freud, Marx* (1964), Anagrama, Barcelona 1981, pp. 25-27.

lo más importante: la transparencia y neutralidad del lenguaje, que deja de ser una cosa inscrita en el mundo y se identifica con la representación³⁹. En este marco epistemológico de la representación analítica, el instrumento principal es el signo, cuya definición ofrece la *Lógica* de Port-Royal: el signo no se define ya por la semejanza, no preexiste al acto de conocimiento sino que es éste el que lo constituye, siendo el signo convencional el signo por excelencia⁴⁰. Según la *Lógica*, la relación entre el significado y el significante se da, como relación entre dos ideas, en el espacio del conocimiento, el contenido representado se da como representación: «...a partir de la época clásica, el signo es la representatividad de la representación en la medida en que esta es representable»; la representación adquiere «el poder de representarse a sí misma»⁴¹. En la nueva *episteme* —y tras sufrir una crítica implacable desde el lado de la filosofía racionalista pero, no solo, también en el empirismo de Bacon— la semejanza sale al exterior del espacio de la representación, cae del lado de lo empírico y se asocia sólo con la génesis psicológica del conocimiento.

4. ¿DEVENIR ARTÍSTICO DE LA IMAGEN CRISTIANA O NATURALEZA CRISTIANA DE LA IMAGEN ARTÍSTICA?

La imagen que el barroco multiplica y sobre la que pivota todo su dispositivo tiene unos presupuestos muy diferentes y una naturaleza irreductible a los de la representación analítica, y remiten a su procedencia monoteísta y cristiana. De entrada, la concepción monoteísta había sugerido la idea de realidad como *imago Dei*, abriendo la posibilidad de una figuralidad ontológica general en que la imagen adquiere un valor originario, una concepción que el cristianismo se encargó de consumir. En este sentido, Eckhard Nordhofen ha propuesto una historia del monoteísmo entendido como la historia de los cambios sucesivos en los *media* de la revelación de la divinidad⁴². En esa historia, el paso a la escritura supone una importantísima conversión —«giro escritural»⁴³: al ser la escritura el «*medium* de la diferencia»⁴⁴, lo que se hace presente en ella está ausente, lo dicho no se confunde con el decir, lo que permite la posibilidad de representar sin crear la simulación de la presencia, evitando así la degeneración idolátrica de la representación. Pero el estadio cristiano supone la verdadera revolución, «de la inlibración a la encarnación» —dice Nordhofen—⁴⁵, al conceder al medio de la imagen el papel crucial de realizar o materializar la

³⁹ Ver *Las palabras y las cosas*, cap. III: «Representar», pp. 53-82.

⁴⁰ Ver *ibid.*, pp. 64-73: «§3: La representación del signo».

⁴¹ *Ibid.*, pp. 71 y 72.

⁴² NORDHOFEN, E., «Sacral Image-Scripture-Body-Art. On a Fundamental Media Theory of Mono-theism», en: *Crosscurrents*, march 2013, pp. 9-25.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

propia revelación de Dios, su devenir-mundo y su devenir-ser humano. No obstante, si la imagen es, frente a la escritura, el medio de la presencia real y de la semejanza, habrá que preguntarse cómo esa presencia y esa semejanza fueron capaces de operar ontológicamente, es decir, de otra forma que simplemente como copia reproductiva o como identidad formal entre lo que se presenta y su representación. Cómo pudieron tener la presencia y la semejanza un verdadero poder realizativo como el que tuvo la imagen barroca o que el que concedemos a la imagen artística moderna.

La doctrina cristiana de la encarnación permitió entender la imagen de modo diferente al que sugería el modelo común del espejo, en el que aún se puede distinguir entre original y copia: como «verdadera imagen», entendida inicialmente como reliquia —santo sudario, «verónicas», etc.—, dotada de una «presencia real», según el modelo eucarístico, que «presentificaría» sin representar⁴⁶. Quizás su paso hacia la imagen artística moderna fue resultado de la secularización y de la subjetivización de aquella «presencia real», un devenir artístico en que la imagen se desplazaría hacia la imaginación del espectador siguiendo los mismos pasos que el representacionalismo moderno⁴⁷. El giro subjetivista moderno implica efectivamente un proceso de «pérdida de ser»: «Únicamente donde el ente se ha convertido en objeto del re-presentar se puede decir de algún modo que lo ente pierde su ser»⁴⁸. Pero puede que este proceso de vaciamiento ontológico no se haya dado de la misma forma y de modo masivo en todos los ámbitos y que, precisamente, el ámbito de la imagen y la cultura barroca, como cultura de la imagen, hayan sido resistentes a aquel proceso. La tesis de una «época del arte» que sucedería a la «época de la imagen» —la tesis defendida por Hans Belting en *Imagen y culto* (1990)—⁴⁹, sólo parece sostenerse desde una comprensión esteticista o subjetivista del arte, precisamente combatida por Heidegger —y después por Gadamer—. Si la encarnación cristiana se ha convertido en el «paradigma absoluto de toda iconicidad» (Didi-Huberman) es por la «presencia real» y el «incremento de ser» (Gadamer) que esperamos encontrar en las imágenes como su propiedad intrínseca. Ello explica que la imagen se convirtiera en el operador fundamental del dispositivo barroco de refundamentación ontológica del mundo pero, asimismo, esos caracteres de la imagen explican su propia trascendencia o valor artístico. Como afirma Fumaroli, «la Encarnación ha hecho posible y legítimo un arte de pintar desconocido por los antiguos [...]. Modelo y principio de toda pintura cristiana, Cristo ha hecho ver lo infinito significado por lo finito, lo invisible significado por lo visi-

⁴⁶ Las imágenes aquiropoyéticas (no hechas por la mano humana) habrían sido de alguna forma el modelo de toda imagen. Ver DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image*, Minuit, Paris 1990, pp. 224-225; de «presentificación» sin necesidad de representar, se habla en la p. 225.

