

Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora

Kirsten Kramer
Universidad de Erlangen - Nuremberg

Resumen

Cuando en el contexto de la *magia artificialis* barroca se apela a modelos míticos para describir y explicar los fenómenos ópticos, esta referencia al mito se integra esencialmente al horizonte histórico-cultural de la emergencia de complejos dispositivos de imágenes ópticas, artísticas, técnicas y científicas. Esto se manifiesta principalmente en la continuidad de tradiciones más antiguas pertenecientes a la magia de la imagen, en las que la idea de la ‘vivificación’ o ‘animación’ de imágenes se vincula en múltiples casos con las figuras míticas de los demiurgos-artistas de Prometeo y Pigmalión.

Dentro de la literatura barroca española, es notablemente la poesía lírica de Luis de Góngora en la que la alusión a figuraciones de la mitología antigua se vincula con una amplia reflexión acerca de los procesos de transformación histórico-culturales y mediáticos, los cuales afectan también las prácticas literarias y los procesos de representación líricos del autor. En este artículo, dentro del marco de una lectura ejemplar del poema dedicatorio “Hurtas mi vulto”, se intentará determinar en qué medida se perfila en el soneto una forma específicamente literaria de recepción del mito, por medio de la cual el texto se inscribe en el horizonte histórico del surgimiento de la ‘cultura visual’ y de la magia óptica de la temprana Edad Moderna.

Palabras clave: Barroco – Góngora – Prometeo – magia artificialis - mito

Abstract

When in the context of Baroque *magia artificialis*, mythical models are called for to describe and explain optical phenomena, this reference to myth is assimilated essentially to the historical-cultural horizon of the emergence of complex devices of optical, artistic, technical, and scientific images. This is shown mainly in the continuity of older traditions belonging to the magic of image, in which the idea of ‘vivification’ or ‘animation’ of images is related in multiple cases to the mythical figures of the demiurge-artists, Prometheus and Pygmalion.

Within Baroque Spanish Literature, Luis de Góngora’s lyric poetry is that in which the mention of figurations of old mythology remarkably connects with an ample reflection on historical-cultural and mediatic processes of transformation, which also affect the literary practices and the author’s lyric processes of representation. Within the frame of an exemplary reading of the celebratory poem “Hurtas mi vulto”, this article intends to determine to what extent a specifically literary form of myth reception is outlined in the sonnet, by means of which the text belongs to the historical horizon of the arousing of ‘visual culture’ and of the Early Modern Age optical magic.

Keywords: Baroque – Góngora – Prometheus – magia artificialis – myth

1. Mito y magia, entre dogma y significación cultural

La literatura española del *Siglo de Oro* se presenta como el sitio privilegiado para una amplia discusión sobre imágenes, relatos y figuraciones provenientes del repertorio que conforma la mitología antigua. El uso que hace la poesía de la mitología clásica procede del Humanismo, que promueve la renovación y re-apropiación de tradiciones de la Antigüedad e inicia prácticas interpretativas propias de la temprana Edad Moderna, con el objetivo esencial de efectuar una recodificación estética y asignar una nueva funcionalidad a los mitos que fueron transmitidos hasta la época.¹ Por otro lado, sin embargo, la literatura barroca se remite a la

¹ Sobre las prácticas de imitación en la temprana Edad Moderna y la recepción humanista de la mitología antigua, véase entre otros Buck (1972: 20); para una compilación de formas literarias que efectúan la recodificación estética de los mitos antiguos en el Renacimiento, véase Guthmüller-Kühlmann (1999).

praxis de la exégesis alegórica, que, ya en la Antigüedad, subordina los mitos individuales al sistema normativo y abstracto de la física, la ética o la metafísica, y, desde la Edad Media, integra las configuraciones míticas dentro del horizonte de referencia del discurso teológico fundado en la dogmática cristiana.² Por consiguiente, la literatura española del Barroco contribuye también, en parte, a una recepción del mito en el que se diluye su especificidad y autonomía, al entenderlo básicamente como una forma de expresión mediata o impropia de 'otro' que, en relación a él, permanece en esencia ajeno y exterior.

Es precisamente a esta tradición de recepción a la que se contraponen en la Modernidad la crítica y la teoría del mito, fundadas ambas en una perspectiva pragmático-cultural. Sus representantes ponen de relieve en particular la dimensión antropológica del mito y entienden la mitología como una forma de conceptualización *sui generis* que se sustrae a su instrumentalización por sistemas discursivos externos. Sin embargo, su desempeño original no puede ser descrito sin remontarse a otras formas de análisis y prácticas culturales en el interior de determinadas formaciones socio-históricas. Tal perspectiva antropológico-cultural se documenta notablemente en la definición funcional del mito propuesto por Hans Blumenberg que parte de los orígenes de las configuraciones míticas.³ Según Blumenberg la génesis de los mitos que representan "figuras elementales para la definición del yo y del mundo" (1971: 12) se debe a la inconcebible experiencia de una entidad superior, a la que el mito responde de dos maneras: por un lado, se propone nombrar lo innombrable, con lo que crea una relación familiar que posibilita el conjuro y la superación de lo que al hombre le parece horrible. Por el otro, presupone una pluralización de potencias trascendentes, lo cual

² Sobre la tradición de la exégesis alegórica del mito en la Antigüedad, véase Vernant (1974: 210-214); sobre la recepción de la mitología en el marco de la canonización y de la dogmatización, véase en general Assmann (1998: 179ss.-189ss.). Dentro de la literatura española del Barroco la técnica de la interpretación alegórico-hermenéutica del mito se manifiesta en particular en el contexto de la emblemática; sobre la adaptación de mitos clásicos en los libros contemporáneos de emblemas, véase Henkel-Schöne (1996); sobre el papel que desempeña la emblemática en la literatura española, véase en particular el estudio de Egido (2004).

³ Con respecto a este asunto y a las reflexiones siguientes, véase Blumenberg (1996: 9-39 y 68-162).

implica una reducción significativa de la esfera de acción y del ámbito de influencia de aquellas. El ejemplo más prominente para este proceso, según Blumenberg, es el mito de Prometeo quien, debido al engaño sufrido por Zeus, crea un orden social que anula la separación entre las esferas legales de los dioses y de los hombres, con lo que contribuye a desmontar las diferencias de poder entre las instancias rivales.⁴ Precisamente, en esta relativización de las relaciones de poder, se manifiesta al mismo tiempo el desempeño original y particular de los mitos, los que Blumenberg –de manera similar a Ernst Cassirer– concibe como formas fundamentales de una “objetivación de la experiencia social” (Blumenberg, 1971: 14), cuya ‘significación’ cultural no se deriva primordialmente de la continuidad del pensamiento mítico y de las prácticas mágicas planteadas por Cassirer (1987: 39-77), sino que, según Blumenberg, se debe sobre todo a la decidida oposición que el ‘sistema’ del mito establece en contra del dogmatismo de la teología cristiana. El principio mítico de la pluralización y de la mutua reducción de poder de las potencias sobrenaturales se opone, en consecuencia, esencialmente a la idea abstracta de la unicidad y omnipotencia del Dios cristiano, y se resiste a cualquier praxis interpretativa alegórico-exegética que pretenda relacionar al mito pagano, y a la concepción por él representada de un cosmos ordenado, con el sistema normativo externo de la teología. La autonomía funcional y la significación o el sentido específico cultural del mito, sobre lo cual se concentra Blumenberg, son destacados aún con mayor claridad por el filólogo de la Antigüedad francés Jean-Pierre Vernant, quien describe configuraciones míticas, siguiendo a Lévi-Strauss,⁵ como complejos sistemas de símbolos y de comunicación que, debido a la interacción de planos narrativos de significación, sirven como portadores y transmisores centrales del saber cultural, manifestándose en estrecha relación con actos religiosos de culto y con prácticas sociales o políticas específicas. De esto da testimonio de manera paradigmática otra vez el mito de Prometeo, que, según Vernant, en Platón y en Esquilo demuestra esencialmente la elevación del ser humano sobre el estado de

⁴ Sobre la interpretación del mito de Prometeo, véase Blumenberg (1996: 37s).

⁵ Para una discusión de las premisas de la antropología estructural de Lévi-Strauss, véase Vernant (1974: 237-243); sobre la concepción del mito en Vernant, véase *ibíd.* (1974: 244-250).

mera animalidad, mientras que en las versiones del mito presentadas por Hesíodo simboliza la fractura ineludible y la distancia insuperable que separa a los dioses de los seres humanos.⁶ El mito define de este modo, en ambos casos, la frontera cultural que existe entre cielo y tierra, mortalidad e inmortalidad; al mismo tiempo funciona en la tradición antigua como expresión de la actividad técnica del ser humano que, en las versiones divergentes de los mitos, figura alternadamente como paradigma del trabajo humano y de la auto-conservación, como contraposición al arte político de gobernar, o bien como prototipo de las adquisiciones científicas y civilizatorias de la comunidad social.⁷ El mito de Prometeo simboliza, por lo tanto, divergentes funciones culturales que se asignan al saber técnico y a las formas prácticas de actuar en el seno de la *polis* griega, e ilustra justamente en esta heterogeneidad interpretativa el sentido social fundamental que propician los mitos a partir de su relación funcional con modos históricos de conocimiento y de comportamiento inscritos dentro de campos culturales concretos.