⁴⁷ Ver BELTING, H., *La vraie image. Croire aux images?*, pp. 153-162.

⁴⁸ HEIDEGGER, M., *o. c.*, p. 99.

⁴⁹ BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid 2009.

ble, lo celeste por lo terrestre, lo espiritual, significado por lo corporal»⁵⁰. Tener un invisible ante los ojos define a la imagen cristiana, al arte cristiano y quizás al arte en general. En esta imagen, como su misma presencia, se encierra una presencia «inmemorial» —palabra que tomo de la interpretación que hace J.-L. Nancy de *La Visitación* de Pontormo—⁵¹, es decir, una presencia que nunca ha estado presente y que, por tanto, no está en ningún otro tiempo o lugar salvo en la imagen pintada en el cuadro, lo cual hace muy difícil entenderla como la simple representación de un objeto previa o externamente existente.

5. UNA IMAGEN NO-REPRESENTATIVA

La imagen pictórica no es representativa en el sentido que el tratado de la pintura de Alberti (1435) supuestamente habría definido para toda la historia moderna del arte: «el pintor no ha de ocuparse más que de lo que ve». La *Anunciación* de Francesco del Cossa, descrita por Daniel Arasse⁵², o los frescos de Fra Angelico de los que se ha ocupado Georges Didi-Huberman⁵³, por poner solo dos ejemplos, testimonian de este hecho algo sorprendente: el sentido profundo de la figuración es la realización de un misterio, el de la encarnación, la figura es «un misterio hecho pintura»⁵⁴. Pero esto quiere decir que la imagen es, en su presencia real, presentación de la alteridad de lo divino, por lo que su poder propio reside en su capacidad para introducir un «desgarro» en la representación, utilizando la disimilitud (*dissemblance*) como medio para introducir a través de la semejanza el misterio o la extrañeza en los cuerpos visibles⁵⁵. La imagen, como *medium* de la semejanza, está sin embargo al servicio de una limitación de la «visibilidad» en beneficio de una «visualidad» que encuentra en lo visible el indicio de la alteridad con respecto a lo visible mismo⁵⁶. En la semejanza, propia de las imágenes, se deslizan elementos de heterogeneidad o

⁵⁰ FUMAROLI, M., «Les jésuites et l'apologetique des "images saintes"», en: Tapié, A., (dir.), *Baroque, vision Jésuite*, Somogy Éditions d'art- Musée des Beaux-Arts de Caen, Paris 2003, pp. 15-26, p. 18.

⁵¹ Ver NANCY, J.-L., *Visitation. De la peinture chrétienne*, pp. 27-30.

⁵² ARASSE, D., «Le regard de l'escargot», en: *o. c.*, pp. 29-56; p. 55: «Cossa no es, por otra parte, el único de nuevo en querer, en la imagen conmensurada de una Anunciación, hacer aflorar visualmente la presencia invisible de lo que escapa a toda medida. Fra Angelico, Piero, Filippino Lippi, son algunos de los que no están satisfechos con el dictado de Alberti: "el pintor no tiene que ocuparse más de lo que ve"».

⁵³ DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1995.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image*, pp. 32. Asimismo: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, pp. 13-14.

⁵⁵ «La hipótesis fundamental de este libro es que la disimilitud puede constituir el medio privilegiado de una tal "puesta en misterio" de los cuerpos...» (DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, p. 15).

⁵⁶ Sobre la diferencia entre «visual» y «visible», ver DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image*, pp. 38-41.

de equívoco que quiebran la misma representación, como las pequeñas manchas que aparecen en el *Noli me tangere* de Fra Angelico del Convento de San Marco de Florencia, en las que Didi-Huberman pone su atención: «Ante esto, que constituye un verdadero desplazamiento del signo icónico, no puedo ya afirmar nada que tenga la estabilidad mínima requerida por la noción de motivo: hablando en términos absolutos, no puedo decir “es” o “no es” de manera categórica. Hay desplazamiento del valor icónico y, por tanto, equívoco de la representación»⁵⁷. En el mismo sentido, Hubert Damisch ha destacado el importante motivo pictórico de la nube, del que tenemos un ejemplo en la *Asunción de la Virgen*, de Corregio, en la cual descubre una función figural de exceso con respecto a la mera representación de la realidad natural: «la /nube/ no es figurada necesariamente según la semejanza con una nube “real”(…), asegura el paso del registro terrestre al registro celeste y autoriza unos efectos figurativos y plásticos de los que no podríamos dar cuenta en referencia al orden de la realidad natural»⁵⁸.

Se trata, por tanto, de una imagen que está en tensión con la realidad objetiva y con lo dado presente y disponible. Encierra, en su misma materialidad y visibilidad, un aspecto crítico: «la *figura crítica*, la puesta en crisis de toda similitud»⁵⁹. A diferencia de la *storia* contada por la pintura, a la que Alberti había reducido la imagen, haciendo de ella la ilustración de un concepto familiar⁶⁰, la imagen crítica lleva a cabo un trabajo de desfamiliarización o de desengaño con respecto a lo visible familiar. Ese desengaño puede ser más que crítico, un verdadero trabajo de socavamiento destructor cuando desplaza la extrañeza del sujeto espectador a las cosas mismas. La cultura barroca explotará enormemente este aspecto de la imagen cristiana. Si en la imagen barroca puede verse, en algún sentido, una «nueva modalidad de la imagen» (Stoichita) no parece que sea tanto por pretender visibilizar lo invisible como por hacer valer críticamente en lo visible ese vacío de invisibilidad —y, paradójicamente, hacerlo valer a través de la propia visibilidad y materialidad de la imagen—⁶¹. La interna tensión en la imagen entre visibilidad y visualidad se comprueba también en el aspecto temporal que es inherente a la imagen cristiana y que

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, p. 36.

⁵⁸ DAMISCH, H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972, p. 94. /nube/, entre barras, designa esa figura en tensión con la representación, distinta de la «nube», entre comillas, que sería el significado, y de la *nube*, en cursivas, que sería la nube como denotación.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, p. 92.

⁶⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, pp. 28 y 384. En esta última página, citando a P. FRANCASTEL (*La figure et le lieu. L'ordre visual au Quattrocento*, 1967), aclara el autor el significado de esta concepción del tema (*sujet*) de una pintura reducido a la «historia» o anécdota que cuenta: «una relación mental entre la imagen y un concepto familiar». Ver asimismo: DAMISCH, H., *o. c.*, pp. 152-158.

⁶¹ Ver STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza Editorial, Madrid 1996, p. 30. Sobre la interpretación de la nueva imagen como centrada en el problema de la representación de lo irrepresentable, ver pp. 11, 76-77, 83.

fue estudiado hace tiempo por Erich Auerbach⁶². Desde la patrística, la noción de figura habría sido entendida en el sentido de la representación anticipadora o profética, como coincidencia o semejanza entre dos acontecimientos históricos, uno de los cuales prefigura a otro: acontecimientos del antiguo testamento serían figura de los evangélicos. Pero si hay una prefiguración es porque en la figura reside la realización o consumación carnal, como por ejemplo la entiende Tertuliano⁶³. Siendo temporales, las figuras «son al mismo tiempo la configuración temporal de lo eterno, recurrente e intemporal»⁶⁴. En esa noción cristiana de figura se cifraría, según Auerbach, una interpretación figural del acontecer histórico, entendido como acontecer abierto, que va a tener una enorme influencia en el propio modo de concebir en occidente la cotidianidad⁶⁵. Aunque Auerbach contrapone la interpretación figural a la interpretación alegórica, tendremos que preguntarnos después si desde un concepto rehabilitado de alegoría, como el ofrecido por Walter Benjamin, no volvemos a encontrar lo esencial de esta estructura figural temporal en la imagen barroca⁶⁶.

El poder ontológico de la imagen parece estar vinculado a su misma problematicidad. Su comprensión sufre un devenir que está marcado por importantes acontecimientos ideológico-políticos —Concilio de Nicea (787): carácter sagrado de las imágenes; Concilio de Letrán (1215): dogma de la transustanciación, presencia real en la eucaristía; Concilio de Trento (1545-1563): decreto sobre las imágenes— pero sobre todo por la intensa problematización, especialmente a partir de la contrarreforma, de la cual da testimonio la puesta en discurso de que fue objeto la cuestión en numerosos tratados a favor de las imágenes, como el de Paleotti (1582), el de Pacheco (1649), o el de Richeome (1597). Se trata de un proceso en que los jesuitas contribuyeron de forma importante a la historia de las artes visuales, como entre otros ha mostrado Marc Fumaroli⁶⁷. La problematización de la imagen era, no obstante, consustancial a la imagen cristiana a causa de la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo,

⁶² AUERBACH, E., *Figura*, Trotta, Madrid 1998. La edición original es de 1938.

⁶³ Ver *ibid.*, pp. 71-75. En la página 75: «Las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (*carnaliter adimpleri*), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne.».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁵ Ver sobre ello: *ibid.*, pp. 112 y 124.

⁶⁶ M. Romanos ha estudiado la semántica de «figura» en Quevedo, en quien este término tiene especial relevancia: en España, figura tiene el sentido predominante de «persona dramática» y se asimila en el XVII a «sujeto ridículo o estrafalario», significado predominante en Quevedo, soportado, como muestra la autora, por el par conceptual apariencia/realidad. Que sea esa la semántica del término no parece autorizar la conclusión, antes al contrario, de que la figuras en Quevedo «no tienen ninguna coincidencia» con las de la tradición cristiana, analizadas por Auerbach. Ver ROMANOS, M., «Sobre la semántica de “figura” y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», en: BELLINI, G. (ED.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia 1980*, vol. I, Bulzoni, Roma 1982, pp. 903-911.

⁶⁷ FUMAROLI, M., *o. c.*, pp. 15-26. Véase sobre ese proceso: PEREDA, F., «Cultures de la représentation dans l’Espagne de la Réforme catholique», en: *Perspective*, 2 (2009), pp. 287-300.

imagen y «representante» de Dios, Dios él mismo. El sentido «jurídico» de la representación —del que Schmitt o Gadamer han destacado la importancia— es también una adherencia inevitable de la imagen cristiana y un motivo más de dificultad⁶⁸. Belting lo ha señalado: en lugar de ofrecer respuestas, la imagen cristiana no cesa de plantear preguntas⁶⁹. La problematización histórica de las imágenes y la problematicidad intrínseca de la imagen cristiana se ha desplazado a la percepción misma de toda imagen artística. De toda imagen artística esperamos ese *plus* de realidad o de presencia real que es, al mismo tiempo, la presencia de lo que no está, ni nunca estuvo, en ningún lugar, presente. Es su sello cristiano: una imagen en cuyo seno yace una invisibilidad; por eso mismo, la imagen está en el corazón de la desconstrucción del cristianismo⁷⁰.

En suma, lejos de ser la mera representación de un sujeto, la imagen cristiana es una presencia real o participa ontológicamente en aquello que representa, si bien con la dificultad antes señalada, de que la presencia de esa imagen encierra una no-presencia. La imagen es «el ahí del más allá», dice Nancy, lo que explica todo su poder destructor. Tomando como referencia la caracterización que antes hacíamos de la representación analítica a partir de Heidegger-Foucault y con ayuda de lo señalado por Gadamer sobre la «valencia óptica de la imagen»⁷¹, cabría señalar algunos elementos en esta contraposición:

Frente al vaciamiento ontológico de la representación analítica, la imagen cristiana se caracterizaría por su «valencia óptica»: presencia de lo representado en la representación, imbricación ontológica de ser original y de ser reproductivo, opuesta por tanto a la «distinción estética» moderna⁷². Se trata de una imagen que posee un ser propio pero no independiente del original; y de un original que no existe sino en la imagen: en su imagen, según Gadamer, el original alcanzaría un «incremento de ser», entendible al modo de la emanación neoplatónica, de manera que «el original sólo se convierte en original en virtud

⁶⁸ Ver SCHMITT, C.: *Catolicismo y forma política*, Tecnos, Madrid 2000, pp. 23-30; «La visibilidad de la Iglesia. Una reflexión escolástica», en: *Daímon. Revista de filosofía*, 13 (1996), pp. 11-18. Y GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1977, pp. 190-193.