La estrecha relación que existe entre génesis y formas de configuraciones míticas, por un lado, y las formas discursivas y prácticas socio-culturales por el otro, no caracterizan, sin embargo, únicamente a la moderna teoría del mito esbozada aquí, sino que se puede rastrear ya claramente desde la recepción literaria de los mitos en el *Siglo de Oro*. De este modo, la mitología adquiere un significado central en el empleo poético de distintos conceptos y prácticas de visualización; éste se inscribe en los textos literarios de numerosos autores españoles de la época en el contexto de una amplia discusión estética con modelos de formación de imágenes y medios ópticos contemporáneos. En el contexto de esta discusión se perfila la construcción de una 'cultura visual' específica del Barroco, la cual constituye un campo complejo que se caracteriza por la superposición de discursos científicos, filosóficos, teológicos y estéticos, así como por la interacción de modelos de percepción visual, procedimientos técnicos ópticos y prácticas escriturales, en cuyas operaciones

⁶Vernant (1974: 177-194) propone un análisis acerca de la construcción semántica y la organización narrativa del mito de Prometeo en Hesíodo, así como sobre la diferenciación de las implicaciones socio-culturales del mito en sus versiones antiguas.

⁷Las diferentes definiciones de la técnica que se deducen de las divergentes versiones antiguas del mito de Prometeo en Hesíodo, Platón y Esquilo se analizan detalladamente en Vernant (1996: 263-273).

—según Jonathan Crary— se distinguen tipos u órdenes del espectador y de lo visible esencialmente nuevos.⁸ El recurrir a modelos de interpretación míticos no sólo se manifiesta dentro del debate estético sobre las artes visuales, en cuyo marco, precisamente en la España contrarreformista, se articula una ‘metafísica de la imagen’ barroca,⁹ basada en argumentos ‘dogmáticos’ tradicionales, sino que se percibe también en el contexto del *paragone* de la temprana Edad Moderna, en cuyo transcurso se imponen nuevos formatos visuales orientados, por el contrario, al paradigma de las ciencias matemáticas y de la investigación experimental de la realidad empírica.¹⁰ Sus premisas e implicaciones básicas son expuestas por León Battista Alberti por medio del ejemplo de la situación perceptiva de Narciso, con el que, él a su vez, hace referencia explícita a un modelo mítico de la Antigüedad.¹¹ Sin embargo, al empleo y a la adaptación de modelos míticos les corresponde sobre todo una importancia central en el contexto del surgimiento de los dispositivos visuales de la magia óptica del Barroco. Esto se manifiesta principalmente en la continuidad de tradiciones más antiguas pertenecientes a la magia de la imagen, en las que la idea de la ‘vivificación’ o ‘animación’ de imágenes se vincula en múltiples casos con las figuras míticas de los demiurgos-artistas de Pro-

⁸ En el sentido esbozado aquí, la noción de la ‘cultura visual’ se ha impuesto durante los últimos años en particular en estudios de investigación que, en el transcurso del *pictorial* o *iconic turn*, conciben las prácticas de producción de imágenes estéticas, los modelos de visualización y de percepción así como los medios ópticos como parte constitutiva de formaciones culturales y órdenes de saber históricos. Véase entre otros Jay (1993), Maar y Burda (2005), Belting (2007); sobre las premisas e implicaciones metodológicas que fundan la hipótesis de la emergencia de tipos históricos variables del espectador y sistemas u órdenes de lo visible véase Crary (1990: 1-24).

⁹ Sobre la adaptación de modelos míticos en el contexto de una ‘metafísica de la imagen’ de proveniencia contrarreformista que emerge dentro del debate estético sobre las artes visuales del Barroco español, véase sobre todo Bergmann (1979: 17–34); sobre las implicaciones sistemáticas subyacentes a la noción de la ‘metafísica de la imagen’, véase Belting (2001: 11–55).

¹⁰ Sobre el desarrollo, los objetivos y los argumentos centrales del *paragone* en la temprana Edad Moderna, véase en particular Kruse (2003: 75–90) y (2002: 259–314); sobre la recepción y difusión de las teorías italianas dentro de la tratadística española de los siglos XVI y XVII, véase Egido (1990: 164–197).

¹¹ Sobre la significación que adopta el mito de Narciso con respecto a la concepción de la imagen desarrollada por Alberti, véase Panofsky (1975: 29 nota 125).

meteo y Pigmalión.¹² No obstante, tales modelos visuales mágicos se ven privados gradualmente en la temprana Edad Moderna de sus fundamentos ontológicos, y sirven ya en el Renacimiento sobre todo a la definición de las condiciones de la experiencia visual y de las relaciones específicas de observación, a las que queda sujeto el espectador de la época durante el acto de percepción de imágenes.¹³ Si en este enfoque, que se da en el espectador y en las condiciones de su percepción, se anuncia ya una deontologización y una relativización de las interpretaciones mágico-míticas de fenómenos ópticos e imágenes, esta perspectiva destaca de manera aún más clara el proceso histórico-cultural del desarrollo de la magia óptica técnica en la temprana Edad Moderna: la *magia artificiosa* o *artificialis*, que en gran número de tratados de la época se presenta como contraparte de la *magia naturalis*.¹⁴ Esta última presupone una concepción cosmológica de la naturaleza que aspira al conocimiento de las causas ocultas de los fenómenos perceptibles a través de los sentidos, y concibe a la propia naturaleza como agente de operaciones mágicas que revela sus secretos al espectador.¹⁵ En cambio, la *magia artificialis*, a la cual no siempre es posible delimitar con claridad, inicia, a la par de un creciente entendimiento mecanicista de la realidad, formas de investigación basadas en el experimento controlado, en el procedimiento de la observación exacta y en el empleo de artefactos técnicos ópticos, como la *camara obscura*, espejos o sistemas complejos de lentes, cuyo uso implica que el ser humano asume la función, antes reservada exclusiva-

¹² Sobre la tradición de modelos mágicos de la imagen así como sobre su relación con las dichas configuraciones míticas, véase a título de ejemplo Fehrenbach (2003: 151-170) y Wolf (2003: 48-56).

¹³ Véase sobre este asunto más detalladamente Barasch (1998: 79-101); la significación que se le asigna al espectador y a su experiencia visual dentro de la magia óptica del Renacimiento, es puesta de relieve también por Wolf (2003: 52).

¹⁴ Dentro de la cultura española de la temprana Edad Moderna, la oposición y diferenciación de la *magia artificiosa* con respecto a las formas divergentes de la *magia naturalis* y de la *magia diabolica* se plantea de manera sistemática en el tratado *Disquisitiones magicae* (1599/1600) del jesuita Martín Del Río (véase Maxwell-Stuart, 2000: 31 y ss.); acerca de esta distinción y definición de las diferentes formas de la magia, véase también Nitsch (2005: 307-321).

¹⁵ Sobre este asunto, véase Maxwell-Stuart (2000: 32); acerca de los propiedades históricas suplementarias que son adscritas a la *magia naturalis* y a la *magia artificialis* dentro de un contexto más amplio en la tradición europea, véase detalladamente Gronemeyer (2004: 37-72), así como Zielinski (2002: 76-124).

mente a la naturaleza, de ser operador de los efectos mágicos. Cuando en el contexto de la *magia artificialis* barroca se apela a modelos míticos para describir y explicar los fenómenos ópticos,¹⁶ esta referencia al mito se integra, esencialmente al horizonte histórico-cultural de la emergencia de complejos dispositivos de imágenes ópticas, artísticas, técnicas y científicas. Estos últimos recurren, por un lado, a conceptos interpretativos y modelos pictóricos basados en la filosofía natural y la cosmología propios de la *magia naturalis*, cuyos orígenes se remontan a la cultura de la Antigüedad y de la Edad Media. Por otro, empero, al recurrir a procedimientos y métodos contemporáneos de las ciencias naturales y experimentales, generan nuevos órdenes técnicos del espectador y de lo visible, los cuales se distinguen claramente de los modelos tradicionales de la imagen y del saber.

En la literatura barroca española, es notablemente la poesía lírica de Luis de Góngora en la que la alusión a figuraciones de la mitología antigua se vincula con una amplia reflexión acerca de los procesos de transformación histórico-culturales y mediáticos, los cuales afectan también las prácticas literarias y los procesos de representación líricos del autor. En lo que prosigue, por lo tanto, dentro del marco de una lectura ejemplar del poema dedicatorio “Hurtas mi vulto”, se intentará determinar en qué medida se perfila en el soneto una forma específicamente literaria de recepción del mito, por medio de la cual el texto se inscribe en el horizonte histórico del surgimiento de la ‘cultura visual’ y de la magia óptica de la temprana Edad Moderna, cuyos principales procedimientos técnicos y premisas pictórico-teóricas se documentan de manera paradigmática en la *Magia naturalis* de Giambattista della Porta, publicada en los años 1558 y 1589, así como en la *Ars magna lucis et umbrae* de Atanasio Kircher, cuya primera edición data de 1646.¹⁷ Se mostrará en primer término que la descripción de un retrato desarrollada

¹⁶ Tal es el caso de Atanasio Kircher quien vincula las transformaciones de la apariencia de la figura mítica de Proteo con las operaciones de los aparatos técnicos catóptricos y con la manipulación de las formas de percepción del espectador; acerca de los principios de funcionamiento de las técnicas de ‘metamorfosis’ de imágenes en Kircher, véase Baltrusaitis (1996: 23 ss).

¹⁷ Ambos tratados fueron ampliados considerablemente durante los años posteriores a su primera aparición y fueron publicados en numerosas ediciones ulteriores. Sobre las modificaciones que se evidencian sobre todo en Della Porta en el pasaje de la primera a la segunda edición de la *Magia naturalis*, véase Zielinski (2002: 109-121).

en el texto recurre a distintas versiones del mito de Prometeo, las cuales entran en una interpretación ‘dogmática’ que aparentemente se ubica en el marco conceptual de una ontología de la imagen fundada en la tradición cristiano-neoplatónica. Acto seguido, se aclarará que la interpretación mitológica se proyecta a una reflexión inmanente sobre los efectos histórico-culturales de los medios ópticos que vincula las propiedades de visualización del retrato con aquellos dispositivos ópticos y aparatos técnicos que surgen en el contexto histórico de la génesis de la magia óptica en la temprana Edad Moderna. En un último paso, se habrán de destacar las consecuencias que se derivan de la discusión poética de los contemporáneos dispositivos técnicos subyacentes a la producción de imágenes con respecto a la praxis escritural del poeta, la que, en el contexto de esta discusión, puede entenderse como un continuo ‘trabajo sobre el mito’ efectuado por medio de la literatura.

2. Retrato, mito y metafísica de la imagen

El poema dedicatorio “Hurtas mi vulto” escrito en 1620, pertenece a la fase tardía de la producción lírica de Góngora y describe la elaboración de un retrato que un pintor flamenco ha hecho del locutor del soneto. Como lo sugiere el resumen introductorio insertado por el editor contemporáneo, la descripción del retrato se remite al dibujo realizado a mano que sirve como modelo un grabado en placa de cobre que se encuentra en el Manuscrito Chacón compilado en vida de Góngora y que acompaña la recopilación de textos (figura 1):



Fig. 1:
Retrato de Góngora, Manuscrito Chacón (Biblioteca Nacional, Madrid) [Reproducido en Ciplijauskaité: 1985, 103].

A UN PINTOR FLAMENCO, HACIENDO EL RETRATO DE DONDE SE COPIÓ EL QUE VA AL PRINCIPIO DESTE LIBRO

- 4 Hurtas mi vulto y cuanto más le debe
 A tu pincel, dos veces peregrino,
 De espíritu vivaz el breve lino
 En los colores que sediento bebe;
- 8 Vanas cenizas temo al lino breve,
 Que émulo del barro le imagino,
 A quien (ya etéreo fuese, ya divino)
 Vida le fió muda esplendor leve.
- 11 Belga gentil, prosigue al hurto noble;
 Que a su materia perdonará el fuego,
 Y el tiempo ignorará su contextura.
- 14 Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
 Árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
 Quien más ve, quien más oye, menos dura
 (Ciplijauskaité, 1985: 106)

Primeramente, es significativo que la formación del retrato se asocie en el primer verso del soneto con un acto de robo (“Hurtas mi vulto”), y que el propio retrato sea descrito en el segundo cuarteto como “émulo del barro” (v. 6). Ambas descripciones sugieren que el proceso artístico de la producción de la imagen se somete a una interpretación mitológica, la cual se remite al mito de Prometeo e identifica al pintor del retrato con el actor de la antigua narración. De este modo, la metáfora del robo, que es empleada en el verso introductorio y al comienzo del primer terceto, se refiere con la alusión al “hurto noble” (v. 9) inmediatamente al robo del fuego cometido por Prometeo, el cual ocupa una posición central en las versiones antiguas del mito. El ennoblecimiento literal que el hurto del fuego experimenta en el soneto de Góngora indica que el texto no se enfoca de modo alguno a la ya mencionada división entre dioses y hombres, cuyas consecuencias culturales fueron múltiples, y que notablemente en la *Teogonía* de Hesíodo está vinculada con el delito del ígneo robo perpetrado por Prometeo (Schöneberger, 1999: 45-47). Sin embargo, el soneto tampoco retoma la versión contraria de Esquilo, en

la que el fuego, otorgado como regalo a los hombres, simboliza el acto civilizatorio de la iniciación de las artes y las ciencias, señalando con ello el origen mismo de la cultura (Kraus, 1965: 23 s.); más bien, en primer término alude a la constelación descrita en las *Metamorfosis* de Ovidio (Rösch, 1992: 11), en las que se acredita a Prometeo como demiurgo o como Dios creador que crea a los seres humanos a imagen de los dioses a partir de la misma tierra o del mismo “barro” mencionado también en el relato bíblico de la Creación en el *Génesis*.

Con esta identificación del artista con Prometeo, que por su parte aparece como figuración del dios creador cristiano, el texto se inscribe en una tradición de recepción del mito específica de la temprana Edad Moderna, a la que de manera similar se hace mención en textos líricos de Fray Hortensio Félix Paravicino, Francisco Rojas y otros autores españoles de la época,¹⁸ en los que representa una concepción del arte cuyos tópicos de legitimación determinan el debate estético contemporáneo. Las premisas teóricas de esta concepción del arte se manifiestan sobre todo en el influyente tratado del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, del año 1649, en el que la alusión al prometeico hurto del fuego aparece como cita directa y recodificación de la referencia al relato mítico de Narciso. También en el tratado *Della pittura* de Alberti, publicado en 1435/36, adquiere el estatus de un ‘mito fundacional’, el cual no solamente revela los procedimientos técnicos centrales, sino también el origen del arte de la pintura.¹⁹ Así, cuando el soneto de Góngora asocia al pintor retratista con Prometeo, el texto retoma con ello de manera implícita el postulado de la procedencia divina de la pintura.²⁰ Esta procedencia, que no fue formulada por primera vez por Pacheco, sino que había sido difundida ya desde antes entre numerosos poetas españoles de la época, se manifiesta especialmente en los epítetos «etéreo» y «divino» que aparecen en el segundo cuarteto (v. 7), y que sirven para determinar el ca-

¹⁸ Sobre la recepción del mito en los textos de los autores españoles contemporáneos de Góngora véase entre otros Lara Garrido (1987: 133-148); Bergmann (1979: 93-109), así como las breves indicaciones en Egido (1992: 192 s.)

¹⁹ Véase Bassegoda i Hugas (1990: 85); sobre su recodificación de la referencia al mito que se encuentra en el tratado de Alberti, véase también Bergmann (1979: 84); para la interpretación de la figura mítica de Narciso como ‘inventor’ de la pintura, véase Janitschek (1877: 50-163).

²⁰ Con respecto a esta interpretación, véase también Bergmann (1979: 84 s.).

rácter particular del lienzo de manera más precisa. Al recurrir al mito, el texto se sitúa consecuentemente dentro del horizonte de referencia de los conceptos de imagen contemporáneos de origen neoplatónico, estoico o cristiano-teológico, que se enlazan con el topos medieval del *deus artifex* o *deus pictor*. Estos asimismo postulan una relación de analogía entre el pintor y Dios, así como entre su acto de creación y el proceso artístico de la producción de imágenes. Sin embargo, a diferencia de la tradición medieval, en la discusión teórica sobre las artes visuales del Barroco el topos no sirve ya para ilustrar y explicar teológicamente la obra creadora de Dios, sino que, revirtiendo la ontología cristiana, atribuye un estatus casi divino al arte humano, al que se le confiere con esto una legitimación estética que se remonta esencialmente a figuras argumentativas de origen religioso y metafísico.²¹

La concepción neoplatónica de la imagen y del arte ligada a la recepción del mito de Prometeo se evidencia en el soneto además a través de la designación de aquel «espíritu vivaz» (v. 3) que el lienzo, de acuerdo con la descripción del cuadro realizada en la primera estrofa, debe a la actividad del pincel. Esta descripción alude por primera vez a la capacidad de representación de la imagen, más precisamente al acto de imitación de la naturaleza, que presupone una relación de semejanza entre imagen y modelo reproducido, y que se refiere de dos maneras al debate estético de la época: en primera instancia remite a una característica central del género pictórico del retrato, que no debe ser resultado del acto del *ritrarre*, es decir, de la mera reproducción de la *physis* visible del modelo, sino que es destinado a remontarse a la forma más elevada de la mimesis, del selectivo proceso del *imitare*, cuyas propiedades específicas se han vinculado con la exigencia de representar sobre la superficie externa de la pintura la imagen ideal de las características 'espirituales' o internas de la persona retratada.²² Al mismo tiempo, el retrato se presenta como un formato pictórico que al traspasar la realidad visible empírica produce la copia material de una noción 'mental', y así pone en escena

²¹ Sobre el empleo medieval del topos del *deus artifex*, véase Panofsky (1975: 20s); la nueva interpretación que se aplica al topos en el contexto del debate estético sobre las artes visuales en la temprana Edad Moderna se destaca en Bergmann (1979: 17 ss.).