⁶⁹ Ver BELTING, H., *La vraie image. Croire aux images?*, p. 132.

⁷⁰ «No es verdad que el cristianismo habría desarrollado las imágenes como una Biblia ilustrada para uso del pueblo iletrado: [...la imagen] acarrea toda la intensidad del acceso a lo divino sin acceso: al dios sin nombre, al altísimo sin altitud, al presente sin presencia, a la imagen sin parecido y a la semejanza o al parecer sin imagen, el aparecer de lo que no aparece, el no-aparecer y el suspenso de toda fenomenología, la pintura en tanto que *proferación*: literalmente, avance hacia adelante. Nada menos, en verdad, que el núcleo (*enjeu*) del cristianismo en tanto que se desconstruye a sí mismo, es decir, en tanto que se deshace de la religión, de su leyenda y de su creencia, para ser la agitación de una inmemoria de la presencia: los dioses retirados han retirado con ellos la presencia misma. La verdad del monoteísmo es el ateísmo de esta retirada. La “presencia real” deviene la presencia que por excelencia no está presente: la que no está *ahí*» (NANCY, J.-L., *Visitation. De la peinture chrétienne*, pp. 45-46). Sobre este mismo aspecto, ver del mismo autor: «L'image – le distinct», en: *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, pp. 11-33, p. 15.

⁷¹ GADAMER, H.G., «La valencia óptica de la imagen», en: *Verdad y método*, pp. 182-193.

⁷² GADAMER, H.G., *o. c.*, p. 188.

de la imagen»⁷³. En dicho incremento de ser se produce la «transformación hacia lo verdadero» que es propia de los fenómenos de «autorrepresentación» como el comportamiento lúdico⁷⁴: el juego abre un mundo distinto e irreducible al mundo de los objetos y es un comportamiento sin objetivos; en él no hay diferencia entre creencia y simulación —como también señala Huizinga—; el juego es experimentado por el jugador como una realidad que le supera, que modifica a quien la experimenta y en la que él más bien ha de aceptar una pasividad. «El sujeto del juego —afirma Gadamer— no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación. [...] El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla»⁷⁵. De manera análoga, en la experiencia de la imagen tendríamos un movimiento cuyo sujeto es la propia imagen y en el que ésta deja de representar algo para autorrepresentarse⁷⁶.

El lugar de esta imagen cargada ontológicamente es muy distinto al de la representación analítica moderna: la imagen no se define por existir *por*, *para* y *en* un sujeto. El sujeto de la imagen es ella misma, más bien presencia que representación, y presencia crítica y problemática, abierta ella misma, dotada por ello de espontaneidad y de la capacidad de tocar o de incorporar. Una imagen que no es solo ni fundamentalmente *mimesis* sino sobre todo *methexis*⁷⁷. Nuestra participación en la presencia real de la imagen es también la participación que tenemos en su autorrepresentación, en su devenir real, participación en la figuralidad general del mundo en su movimiento de hacer mundo que, en el caso del dispositivo figural barroco, fue tan esencial. Si la experiencia de esa imagen modifica al que la experimenta, la imagen es más bien constituyente de su subjetividad. Una subjetividad constituida y no constituyente es entonces el correlato de la imagen: no el sujeto representador, fundamento y norma de la realidad, capaz de ponerla y de ponerse a sí mismo, al que nada le resulta exterior o fuera de su alcance y al que nada limita su libertad. El sujeto de la imagen no es el «alma cerrada» sino más bien ese otro sujeto que Jan Patočka ha llamado «alma abierta», pensado al comienzo de la modernidad, y del que encuentra un ejemplo en la filosofía de Comenius: sujeto dotado de una razón que no considera propiedad suya y que no concibe como superior a aquello de lo que se ocupa, un sujeto dependiente de una alteridad que es para él irreducible y que no se limita a «lo presente-dado». El «alma abierta» es por ello capaz de ver el sentido del mundo, y su acto propio es esa revelación: «La revelación

⁷³ Ver *ibid.*, pp. 189 y 191.

⁷⁴ Ver *ibid.*, pp. 143-154: «El concepto de juego».

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁷⁶ Gadamer reconoce que en la aplicación de esta conceptualidad a la obra de arte, la autorrepresentación se convierte en «representación para...» (*ibid.*, p. 152), y que por tanto hay una referencia necesaria al espectador. No obstante, afirma, «la apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego.» (p. 153).

⁷⁷ Ver sobre ello J.-L. NANCY, «L'image: *mimesis* & *methexis*», en E. Alloa (ed.), *Penser l'image*, Las presses su réél, 2011, pp. 69-91.

de la nada —interpreta Patočka así a Comenius— es aquí el acto fundamental del alma abierta. Para el alma abierta, hay otra cosa que el ente intramundano, otra cosa distinta a lo que existe en el mundo»⁷⁸.