²² Sobre la distinción histórica del *ritrarre* y del *imitare* así como sobre la diferencia entre la representación del exterior y del interior de la persona retrada, véanse entre otros las reflexiones pertinentes de Preimesberger (2003: 18 s. y 50 ss.).

la correspondencia analógica entre copia física y original o idea espiritual postulada en la ontología neoplatónica de las imágenes; sin embargo, ésta no representa ya una forma sustancial del ser en el sentido platónico, subyacente al mundo de los fenómenos sensibles, sino que obtiene el estatus de una representación o imagen mental generada en y por el 'espíritu' del artista.²³

Por ello, a primera vista parece que el soneto de Góngora, precisamente por recurrir al mito prometeico de la creación, propaga de manera programática una concepción de la imagen que retoma centrales figuras argumentativas de carácter filosófico y teológico pertenecientes a la reflexión estética de la época. La adaptación del mito antiguo se vincula primeramente con una lectura alegórica que integra el relato mítico pagano al horizonte de referencia de la cosmología neoplatónica y cristiana, basada en gran medida en la delimitación y jerarquización de original y copia, de espíritu y materia, así como en la relación de analogía entre artista humano y creador divino. De este modo, la recepción literaria del mito parece apoyar el 'dogmatismo' de una contemporánea 'metafísica de la imagen' de índole teocéntrica, cuya validez y importancia histórico-cultural, sin embargo, se cuestionará de manera sostenida en el transcurso ulterior del texto poético.

3. Retrato y magia óptica barroca

Ya desde su primera estrofa, el soneto sugiere que la capacidad de visualización del retrato, enfocada en el texto, no se agota en el recurso a los tópicos de legitimación de origen neoplatónico-cristiano, sino que se apoya también en otras adaptaciones contemporáneas del mito de Prometeo que lo vinculan igualmente con el *topos* del *deus artifex*. Esto se clarifica particularmente en la reflexión acerca del estatus material y de la 'vivacidad' de la imagen, que en el poema de Paravicino constituye igualmente el argumento central de la descripción²⁴ mientras que el texto de Góngora se aproxima ya a un nuevo contexto histórico-artístico e histórico-cultural. Así, por un lado, se puede observar que la mención

²³ Véase sobre este asunto Panofsky (1975: 9).

²⁴ Sobre la analogía del "cuerpo carnal" y del "cuerpo figurado" que se evidencia en el soneto de Paravicino, véase Garrido (1987: 137).

del “espíritu vivaz” (v. 3) no alude solamente a la capacidad de representación basada en la tradición genérica y en la metafísica de la imagen, como la hemos reconstruido previamente, sino que presenta al retrato a través de la referencia a su calidad “etérea” (v. 7) al mismo tiempo y de manera implícita como encarnación física de aquellos *spiritus* de materia sutil cuyos modos de operación y de divulgación habían sido descritos ya por Galeno y que en diversas teorías ópticas, psico-fisiológicas y pneumatológicas de la Edad Media y de la temprana Edad Moderna se veían asociados con efectos materiales de la vivificación o animación de imágenes.²⁵ Si, por otro lado, en la primera estrofa el lienzo es descrito de modo antropomorfizante como ser vivo que «bebe» (v. 4) los colores empleados por el pintor, y si el retrato figura en la segunda estrofa como «émulo del barro» (v. 6) a partir del cual se le dio forma a los seres humanos, y además despierta a una «vida muda» (v. 8), entonces con esto se le atribuyen simultáneamente al cuadro una corporeidad y una vitalidad propias, que se postulan ya en el *paragone* de la temprana Edad Moderna por teóricos como Alberti o Leonardo da Vinci.²⁶ En el contexto de la reflexión estética del Renacimiento italiano, el artefacto pictórico es puesto en una relación de analogía directa con el organismo humano o animal²⁷ que, según los postulados aristotélicos, aparece como cuerpo compuesto, cuyas funciones vitales metabólicas se corresponden con la *compositio* colorística del artefacto óptico. A pesar de que la cohesión material, la mixtura y la viscosidad de los colores empleados por el artista pueden conformar (especialmente según Alberti) el correlato de la cohesión interna del cuerpo biológico, dentro del debate estético en Italia será sobre todo la cualidad de representación de la imagen, obtenida mediante la selección y la configuración armoniosa de los efectos

²⁵ Sobre la tradición y la sobrevivencia de las teorías psico-fisiológicas y pneumatológicas en la temprana Edad Moderna, véanse las observaciones en Wolf (2003: 52), así como en Fehrenbach (2003: 152); acerca de las premisas e implicaciones de la doctrina galénica de los *spiritus*, véase en particular Harvey (1975: 4-30).

²⁶ Sobre los diferentes contextos en los que se sitúa el postulado de la corporalidad y de la vivacidad de la imagen en los tratados de Alberti y de Leonardo, véanse entre otros Kruse (2003: 88s.), Barasch (1992: 90ss.), así como Fehrenbach (2003: 153ss. y 158ss.).

²⁷ Acerca de esta ubicación de las ‘imágenes vivas’ dentro de un contexto histórico-científico más amplio, véanse las observaciones pertinentes de Fehrenbach (2003), así como también Fehrenbach (2005: 1-40).

cromáticos, que servirá como fundamento central de la analogía entre artefacto artístico y organismo vivo.

El soneto de Góngora, por el contrario, elimina justamente esta capacidad mimética de la imagen, el modo de imitación o representación del objeto al omitir cualquier información precisa acerca de la conformación artística concreta del retrato. En vez de eso, el texto subraya la ‘producción de visibilidad’²⁸ a través de la formación gradual de la materia, y se enfoca especialmente en el surgimiento, en términos físicos, del cuerpo pictórico, que resulta de la concertación de ojo, mano, lienzo y pincel. Este cuerpo pictórico se parece, por un lado, a una reproducción material del rostro, como en el caso, por ejemplo, de la máscara, una forma pictórica a la que parece aludir inmediatamente el verso introductorio con la expresión “hurtas mi vulto”, y que, representando el antecedente pictórico-cultural del retrato, llega a revelar de manera paradigmática las condiciones genealógicas de la emergencia histórica de este último.²⁹ Por otro lado, entra en estrecha relación con el medio pictórico emparentado al escudo de armas, que en efecto acompaña al retrato real del autor en el Manuscrito Chacón, y que, si seguimos a Hans Belting (representante alemán de la disciplina de la ‘ciencia de imágenes’ [*Bildwissenschaft*]), con su cualidad de soporte material constituye un ‘cuerpo funcional’ o un ‘segundo cuerpo’ físico,³⁰ que duplica el cuerpo empírico de la persona representada, reemplazando así a la relación de representación imitativa por una relación de sustitución o de encarnación física.

En concordancia con este énfasis en la materialidad del retrato, el texto efectúa un significativo desplazamiento de la perspectiva descriptiva, que realiza, dentro del transcurso sintagmático de las estrofas, el pasaje de la discusión de formas artísticas tradicionales a una definición

²⁸ Los conceptos de lo visible y de la visualidad indican técnicas de observación, de representación y de transmisión de datos sensoriales que caracterizan formatos pictóricos históricos, sin ser sin embargo idénticos con ellos; las implicaciones de estos conceptos que se refieren a las condiciones y los efectos de procesos de visualización se definen en Wetzel (2002: 75-88).

²⁹ Acerca de la relación genealógica entre máscara y retrato, véase detalladamente Belting (2001: 34-38); la significación que se le asigna a las imágenes de cera con respecto a la emergencia histórica del retrato moderno es discutida en Wolf (203: 50ss.).

³⁰ Para formas y significaciones históricas de este ‘cuerpo funcional’ o ‘segundo cuerpo’ constituido por el soporte material de la imagen, véase Belting (2001: 115-142).

subrepticia de dispositivos mediáticos y técnicos que se inscribe en el contexto del surgimiento de la magia óptica artificial del Barroco. Esta transformación de la perspectiva se manifiesta de la manera más evidente en la descripción de la producción de la “vida muda” (v. 8) de la imagen, del ‘segundo cuerpo’ físico y animado, cuya constitución se aproxima en el texto al procedimiento técnico de generación de imágenes propio del medio óptico del espejo. La homología mediática fundamental entre espejo e imagen es mencionada ya en la reflexión teórica contemporánea sobre las artes visuales en relación con el retrato flamenco.³¹ que realiza el cambio de la vista de perfil a la vista frontal, y por eso da la impresión de que el cuadro –de manera similar al espejo– le devuelve la mirada al espectador externo. En Góngora, esta homología estructural de las formas de visualización del retrato y del espejo no solamente es tematizada de manera explícita en el temprano soneto de amor “¡Oh claro honor del líquido elemento!”, surgido ya en 1582, en el que la amada, según refiere el locutor del texto, contempla su propio retrato pintado por Amor sobre la superficie tranquila de un arroyo,³² además se manifiesta explícitamente en “Hurtas mi vulto” en el empleo de la expresión “esplendor” (v. 8), que sirve para caracterizar tanto la superficie del lienzo como también el cuerpo pictórico y cuyo primer sentido lexical en el *Diccionario de las Autoridades* del año 1732 es: “La claridad de luz que despiden los rayos de un cuerpo resplandeciente [...]”.³³

Pero la transición que en el texto se efectúa de la descripción del tradicional género pictórico del retrato al aparato técnico del espejo se evidencia de la manera más patente en el contexto de la referencia a la forma de apariencia del objeto de la imagen. Si en la segunda estrofa la ‘vivacidad’ del cuerpo pictórico no se expresa en última instancia en la descripción metafórica del carácter efímero de la materia (“Vanas cenizas temo al lino breve”, v. 5), en el transcurso ulterior del texto la aparición

³¹ Sobre la interrelación mediática e histórica entre espejo y retrato, véase entre otros Belting (2001: 127ss.).

³² Véase Góngora, *Sonetos completos*, p. 121, v. 5-8: “[...] pues la por quien helar y arder me siento/(mientras en ti [el líquido elemento] se mira), Amor retrata/de su rostro la nieve y la escarlata/en tu tranquilo y blando movimiento [...]”

³³ La cita proviene de la edición digitalizada del *Diccionario de las autoridades* (1732); URL: [http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.\(28/02/2008\)](http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.(28/02/2008)).

pictórica no sólo es descrita como “vida muda”, sino en la tercera estrofa, además, como “materia” física, la cual, por ser sustancia material, no obstante, posee la cualidad de sustraerse del efecto destructor del fuego evocado previamente (“Que a su materia perdonará el fuego”, v. 10). Es esta descripción obviamente paradójica del objeto pictórico, que, en conjunción con la referencia metafórica al “esplendor leve” del lienzo, destaca el estatus ontológico específico de las imágenes ópticas producidas por aquellos aparatos catóptricos que se construyen con abundancia hacia el cambio del siglo XVI al XVII, y cuyas descripciones científicas se inscriben en el contexto histórico-técnico del desarrollo de la magia óptica barroca ya mencionado anteriormente. Los particulares efectos técnicos de ilusión de la *magia artificialis* pueden ser deducidos a partir de los procedimientos ópticos de generación de imágenes que caracterizan al simple

espejo plano, por un lado, y a los espejos cóncavos o cilíndricos así como a aparatos catóptricos más complejos por otro. De este modo, el espejo plano genera imágenes ópticas ‘virtuales’, que el ojo del espectador percibe como si se encontraran en el interior del espejo o bien en un espacio que se extendiera por detrás de la superficie bidimensional (figura 2).³⁴ Este modo de

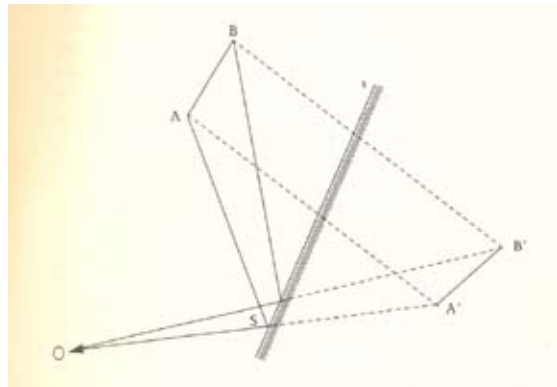


Fig. 2:
Diagrama del espejo plano (Eco, 1985: 32).

generación de imágenes pone de manifiesto paralelas significativas con la técnica de construcción del espacio pictórico basada en la perspectiva lineal, en la que el soporte material de la imagen igualmente es negado y se le interpreta como un plano transparente, a través del cual el espectador cree estar mirando como por una ventana –lo que explica también

³⁴ Sobre la técnica de producción de imágenes ópticas propia del espejo plano, véase entre otros Eco (1998: 26-61).

el motivo por el cual Alberti compara la imagen construida según las leyes de la perspectiva central tanto con una ventana como con el aparato óptico del espejo.³⁵ Un tipo de generación de imágenes completamente distinto se manifiesta en el modo de funcionamiento de los espejos cóncavos o cilíndricos simples: como lo describen detalladamente Giambattista Della Porta en su *Magia naturalis* y Atanasio Kircher en su *Ars magna lucis et umbrae*, lo que estos espejos generan no son imágenes ‘virtuales’, sino ‘reales’, que a diferencia de las primeras no surgen en el ‘interior’ del espejo, sino, por el contrario, ante su superficie en un espacio intermedio entre el observador y el aparato (figura 3).³⁶ Un efecto óptico similar se da también

en los aparatos catóptricos más complejos capaces de generar una alteración o una multiplicación de las imágenes ópticas. La construcción más simple consiste de dos espejos planos sostenidos por una bisagra que producen múltiples imágenes de un objeto ubicado entre las alas, cuyo número depende del ángulo de inclinación que se altera cada vez (figura 4). De

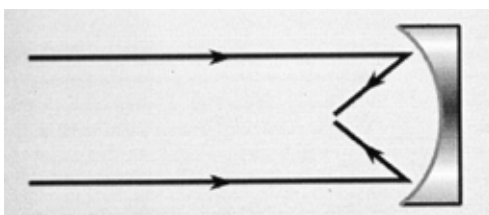


Fig. 3:

Diagrama del espejo cóncavo (“Mirror (optics)”, en: *Encyclopedia Britannica* (Standard Edition), London: Encyclopedia Britannica, 2002 [CD-Rom].)

los principios de funcionamiento de este aparato elemental se derivan construcciones más complejas, como el ‘Teatro catóptrico polimonal’ diseñado por Kircher (figura 5), que representa un gabinete cuyas paredes interiores están provistas de numerosos espejos móviles, los cuales generan fenómenos ópticos que, si bien pertenecen al tipo de las imágenes ‘virtuales’, debido a la disposición de las superficies de los espejos que parecen extenderse, sin embargo, como imágenes ópticas ‘reales’

³⁵ Sobre esta definición de la construcción del espacio pictórico mediante la técnica de la perspectiva lineal véase en particular Panofsky, (1964: 99-167); en cuanto a la comparación de la imagen con una ventana véase Alberti (1877: 79); la comparación con el espejo ya se halla implícita en su adaptación al mito de Narciso dentro del contexto de la teoría del arte y de la imagen; véase sobre este asunto la nota 26.

³⁶ Sobre los modos de producción de imágenes ópticas propios de los espejos cóncavos, véase en particular Eco (1985: 29s.).

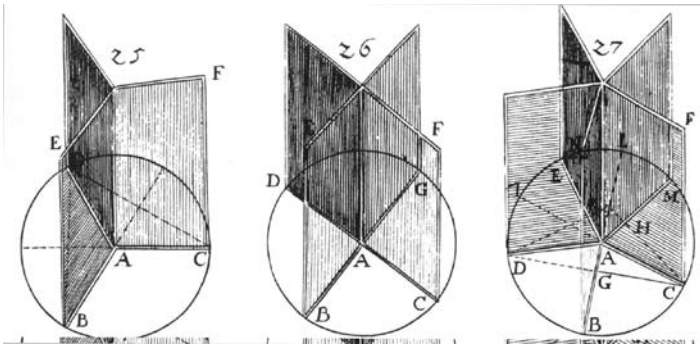


Fig. 4:
Aparato catóptrico con alas móviles (Baltrusaitis, 1996: 20).

en el espacio empírico del espectador.³⁷ En su conjunto estas imágenes constituyen fenómenos ópticos que adquieren un estatus profundamente híbrido: por un lado, en tanto imágenes generadas por espejos, su naturaleza es esencialmente insustancial e inmaterial; por el otro –como lo subrayan tanto Della Porta como Kircher en sus respectivos tratados–,³⁸ se usan con el fin de suscitar en el espectador la impresión de que se trata de objetos físicos consistentes o de cuerpos materiales, presentados como objetos mágicos o maravillas ópticas. Es precisamente a este efec-

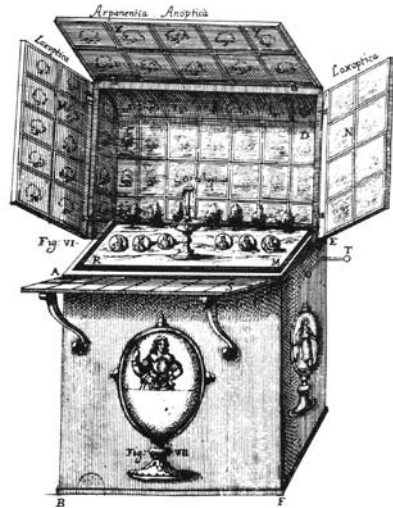


Fig. 5:
Teatro catóptrico polimontral (Baltrusaitis, 1996: 21).

³⁷ Las formas históricas y los principios de funcionamiento de las dichas instalaciones o aparatos catóptricos son descritos ampliamente en Baltrusaitis (1996: 19-44).

³⁸ Acerca del estatus híbrido de las imágenes catóptricas que, según Della Porta y Kircher, son destinadas a generar en el espectador la impresión de que tienen un carácter táctil y que ‘flotan’ en el espacio, siendo identificadas por Gaspar Schott explícitamente con el objeto reflejado, véase detalladamente Gronemeyer (2004: 93-125); Zielinski (2002: 167ss); así como Baltrusaitis (1996: 20ss.).

to técnico al que alude asimismo la descripción de Góngora, cuando le atribuye al objeto pictórico que surge sobre el lienzo al mismo tiempo una naturaleza ‘ligera’ y en cierto modo ‘ingrávida’ (“esplendor leve”), así como también la cualidad de materialidad física, que sin embargo constituye una sustancia corpórea capaz de sustraerse a su destrucción por efecto del fuego. La descripción que hace el soneto de la formación del retrato se remite, por lo tanto, de manera distinta a los procedimientos específicos de la magia óptica artificial del barroco que se derivan del empleo del medio técnico del espejo y contribuyen a producir múltiples figuras ópticas que, debido a su apariencia visual de “ausencia presente” (Zielinski, 2002:167) adquieren un estatus epistémico profundamente ambiguo.