La misma apertura de alma, convertida en magnanimidad, es la virtud del «varón grande» que Baltasar Gracián pinta en la misma época que Comenius⁷⁹. Pero, al igual que en Comenius el alma abierta, en Gracián ese héroe del mundo y «señor de sí» está abierto al cielo, que es el mundo verdadero para el barroco: «en una palabra, santo», sentencia el título del último aforismo del *Oráculo manual*. «Varón desengañado», reza la sentencia de su centésimo aforismo —con el que se cerraría en un principio—: la apertura del alma pasa por el desengaño. Detrás de estos temas resuena lejanamente la «grandeza de alma» pensada por los estoicos. En Marco Aurelio, vinculada con la adquisición de una «perspectiva cósmica» que nos coloca más allá de las falsas representaciones que frecuentemente nos hacemos los humanos de las cosas y nos permite obtener la visión desnuda y esencial de las mismas; desde esta perspectiva desengañada, la mirada del alma se abre hasta coincidir con la mirada divina y se deja bañar por el pensamiento universal⁸⁰. Asimismo, en Séneca, la grandeza del alma también está vinculada con el conocimiento del mundo visto desde lo más alto, en una vista sólo posible por estar el alma en el *consortium Dei*; desde allí, podemos descubrir nuestra pequeñez y la falsedad del mundo en su estado actual⁸¹. La apertura y grandeza del alma presupone la distinción, explícita en Epicteto, entre este mundo en su estado actual (*catástasis*), que no es más que una circunstancia (*perístasis*), y el mundo en su verdadera naturaleza y razón: el filósofo tendrá que distanciarse de aquél para modificarlo haciendo valer para ello el mundo verdadero⁸². Esta misma mirada puesta en el mundo verdadero es la mirada desengañada que Andrenio y Critilo alcanzan en *El criticón*, después de su largo camino de experiencia. Algo de aquella vista desde arriba hay en la mirada del sujeto de la imagen barroca: participación en el plan di-

⁷⁸ PATOČKA, J., «Comenius et l'âme ouverte», en: *L'écrivain, son «objet»*, P.O.L., Paris 1990, pp. 101-127, p. 115.

⁷⁹ Por poner solo un ejemplo de entre un ciento de apariciones de la idea en la obra de Gracián: «Muestre, pues, el varón grande que aun le quedan ensanches para cosas mayores, y huiga con especial cuidado de todo lo que puede dar indicio de angostura de corazón.» (GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de la prudencia*, aforismo 102, p. 158). Sobre la magnanimidad como virtud barroca y su papel en Gracián, ver: LÓPEZ ARANGUREN, J. L., «La moral de Gracián», en: *Estudios literarios*, Círculo de Lectores, Barcelona 1993, pp. 167-200, en especial, pp. 178-180.

⁸⁰ Ver sobre ello HADOT, P. «La physique comme exercice spirituel ou pessimisme et optimisme chez Marc Aurèle», en: *Exercices spirituels et philosophie Antique*, Études Augustiniennes, Paris 1981, pp. 119-133, en especial, pp. 127-128.

⁸¹ Sobre la idea de grandeza y la vista desde arriba en Séneca, ver FOUCAULT, M., «Cours du 17 février 1982. Première et deuxième heures», en: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Gallimard-Seuil, Paris 2001, pp. 237-273, en especial, pp. 254-266.

⁸² Sobre esas ideas en Epicteto, ver FOUCAULT, M., «Leçon du 4 février 1981», en: *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France 1980-1981*, Gallimard-Seuil, Paris 2014, pp. 99-124, en especial, pp. 117-120.

vino de encarnación en la figuralidad misma del mundo pero también visión, en el corazón de la misma imagen, y a través de ella, de aquello que separa al mundo de sí mismo, al mundo verdadero del «estado del siglo».

En suma, podría decirse que junto a la conversión moderna del mundo en imagen, diagnosticada por Heidegger, habría que admitir, al menos en algunos ámbitos histórico-culturales como el arte, y en la cultura figural barroca, un elemento irreductible a aquella conversión y de signo contrario, lo que podríamos llamar una *imagen-mundo*, que sigue el modelo de la presencia real cristiana —y que, claro está, arrastra consigo toda su problematicidad y ambigüedad destructora—. La imagen-mundo sería el operador principal contra el mundo-imagen, vaciado de realidad y de valor por su pérdida de fundamento. Esa imagen-mundo se podría interpretar pues como el elemento de resistencia contra el ascenso de la razón subjetiva procedimental y un intento de reponer la razón clásica objetiva o sustancial. En ese combate, sabemos que las armas fueron desiguales y que el operador figural quizás contribuyó enormemente al vaciamiento que pretendía combatir.

6. LA IMAGEN ALEGÓRICA BARROCA

En su recuperación de la «valencia óptica» de la imagen de su reducción esteticista y analítica moderna, Gadamer ha puesto en juego también una reivindicación o rehabilitación de la alegoría, que igualmente ha sido frecuentemente reducida sólo a una figura de dicción o a un sentido en la interpretación. Es un asunto que toca especialmente a la imagen barroca y, en ese ámbito, ha sido Walter Benjamin quien ha dado claves preciosas para una revisión del valor de la alegoría al aportar «un concepto especulativo» —como él lo llama— de la misma frente a su consideración meramente representativa o convencional: «La alegoría (y demostrarlo es el propósito de las siguientes páginas) no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura»⁸³. Como recuerda Gadamer, la alegoría procede de la esfera lingüística y desde allí se desplaza a las artes plásticas pero, al hacerlo, traslada a ese ámbito plástico de la semejanza el elemento de ausencia, o diferencial, que es propio del lenguaje⁸⁴. Podría aventurarse la hipótesis de que la entrada de la alegoría en la cultura barroca de la imagen impidió la asimilación con la *episteme* renacentista, presidida por el paradigma de una semejanza que recorre el mundo infinita y horizontalmente (Foucault). La reconstrucción de la historia del monoteísmo en términos de historia de

⁸³ BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, traducción de J. Muñoz Millanes en Taurus, Madrid 1990, p. 155. En la página 153: «Calificar de especulativo el nuevo concepto de lo alegórico resulta sin embargo legítimo [...] La alegoría, al igual que otras muchas formas de expresión...».