Por ello, se puede afirmar provisionalmente que el modo catóptrico de generación de imágenes mencionado en el texto, que con la «vida muda» genera un fenómeno óptico que duplica el cuerpo empírico de la persona retratada, provoca una inquietante confusión ontológica entre cuerpo material y apariencia insubstancial, implicada ya en la configuración perceptiva descrita por Ovidio en su versión del mito de Narciso,³⁹ pero representando al mismo tiempo el efecto óptico más impresionante generado por las máquinas ópticas de la época. El empleo de estos aparatos técnicos se integra en Della Porta como en Kircher al contexto de la investigación experimental de formas de percepción visual, en las cuales la atención del espectador se dirige menos a las imágenes y a los mismos objetos presentados que a las operaciones y procedimientos en los que se basa su formación, de modo que la materialidad de los medios ópticos y la manipulabilidad técnica de la generación de imágenes llegan a ocupar el primer plano de la experiencia visual. En Della Porta el desarrollo de las imágenes ópticas técnicas descritas previamente se inscribe en el extenso horizonte interpretativo de la *magia artificialis*, que en gran parte se remonta a la tradición ontológica de la filosofía natural y que por ello presupone un orden universal del cosmos cuyas leyes escondidas se investigan precisamente mediante el empleo de los aparatos ópticos. Como lo indican de manera paradigmática el mencionado ‘Teatro catóptrico polimontral’, así como también las innumerables proyecciones técnicas de fenómenos sobrenaturales, en Kircher, sin em-

³⁹ Véase Ovidio, *Metamorphosen*, III, V. 416-418.

bargo, las presentaciones de imágenes ópticas, que asimilan múltiples efectos de la escenografía teatral del Barroco, sirven en mayor medida que en Della Porta⁴⁰ para la construcción técnica de una realidad o una 'segunda' naturaleza artificial; esta construcción de un mundo artificial no aspira en primer término a la confirmación de las leyes de un orden cosmológico ya establecido anteriormente, sino a la comprobación de su progresiva expansibilidad, y emplea así sus procedimientos operativos de producción de imágenes para explorar e instaurar nuevos órdenes del ser y de lo visible.⁴¹ Es esta emancipación gradual de la *magia artificialis* con respecto al contexto de su legitimación tradicional fundada en la filosofía natural que constituye el horizonte de referencia histórico-cultural también para el trato de Góngora con los modelos de imágenes ópticas derivados del empleo de los mencionados aparatos catóptricos. En efecto, en la secuencia sintagmática de las estrofas del texto lírico se perfila igualmente un orden del espectador que en el posterior desarrollo del texto rechaza tanto la concepción neoplatónica de la imagen como el marco de referencia alegórico-cristiano al que parece apoyarse la ostensible invocación del mito de Prometeo al principio del soneto. Al exponer cómo la figura pictórica generada en el acto de creación del retrato consigue el estatus de objeto corpóreo, el soneto describe la génesis de una copia material que adquiere autonomía con respecto a su original espiritual, y por consiguiente desarticula precisamente aquel orden epistemológico y cosmológico que también en las presentaciones de imágenes catóptricas de Kircher anunciaban su progresivo descenso histórico.

⁴⁰ En el pasaje de la primera a la segunda edición de la *Magia naturalis*, sin embargo, se puede notar también en el tratado del autor dramático Della Porta la influencia creciente de efectos escenográficos cuya apariencia en el contexto de la magia óptica indica un cambio en la concepción de la natura y de los efectos catóptricos; véase acerca de este asunto Gronemeyer (2004: 94ss.) así como Zielinski (202: 112ss.).

⁴¹ El efecto de la duplicación de la realidad y de la creación de una 'segunda' natura artificial que se deriva de las técnicas barrocas de ilusión es puesto de relieve en particular por Mannoni (2004: 41-52); sobre la continuidad entre técnicas de visualización de orden mágico y de orden científico que tienen por objetivo la exploración de nuevos campos de la realidad visible, véase Warner (2004: 13-23); con respecto a la técnica matemática de la perspectiva lineal que sigue esta misma continuidad entre prácticas mágicas y científicas, cabe notar que también es acentuada por algunos representantes de la *magia artificialis* del siglo XVII; para este asunto véase Kemp (1990: 208-212).

Sin embargo, el acercamiento del retrato a los principios de operación de los medios catóptricos y de la magia óptica artificial de la época se manifiesta no solamente en el plano de la descripción del objeto pictórico, sino que incluye también al sujeto del proceso de generación de imágenes. Así la primera estrofa, al subrayar el acto del hurto y la interacción de pincel, lienzo y color vinculada con él, se enfoca sobre todo en el gesto manual del pintor, y remite así a aquella actividad de la mano, la *operazione manuale*, que según Leonardo constituye la condición esencial que garantiza la evidencia empírica de la pintura y que sirve a delimitarla como ciencia de aquellas disciplinas del conocimiento especulativas que no se deben a la experiencia sensorial.⁴² Esta perspectiva sufre una modificación significativa en la segunda estrofa, en la que se describe un proceso casi autónomo de autogeneración de la materia: ya que como sujeto gramatical de la frase no actúan aquí ni el pintor ni el lienzo sino la constitución física de la superficie del retrato: el “esplendor leve” (v. 8), que le insufla la «vida muda» al retrato. Se puede inferir que es la técnica o dinámica de la producción material de imágenes misma la que a partir de aquí se pone en la posición del sujeto creador y de su actividad espiritual o manual. Este enfoque se continúa también en la tercera estrofa, en la que el proceso técnico de autogeneración de la materia, como hemos visto, concluye en la creación de un cuerpo físico de índole esencialmente insustancial.

Es este movimiento de la sustitución sucesiva del gesto manual del artista por la operatividad técnica subyacente a la formación de imágenes que remite con mayor claridad al empleo de los ‘mágicos aparatos ópticos’ descritos por Della Porta y Kircher. Para ambos, el uso de las máquinas catóptricas pretende ocultar deliberadamente la presencia visible del operador o agente del efecto técnico sustrayéndolo a la mirada del espectador externo del aparato.⁴³ Especialmente en Kircher, la disimulación de los agentes y mecanismos operativos inherentes a las máquinas ópticas se vincula con la intención articulada explícitamente de representar por medio de las proyecciones de imágenes técnicas el obrar escon-

⁴² Véase sobre este contexto argumentativo Kruse (2003:79s.).

⁴³ Sobre la táctica de ocultar el operador así como el mecanismo técnico en el que se basan los efectos ópticos de ilusión, véase Gronemeyer (2004: 99-103), Zielinski, (2002: 152-163).

dido de Dios así como también las fuerzas espirituales en que se basa el orden cosmológico de la naturaleza.⁴⁴ Sin embargo, justo a través de los efectos de ilusión producidos por los aparatos catóptricos se anuncia, al mismo tiempo, el comienzo histórico-cultural del surgimiento de artefactos técnicos y sistemas mediáticos modernos que se pueden concebir –si se siguen los numerosos planteamientos histórico- y teórico-técnicos del siglo XX– como ‘extensiones’ o ‘exteriorizaciones’ del cuerpo humano, las cuales se emancipan gradualmente con respecto al sujeto y dan inicio a modos de operación automatizados que posibilitan nuevos modelos de percepción y nuevas estructuras de experiencia, pero que, debido a la ‘invisibilización’ incrementada de sus mecanismos de funcionamiento, se sustraen progresivamente al control y a la disponibilidad por parte de sus usuarios.⁴⁵ Precisamente a este proceso histórico-cultural e histórico-mediático de transformación alude también el poema de Góngora. Esto se manifiesta no solamente en las mencionadas referencias poéticas a los modelos de interpretación y producción de imágenes derivados de la *magia artificialis* de la temprana Edad Moderna, sino que también se hace evidente en el texto desde otra perspectiva. En efecto, cuando en la tercera estrofa del soneto se describe la elaboración de un artefacto óptico que a pesar de su materialidad resiste la acción destructora del fuego y del tiempo (v. 10 s.), y que además se emancipa gradualmente con respecto a la actividad manual del sujeto artístico, el soneto sugiere que aquí, a diferencia de las dos estrofas anteriores, no se está refiriendo ya al retrato pintado, sino al grabado en cobre, a la reproducción impresa de la imagen, que se encuentra al principio del manuscrito del texto, y cuya fabricación mecánica se basa por gran parte en el desacoplamiento técnico entre mano y artefacto. Si se relacionan ambos contextos argu-

⁴⁴ Con respecto a la intención de Kircher de demostrar a través de las presentaciones de imágenes técnicas el obrar escondido de Dios, véase Zielinski (2002: 152s.); su fascinación con la puesta en escena de fenómenos ópticos que, detrás de la engañosa superficie, indican la existencia del orden espiritual de la creación divina, es acentuado por Kemp (1990: 211).

⁴⁵ Sobre una definición de sistemas mediáticos como ‘extensiones’ o ‘exteriorizaciones’ del cuerpo humano, véase notablemente McLuhan (1994); sobre la dinámica propia de los automatizados de operación que se sustraen a la intervención del sujeto, véase por ejemplo Blumenberg (1981: 7-54), así como Kittler (2002); para la noción de la ‘invisibilización’ de los mecanismos de funcionamiento propios de los artefactos técnicos véase entre otros Latour (1993).

mentativos, cada uno de los cuales refleja a su manera las condiciones históricas del surgimiento de las imágenes técnicas modernas, con la concepción neoplatónica-cristiana mencionada al principio del texto lírico, se puede inferir provisionalmente que el cambio de la interpretación mitológica de la obra de arte a la reflexión acerca de su dimensión material va acompañado de una doble revisión de la ontología tradicional del arte y de la imagen implicada en el mito de Prometeo. En las técnicas de ilusión de la magia óptica catóptrica del barroco se perfila un orden del espectador y de lo visible propio de la temprana Edad Moderna, el cual no sólo relativiza la jerarquización neoplatónica entre imagen original e imagen reproducida, entre espíritu y materia, sino que al mismo tiempo supera igualmente la noción cristiana de un Dios creador personal, suspendiendo con ello el entero marco teológico-cosmológico en el que la reflexión poética sobre las imágenes parecía encontrar su consolidación teórica.

4. Trabajo sobre el mito: imagen y escritura

Esta discusión en torno a los dispositivos técnicos de producción de imágenes existentes en la época, que sitúa al texto en el horizonte de interpretación de la *magia artificialis* barroca, tiene asimismo repercusiones significativas en la praxis escritural y los procesos poéticos de representación del autor, lo cual presenta también bajo una nueva luz la adaptación literaria del mito de Prometeo. La escritura en tanto medio se tematiza especialmente en la cuarta estrofa, donde también se hace referencia por primera vez a los modos de percepción sensoriales. Así la mención del «roble» (v. 12), que en sus hojas cuenta los años, alude en primer término a la figura del árbol como imagen genealógica que tradicionalmente simboliza al cuerpo colectivo del grupo familiar, y que en esta función, por regla general, aparece sobre el blasón o escudo de armas;⁴⁶ de este modo, el verso confirma de nuevo la afinidad mediática entre el escudo de armas y el retrato, y se identifica al final como un 'cuerpo memorativo' de materialidad física, que sirve para la conserva-

⁴⁶ Acerca de la significación genealógica de la figura pictórica del árbol, véase entre otros el soneto "Árbol de cuyos ramos fortunados"; Góngora, *Sonetos completos*, p. 59; véase sobre este asunto también Nitsch (2000: 363-378).

ción de la *memoria* de la persona retratada.⁴⁷ De manera semejante, la mención a la sordera (v. 13) se vincula igualmente con las referencias a las artes visuales de las estrofas anteriores, en la medida en que constituye el complemento a la «vida muda» (v. 8), la cual no alude solamente a la ‘vivacidad’ del artefacto, sino también, en conformidad con el *paragone* de la temprana Edad Moderna, a la noción clásica de la pintura como una ‘poesía muda’.⁴⁸

Sin embargo, al mismo tiempo se trata de una alusión subrepticia al medio de la escritura, ya que las hojas del árbol remiten a la presencia material de hojas de papel, y el verbo “contar” (v. 13), de doble interpretación semántica, designa igualmente al proceso de numerar y al de relatar.⁴⁹ Además, la medialidad de la escritura aparece estrechamente ligada a un modo de percepción específico, al cual alude la metáfora del «tronco ciego» (v. 13). La imagen del tronco es empleada ya por Alberti en el contexto de su explicación del proceso de la vista humana, en la que se concibe al proceso de percepción visual como una emisión de rayos que parten cual finas ramas desde el ojo, que constituye el tronco o punto nodal, y de ahí se extienden hasta el objeto visto (Alberti, 1977: 57). Así la imagen remite al modelo geométrico de explicación del proceso de ver, propio de la temprana Edad Moderna, en el cual el ojo actúa como vértice de la pirámide visual, mientras que el objeto percibido forma la base.⁵⁰ Sin embargo, si en el soneto se habla del “tronco ciego”, el texto apela entonces, asimismo, al igual que lo hace un soneto amoroso temprano de Góngora, a un sentido matemático contrario de la palabra, el cual se puede encontrar ya en el siglo XVI en la lengua italiana; allí el sustantivo denota la forma geométrica de una pirámide o de un cono cuyo vértice está separado (Kramer, 2004: 419-453), con lo que circunscribe un proceso de percepción en el que la transmisión

⁴⁷ Para esta interpretación según la cual el blasón así como el retrato constituye un ‘cuerpo memorativo’, véase Belting (2001: 123ss. y. 136 ss.).

⁴⁸ Acerca de la sobrevivencia de esta definición de la pintura atribuida a Simónides de Ceos en el contexto del *paragone* de la temprana Edad Moderna, véanse entre otros Egidio (1990: 164s.), así como Bergmann (1979: 89s.).

⁴⁹ Como lo documentan las menciones correspondientes en el *Diccionario de las autoridades* (1729); URL: [http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.\(28.2.2008\)](http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.(28.2.2008)).

⁵⁰ Para una exposición de las premisas e implicaciones del modelo geométrico de la visión, véase entre otros Lindberg (1976: 147ss.).

perceptiva de datos sensoriales se ve persistentemente perturbada o enteramente interrumpida. En consecuencia, la referencia al medio de la escritura en el texto va acompañada no solamente de la negación del sentido de la vista exterior (“ciego”), sino también de la negación de las premisas del modelo geométrico de la percepción visual, y con ello confirma la definición de la poesía formulada por Leonardo en el contexto del *paragone*, orientada hacia la tradicional psicología de la percepción, aristotélica y galénica. La poesía es definida por Leonardo (que se aparta polémicamente del conocido *dictum* clásico) no como ‘pintura hablante’, sino como ‘pintura ciega’, ya que según él la poesía está ligada primordialmente al sentido inferior del oído y se basa esencialmente en la transformación, efectuada por la *immaginazione*, de las palabras oídas en imágenes mentales, las cuales están subordinadas a las impresiones sensoriales más inmediatas que son transmitidas por los ojos (Kruse, 2003: 84s.). El soneto de Góngora retoma implícitamente esa definición de la poesía y la escritura, si bien le confiere una significación distinta: la negación del sentido de la vista exterior se asocia aquí con una revalorización de la facultad interior de concebir nociones mentales, a la cual se refiere ya en la segunda estrofa la alusión a la imaginación del locutor (“imagino”, v. 6), vinculándose además con una afirmación de la perdurabilidad de la escritura. El texto efectúa, por consiguiente, una inversión exacta del argumento formulado por Leonardo, y postula de manera implícita una relación jerárquica de los medios, la cual le atribuye ahora a la escritura la primacía con respecto a la pintura.

Sin embargo, este privilegiar a la escritura no implica de modo alguno que se abandonan las referencias a las propiedades mediáticas de la imagen, a las cuales, por el contrario, se les atribuye precisamente en la situación de comunicación básica del texto una importancia central. Esto se ve claramente en el papel del locutor poético, que por un lado es comentarista o espectador de la imagen, pero por el otro figura como el objeto del retrato, el cual está siendo creado por un anónimo artista flamenco, con el que el locutor entra en diálogo directo. Ahora bien, es significativo en primer lugar que este locutor, que en la primera estrofa, con la mención del ‘hurto’ de su rostro, da a entender que él es el modelo del pintor, a partir de la tercera deja de aparecer como persona real, y únicamente señala su presencia al dirigirse al artista (“Belga gentil, prosigue al hurto noble”, v. 9). Si además se toma en consideración

que también en el plano de la descripción semántica el cuerpo empírico (“mi vulto”, v. 1) en la secuencia sintagmática de las estrofas se ve sustituido sucesivamente por el cuerpo material de la imagen, por el “émulo del barro” (v. 5), por la “vida muda” (v. 8) y por la “materia” (v. 10), se puede inferir que en la segunda mitad del texto ya no es el individuo retratado, que se encuentra en el exterior de la imagen, sino el cuerpo artificial, materializado únicamente en imagen y como imagen, quien ahora habla desde el retrato. Esta conclusión no se apoya solamente en la simultaneidad de la situación de la enunciación y la situación enunciada, la producción del retrato,⁵¹ sino que se ve confirmada también en el retrato real en el Manuscrito Chacón que muestra a Góngora en vista frontal, y está relacionado con prácticas retratísticas de los siglos XV y XVI, en las cuales frecuentemente la imagen se acompaña con numerosas cintas, divisas o inscripciones (Belting, 2001: 136ss.). En el caso del retrato en el manuscrito, el locutor de la inscripción que se encuentra abajo del retrato –no surgida de la mano de Góngora– alude a su propia “pluma”, con lo que se da a conocer tanto como persona retratada que como poeta, quien apela directamente al lector de la colección de textos que en el manuscrito sigue inmediatamente al retrato. Si así en el retrato que está al principio del manuscrito el locutor y autor de la colección de textos se presenta como el objeto del retrato a través de la duplicación y combinación mediática de imagen y escritura, en el soneto “Hurtas mi vulto” es exclusivamente la escritura la que identifica al sujeto lírico como una apariencia pictórica materializada y parlante, cuyo discurso se dirige igualmente al pintor flamenco como también al lector del texto.