⁸⁴ Gadamer señala que quizás la emblemática ha contribuido a ese desplazamiento. Ver *o. c.*, p. 112.

los *media*, centrada en el movimiento «de la inlibración a la encarnación» (Nordhofen), ha de tener en cuenta este aspecto: en la presencia real de la imagen alegórica barroca se ha incorporado lo propio del medio lingüístico de la escritura asociado a la revelación judaica. Pero ese elemento lingüístico que está en la alegoría, siguiendo a Benjamin, no es meramente representativo o conceptual, sino que debe entenderse como movimiento de la expresión, en el sentido especulativo del lenguaje como «formador de mundo» (Humboldt), como fue entendido en la tradición de la filosofía postkantiana, y del que el propio Gadamer da la clave: «en el lenguaje se representa a sí mismo el mundo»⁸⁵. En la imagen alegórica barroca, el elemento lingüístico ha servido para reforzar la estructura figural y pre-figurativa, de encarnación y presencia real, de formación o figuración del mundo, al tiempo que ofrecía la posibilidad de introducir la diferencia «crítica» entre la presencia visible que las imágenes multiplicaban por todas partes y la ausencia que éstas debían necesariamente contener y vehicular si es que debían servir al plan divino de creación del mundo. La imagen alegórica debía servir a la vez a la autorrepresentación divina en el mundo y a la quiebra de su representación exclusivamente mundana.

Sería erróneo asimilar la imagen alegórica al signo lingüístico pero también al símbolo. Si pensamos aún en la naturaleza misma de la imagen, según Gadamer su esencia es distinta de la pura referencia a algo ausente, que es propia del signo: la imagen invita a demorarse en ella y a participar de su realidad propia —el aspecto de *methexis*, propio de la imagen—. Pero también sería diferente del puro estar por otra cosa, propio del símbolo, en el que se hace presente lo simbolizado pero en lo que no hay un incremento de ser sino una sustitución de lo uno por lo otro. La imagen alegórica estaría «entre» el signo y el símbolo⁸⁶. La imagen alegórica juega la carta de la presencia expresiva, frente al signo, y la de la mediación, frente al símbolo, cuya plenitud inmediata apunta siempre a «la utopía de una evidencia del sentido»⁸⁷. La crítica de Benjamin al símbolo teológico es, en este punto, clarificadora: la unidad de sensible y no sensible es asimilada en él al par esencia/apariencia, válido quizás para el mundo clásico pero difícilmente válido para el cristiano⁸⁸. El significado de la alegoría barroca es puesto por Benjamin en su referencia, no a la naturaleza, sino a la historia humana, de cuya negatividad la alegoría sería la exposición:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia

⁸⁵ GADAMER, H. G., *o. c.*, p. 539.

⁸⁶ Ver *ibid.*, pp. 202 y ss.

⁸⁷ GAGNEBIN, J.-M., «L'allégorie face souffrante du monde», en: *Revue de théologie et de philosophie*, 115/3 (1983), pp. 275-284, p. 278. Ver Benjamin, W., *o. c.*, p. 157: citando a Creuzer, «En el símbolo, el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de mediación».

⁸⁸ Ver BENJAMIN, W., *o. c.*, pp. 151-152.

desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. [...] Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual solo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte...⁸⁹

Esta vinculación de significado y muerte, propio de la imagen alegórica barroca, explica que para esta visión alegórica las cosas irradian significado cuando la mirada melancólica se posa en ellas⁹⁰. La alegoría parece operar una suspensión del sentido común y visible de las cosas y permite verlas desde la perspectiva de la historia entera, entendida por el barroco como historia de la salvación. La alegoría permite alcanzar de otro modo la «perspectiva cósmica» estoica al ofrecer de alguna forma la visión de las cosas como derivadas de Dios —aunque faltas de Él—. Para Benjamin no cabe duda de la necesidad de tener en cuenta el plano teológico, más allá del exclusivamente estético, para determinar la esencia de la alegoría barroca⁹¹. Si se trata de un lenguaje hecho con imágenes, capaz de expandirse a todas las regiones del espíritu y de provocar una verdadera «erupción de imágenes»⁹², al mismo tiempo, da lugar a un tremendo rebajamiento del mundo profano: «el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente»⁹³. De ahí que, para Benjamin, la imagen en la alegoría sea siempre fragmento y ruina: «Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue»⁹⁴. Desde esa visión, la imagen alegórica no desvela o revela propiamente nada, sino que más bien «pone al desnudo» las cosas sensibles: «La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más»⁹⁵. Las cosas alcanzan, no su sentido, sino su desnudez o neutralidad en la imagen alegórica; quizás un sentido de segundo orden —o un sentido del sinsentido—, tan próximo al que tienen en y por la literatura. Como «lo neutro», en Blanchot, que es el resultado del «sobrepujamiento irónico de la *epoché*», una reducción infinita del sentido, que sólo lo haría significativo por su propia puesta entre paréntesis, el sentido «liberado como fantasma, aparición, simulacro de sentido»⁹⁶.

⁸⁹ BENJAMIN, W., *o. c.*, p. 159.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 177

⁹¹ Ver *ibid.* p. 212: «Este contenido asimilado no se puede elucidar plenamente al margen de los conceptos teológicos...».

⁹² *Ibid.*, p. 166.

⁹³ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 178. El texto sigue con el ejemplo de los emblemas: «El que hace emblemas no revela la esencia latente “detrás de la imagen” sino que, en forma de escritura, de lema (que en los libros de emblemas están estrechamente vinculados con lo representado), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen.». Se trata, claro está de una «esencia» que sólo adquiere sentido tras suspender el sentido de lo que se ve o quebrar el aspecto representativo de la imagen.

⁹⁶ BLANCHOT, M., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 448.