Por lo tanto, es posible concluir que en el soneto de Góngora la praxis escritural describe un proceso ‘mágico’ de producción de imágenes y lo realiza operativamente en su propio proceso de representación, el cual se remonta precisamente a la figuración mítica de Prometeo que es conjurada de manera tan impresionante al principio del texto. En efecto, cuando el locutor enuncia su discurso como un ‘cuerpo pictórico material’, despierta aquí a una vida artificial, una “vida” que ya no es “muda”, sino que se vuelve parlante. Con esta constelación, que transfiere los procesos de producción de imágenes y de visualización descriptos en

⁵¹ Esta simultaneidad de la situación de la enunciación y la situación enunciada es acentuada también por Garrido (1987: 142).

el soneto a la situación de comunicación en la que se basan, y que presenta un cuerpo parlante que surge del interior del retrato entrando en comunicación con el lector ubicado fuera de la imagen y del texto, el soneto no sólo confirma estructuralmente la definición de la poesía, válida desde la Antigüedad y retomada en el *paragone*, como una “pintura parlante”, sino que además pone en escena el nacimiento del locutor y autor lírico, que, en un acto creativo verdaderamente prometéico, despierta a una vida artificial, en la que el antiguo mito llega a realizarse. Con esto, el texto puede interpretarse como documento de un reanudado ‘trabajo literario sobre el mito’, el cual lleva a la configuración mítica del relato de Prometeo consecuentemente a su final, pero se somete simultáneamente a una significativa transformación. En efecto, el cuerpo pictórico del locutor lírico que ha adquirido vida se presenta asimismo como un fenómeno óptico que iguala las ilusiones catóptricas producidas por los aparatos técnicos de Della Porta y de Kircher. El nacimiento mágico-mítico del locutor y del autor como cuerpo pictórico que despierta a la vida integra, así, al mito creador prometéico dentro del horizonte histórico de la emergencia de nuevos dispositivos ópticos técnicos, científicos y estéticos. Se afirma por una vez más la imposibilidad ontológica de distinguir imagen insustancial y cuerpo físico, con la que el texto suspende por igual el orden cosmológico del ser presupuesto en la interpretación neoplatónica del antiguo mito de Prometeo, tanto como la noción de la omnipotencia del Dios creador personal implicada en la lectura alegórico-cristiana del mito. Por consiguiente, precisamente el cumplimiento del mito creador de Prometeo se contrapone al dogma teológico-cristiano de la creación, y manifiesta a través de la vinculación con los modos de operación de la magia óptica técnica de la época, que es primordialmente la diferencia entre mitología y dogmatismo, lo que puede conferir a los mitos del barroco una nueva significación social y cultural.

Bibliografía

- ASSMANN, JAN Y ALEIDA ASSMAN, 1998. «Mythos», en: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Hubert Cancik et al. (eds.), Stuttgart u. a.: Kohlhammer Bd. 4, 179-200.

- BALTRUSAITIS, JURGIS, 1996. *Der Spiegel- Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Giessen: Anabas.
- BARASCH, MOSHE, 1998. "The Magic of Images in Renaissance Thought", en: *Die erste Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als Aufklärung*, Enno Rudolph (ed.), Tubinga: Mohr Siebeck, 79-101.
- BASSEGODA I HUGAS, BONAVENTURA (ed.), 1990. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra.
- BELTING, HANS, 2001. "Wappen und Portrait. Zwei Medien des Körpers", *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich: Fink, 115-142.
- , 2001. "Medium - Bild - Körper. Einführung in das Thema", *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich: Fink, 11-55.
- (ed.), 2007. *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Munich: Fink.
- BERGMANN, EMILIE L., 1979. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge/Mass.: Harvard UP.
- BLUMENBERG, HANS, 1971. "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos", en: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik, t. 5), Manfred Fuhrmann (ed.), Munich: Fink, 11-66.
- , 1981. "Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie (1963)", *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, 7-54,
- BLUMENBERG, HANS, 1996. *Arbeit am Mythos*, Fráncfort: Suhrkamp.
- BUCK, AUGUST, 1972. "Einleitung: Renaissance und Barock", en: *Renaissance und Barock (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 9)*, A. Buck (ed.). Fráncfort: Athenaion, 1-27.
- CASSIRER, ERNST, 1987. *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 39-77
- CIPLIJASKAITÉ, BIRUTÉ (ed.), 1985. Luís de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid: Castalia.
- CRARY, JONATHAN, 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge- Mass.-London, England: MIT Press, 1-24.

- ECO, UMBERTO, 1998, "Über Spiegel (1985)", in: U. E., *Über Spiegel und andere Phänomene*, Munich: dtv, 26-61.
- EGIDO, AURORA, 1990. "La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura", *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Editorial Crítica.
- , 2004. *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el siglo de oro*, Barcelona: Ed. Crítica, 13-49.
- FEHRENBACH, FRANK, 2003. "Calor nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des 'Lebendigen Bildes' in der frühen Neuzeit", en: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Ulrich Pfisterer (ed.), Munich-Berlin: Dt. Kunstverlag, 151-170.
- , 2005. "Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder", en: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (eds.), Berlin: Akademie Verlag, 1-40.
- GRONEMEYER, NICOLE, 2004. *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: Transcript, 37-72.
- GUTHMÜLLER, BODO Y WILHELM KÜHLMANN (ed.), 1999. *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübinga: Niemeyer.
- HARVEY, E. RUTH, 1975. *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres: Warburg Institute.
- HENKEL, ARTHUR Y ALBRECHT SCHÖNE (eds.), 1996. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler.
- JANITSCHKE, HUBERT (trad. y ed.) 1877. *Leone Battista Alberti's drei Bücher über die Malerei/Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, en: *Leone Battista Alberti's kleine kunsttheoretische Schriften*, Vienna: Wilhelm Braumüller, 1877.
- JAY, MARTIN, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993;
- KEMP, MARTIN, 1990. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/Londres: Yale UP.
- KITTLER, FRIEDRICH, 2002. *Optische Medien*. Berlin: Berliner Vorlesung.

- KRAMER, KIRSTEN, 2004. "Mythische Visualität. Zum Verhältnis von optischen Medien und Schrift in der petrarkistischen Liebeslyrik Góngoras", en: *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Annette Simonis/Linda Simonis (eds.), Colonia: Dumont, 419-453.
- KRAUS, WALTHER (trad. y ed), 1965. Esquilo, *Der gefesselte Prometheus*, Stuttgart: Reclam.
- KRUSE, CHRISTIANE 2003. "Ein Angriff auf die Herrschaft des Logos. Zum Paragone von Leonardo da Vinci", en: *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*, Renate Lachmann/Stefan Rieger (eds.), Tübinga: Narr, 75-90.
- LARA GARRIDO, JOSÉ, 1987. "Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)", *Edad de oro* 6, 133-148.
- LATOUR, BRUNO, 1993. *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris: La Découverte.
- LINDBERG, DAVID C., 1976. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- MAAR, CHRISTA Y HUBERT BURDA (eds.), 2005. *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Colonia: Dumont.
- MANNONI, LAURENT, WERNER NEKES Y MARINA WARNER (eds.), 2004. *Eyes, Lies and Illusions. Drawn from the Werner Nekes Collection (With Contemporary Works by Christian Boltanski, Carsten Höller e.a.)*, London: Hayward Gallery, 41-52.
- MAXWELL-STUART, P.G. (eds.), 2000. del Río, Martín, *Investigations into Magic*, Manchester/Nueva York: Manchester UP.
- McLUHAN, MARSHALL, 1994. *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- NITSCH, WOLFRAM, 2000. "Das Subjekt als peregrino. Selbstbehauptung und Heteronomie in Góngoras Lyrik", en: *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (eds.), Tübinga: Niemeyer, 363–378.
- , 2005. "Theater der Magie – Magie des Theaters. Spuk und Zauberei im Drama Calderóns", en: *Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Gerhard Penzkofer/Wolfgang Matzat (eds.), Tübinga: Niemeyer, 307-321.

- PANOFSKY, ERWIN, 1964. "Perspektive als symbolische Form (1927)", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Hessling, 99-167.
- , 1975. *Idea. Ein Beitrag zur Geschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Hessling.
- PFISTERER, ULRICH (ed.), 2002. *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart: Reclam, 259-314.
- PREIMESBERGER, RUDOLF, ²2003. «Einleitung», in: *Porträt*, R. P. Hannah Baader y Nicola Suthor (eds.), Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- RÖSCH, ERICH (trad. y ed), 1992. Ovidio, *Metamorphosen*, Munich: Artemis & Winkler.
- SCHÖNEBERGER, OTTO (trad. y ed.), 1999. Hesíodo, *Theogonie*, Stuttgart: Reclam.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, 1974. *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris: Maspero, 210–214.
- , 1996. "Prométhée et la fonction technique" (1952), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris: La Découverte, 263-273.
- WETZEL, MICHAEL, 2002. "Die Leonardo-Galaxis: Vom Tafel- zum Monitorbild", en: *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (eds.), Colonia: Dumont, 75-88.
- WOLF, GERHARD, 2003. "Bildmagie", en: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Ulrich Pfisterer (ed.), Stuttgart-Weimar: Metzler, 48-56.
- ZIELINSKI, SIEGFRIED, 2002. *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek: Rowohlt, 76-124.