En su inmersión en la lógica de la encarnación cristiana, el barroco ha producido una imagen que quiere refigurar el mundo desde dentro de él y, al mismo tiempo, realizar en cada figura las condiciones ontológicas —teológicas— de la misma figuralidad, su origen en el *ex nihilo* divino. La ambigüedad es enorme: la nada que lee el barroco en el mundo inmundo confirma y deniega, al mismo tiempo, su procedencia; el combate figural contra esa vanidad reintroduce en el mundo, como su sentido neutralizado, el *ex nihilo* del que procede. La imagen barroca ha de afirmar y negar a la vez lo visible: ha de romper figuralmente la representación y suspender el sentido de la realidad visible. A través del trabajo en el elemento de la imagen, en su medio, que es la semejanza, la imagen barroca debe explotar los recursos de disimilitud o de «diferencia ontológica» que la propia semejanza es capaz de vehicular.

Lévinas ha visto en su ensayo «La realidad y su sombra» (1948) con mucha penetración ese aspecto ontológico de la semejanza y el papel que la alegoría juega en ella⁹⁷. Lo que para Lévinas es una reflexión sobre el lado oscuro o no revelador del arte, puede quizás aportar alguna claridad más a las anteriores reflexiones. La semejanza para Lévinas pertenece a ese medio artístico de la imagen, no al concepto, y no remite al conocimiento de la realidad objetiva. Las cosas existentes nos hablan de su verdad, de su existencia luminosa en el mundo pero, al mismo tiempo, en la imagen artística, quebrando la representación y desconceptualizando la realidad, las cosas nos ofrecerían otro aspecto. La imagen es la semejanza que el ser guarda consigo mismo, un retardo con respecto a sí, que le obliga de algún modo a repetirse para existir: «la semejanza, no como el resultado de una comparación con el original, sino como el movimiento mismo que engendra a la imagen. La realidad no sería solo lo que ella es, lo que se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen»⁹⁸. La semejanza y la imagen existen porque el ser posee un carácter sensible y no se limita a ser la copia de un modelo ejemplar ideal: «la semejanza no es la participación del ser en una idea [...], sino que es la estructura misma de lo sensible como tal. Lo sensible es el ser en la medida en que se asemeja...»⁹⁹. Es también la doctrina cristiana de la encarnación que, en este punto, está en el origen de la afirmación del valor absoluto de la sensibilidad. En una concepción histórico-ontológica como la que antes atribuíamos a los monoteísmos, es perfectamente comprensible ese movimiento de la semejanza que describe Lévinas: sería el movimiento de la propia génesis ontológica figural que no está basado en nada previo, sino que es creación *ex nihilo*, pero en que la realidad figural-sensible es plenamente real. Precisamente en este espacio figural de la semejanza es donde Lévinas entiende lo singular de la alegoría:

⁹⁷ LÉVINAS, E., «La réalité et son ombre», en: *Les imprévus de l'histoire*, Le livre de poche, Paris 2008, pp. 107-127.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 117-118.

La alegoría no es un simple auxiliar del pensamiento, una manera de hacer concreta y popular una abstracción para espíritus infantiles, no es el símbolo del pobre. Es un comercio ambiguo con la realidad, en que ésta no se refiere a ella misma, sino a su reflejo, a su sombra. La alegoría representa, por consiguiente, lo que en el objeto mismo, lo dobla. La imagen, se puede decir, es la alegoría del ser¹⁰⁰.

Que la imagen sea ella misma alegórica, como pensamos que es propio de la imagen barroca, quiere decir entonces que el barroco encontró el medio de presentar la realidad en ese desfase con respecto a sí misma que representa la separación entre ella y su fundamento, que es su realidad más plena. En el interior de esa imagen se pretendía «coser el mundo con el cielo», como quería Gracián, y con una enorme conciencia metafísica de la figuralidad original del mundo, la imagen barroca incluyó dentro de su figuración a la figuralidad misma. Rellenando sensiblemente el mundo con imágenes y, al mismo tiempo, multiplicando los huecos en donde la presencia inmemorial tiene lugar en el mundo como ausencia y separación: ambigüedad de la imagen barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Éditions Denoël.
- Arendt, H. (1996). «La brecha entre el pasado y el futuro», en: *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península, pp. 9-21.
- Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Barroso, O. (2007). «De la metafísica creacionista a la ontología objetivista. Las interpretaciones heideggeriana de las *Disputationes Metaphysicae* de Francisco Suárez», en: VVAA, *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 65-84.
- Barroso, O. (2008). «La metafísica de Suárez en la filosofía barroca», en: *Actas del Congreso Andaluza barroca*, vol. IV. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 17-25.
- Barroso, O. (2011). «Los entes de razón en Suárez. Una concepción barroca de la realidad», *Anales del seminario de historia de la filosofía*, vol. 28, pp. 135-161.
- Belting, H. (2007). *La vraie image. Croire aux images?* Paris: Gallimard.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*, traducción de J. Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1976). «El museo, el arte y el tiempo», en: *La risa de los dioses*, traducción de J. A. Doval. Madrid: Taurus, pp. 18-40.
- Bloch, E. (2019). *Ateísmo en el cristianismo. La religión del Éxodo y del Reino*, trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Trotta.
- Bolívar Echeverría (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 116.

- Cassirer, E. (1986). *El problema del conocimiento I*, traducción de W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cerezo, P. (2003). «Homo dúplex: el mixto y sus dobles», en: García Casanova, J. F. (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el barroco*, Universidad de Granada, pp. 401-442.
- Cerezo, P. (2012). «Pensar en español», en: *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Cerezo, P. (2016). *El Quijote y la aventura de la libertad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cerezo, P. (2015). «Al sur del pensamiento. Meditarranismo y latinidad», en: Mora, J. L., Lara, M.C., Barroso, O., Trapanese, E., Ajenjo, X. (eds.), *Filosofías del Sur: XI Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, pp. 23-50.
- Cerezo, P. (2015). *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Charpentrat, P. (1971). «Le trompe l'oeil», en: *Nouvelle revue de psychanalyse*, 4, pp. 161-168.
- Cohen-Lévinas, D. y Nancy, J.-L. (2015). *Inventions à deux voix. Entretiens*. Paris: Le félin.
- D'Ors, E. (2002). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos / Alianza Editorial.
- Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducción de J. Vázquez y U. Larraçoleta. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1989). «Envío», en: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, pp. 76-122.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Esposito, C. (2017). «Suárez, filósofo barroco», en: *Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, v. 12, pp. 25-42, disponible en: <<http://cauriensia.es/index.php/cauriensia/article/view/XII-EMO2/265>>.
- Foucault, M. (1981). *Nietzsche, Freud, Marx* (1964). Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1986). *Las palabras y las cosas*. México: S. XXI.
- Foucault, M. (1988). *La arqueología del saber*. México: S. XXI.
- Foucault, M. (2001). «Cours du 17 février 1982. Première et deuxième heures», en: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Paris: Gallimard-Seuil, pp. 237-273.
- Foucault, M. (2014). «Leçon du 4 février 1981», en: *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France 1980-1981*. Paris: Gallimard-Seuil, pp. 99-124.
- Fumaroli, M. (2003). «Les jesuites et l'apologetique des "images saintes"», en: Tapié, A., (dir.), *Baroque, vision Jésuite*. Paris: Somogy Éditions d'art- Musée des Beaux-Arts de Caen, pp. 15-26.
- Gadamer, H.G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gagnebin, J.-M. (1983). «L'allégorie, face souffrante du monde», en: *Revue de théologie et de philosophie*, 115/3, pp. 275-284.
- Gauchet, M. (2005). *El desencantamiento del mundo. Una historia política de la religión*. Traducción de E. Molina. Madrid: Trotta / Universidad de Granada.
- Gracián, B. (1997). *Oráculo manual y arte de la prudencia*, edición de E. Blanco. Madrid: Cátedra.

- Grassi, E. (1993). *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*. Barcelona: Anthropos.
- Hadot, P. (1981). «La physique comme exercice spirituel ou pessimisme et optimisme chez Marc Aurèle», en: *Exercices spirituels et philosophie Antique*. Paris: Études Agostiniennes, pp. 119-133.
- Heidegger, M. (1996). «La época de la imagen del mundo», 1938, en *Caminos de bosque*, traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza.
- Hidalgo-Serna, E. (1993). *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Lévinas, E. (2008). «La réalité et son ombre», en: *Les imprévus de l'histoire*. Paris: Le livre de poche, pp. 107-127.
- López Aranguren, J. L. (1993). «La moral de Gracián», en: *Estudios literarios*. Barcelona: Círculo de Lectores, Bpp. 167-200.
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Marin, L. (1976). «La critique de la représentation classique: La traduction de la Bible à Port-Royal», en: van Camp, H. (dir.), *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*. Bruxelles: Presses de l'Université de Saint-Louis, tome 2, pp. 549-575.
- Moser, W. (2000). «"Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway», en: *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, p. 39-63 (DOI: 10.7202/024815ar); disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/024815ar>.
- Nancy, J.-L. (2001). *Visitation. De la peinture chrétienne*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. (2002). «De la création», en: *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée, pp. 65-101.
- Nancy, J.-L. (2003). «L'image – le distinct», en: *Au fond des images*. Paris: Galilée, pp. 11-33.
- Nancy, J.-L. (2003). *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard.
- Nancy, J.-L. (2005). *La décloison. Déconstruction du christianisme 1*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. (2005). «La desconstrucción del cristianismo», 1998, traducción española de J. de la Higuera y J.C. Bernal en: *Revista de filosofía. Universidad Iberoamericana*, 112, pp. 7-28.
- Nancy, J.-L. (2010). *L'Adoration, Déconstruction du christianisme 2*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. (2011). «L'image: mimesis & methexis», en E. Alloa (ed.), *Penser l'image*, Les presses su réel, pp. 69-91.
- Nancy, J.-L. (2012). «Fantastique phénomène», en: *EU-topías*, 3, pp. 7-12, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18486>.
- Nordhofen, E. (2013). «Sacral Image-Scripture-Body-Art. On a Fundamental Media Theory of Mono-theism», en: *Crosscurrents*, march 2013, pp. 9-25.
- Patočka, J. (1990). «Comenius et l'âme ouverte», en: *L'écrivain, son «objet»*. Paris: P.O.L., pp. 101-127.
- Pelegrín, B. (2008). «Pour une théorie figurale du Baroque. L'effet paronomase», en: *Atala*, 11, pp. 199-217.
- Pelegrín, B. (2000). *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*. Paris: Seuil.
- Pelegrín, B. (2008). *D'un temps d'incertitude*. Éditions Sulliver.
- Pereda, F. (2009). «Cultures de la représentation dans l'Espagne de la Réforme catholique», en: *Perspective*, 2, pp. 287-300.

- Romanos, M. (1982). «Sobre la semántica de “figura” y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», en: Bellini, G. (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia 1980*, vol. I. Roma: Bulzoni, pp. 903-911.
- Rousset, J. (1980). «Sur l’actualité de la notion de Baroque», en: *Baroque*, 09-10. URL: <http://journals.openedition.org/baroque/532>. DOI: 10.4000/baroque.532.
- Schmitt, C. (1996). «La visibilidad de la Iglesia. Una reflexión escolástica», en: *Daímon. Revista de filosofía*, 13, pp. 11-18.
- Schmitt, C. (2000). *Catolicismo y forma política*. Madrid: Tecnos.
- Stoichita, V. I. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trías, E. (1996). «Escenificación del infinito (Interpretación del Barroco)» (1982), en: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, pp. 159-187.

Universidad de Granada
Departamento de Filosofía II
jdelahiguera@ugr.es

JAVIER DE LA HIGUERA

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2022]