

DOSSIER

En esta sección se recogen las actividades organizadas por el Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE-UAM). En esta ocasión su contenido muestra los resúmenes de las comunicaciones de los ponentes del [2º Seminario Internacional de Arte y Cultura en la Corte](#), celebrado los días 7 y 8 de abril de 2015 bajo el título:

MIRADAS ESPECULARES SOBRE LA CIENCIA Y EL ARTE EN LA CORTE



Presentación del Seminario Juan Pimentel y Sandra Sáenz-López Pérez

Los Seminarios de arte y cultura en la corte organizados desde el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) en colaboración con el Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), tienen como objetivo principal la exploración de vías renovadoras e interdisciplinares en el estudio de la historia del arte cortesano en la Edad Moderna. Tras una primera edición centrada en historiografía y metodología, esta segunda estuvo dedicada a la reflexión sobre las convergencias entre la Historia del Arte y la Historia de la Ciencia, poniendo de manifiesto que, lejos de tratarse de ámbitos ajenos, los trasvases entre los sujetos, los temas y las prácticas de ambas disciplinas han sido constantes.

La sociedad de corte es un espacio apto para explorar los diálogos entre el arte y la ciencia y para interrogarnos sobre los puntos de encuentro de ambas culturas. El Seminario se centró en el análisis de algunos de ellos a través de distintas sesiones temáticas: ficciones naturales como los gabinetes y las naturalezas muertas que recrean el juego de la presencia y la ilusión; mapas, arquitecturas y otros artefactos híbridos; la propia representación de científicos y artistas o el papel de la imagen y el testimonio en la confección de la evidencia. El hecho de que los ponentes procedieran de disciplinas diversas, Historia del Arte e Historia de la Ciencia principalmente, posibilitó la reflexión sobre estos aspectos y diversificó los puntos de vista.

A continuación se indican las sesiones en las que se articuló el seminario y se recogen los resúmenes de las intervenciones de cada uno de los participantes.

INTRODUCCIÓN

Fernando Marías (IULCE-Universidad Autónoma de Madrid, Real Academia de la Historia): “Miradas especulares y espejismos críticos”

Si José Manuel Sánchez Ron nos ha recordado que la ciencia consiste en investigar los fenómenos que se dan en la naturaleza y establecer para ellos sistemas con capacidad predictiva, quizá habría que incluir en esa naturaleza la humana y sus productos. Sebastián de Covarrubias consideraba que era “conocimiento cierto de alguna cosa por su causa”, lo que permitía “saber con certeza” y llegar a tener a la conciencia como “ciencia de sí mismo”. El arte, como producción de artefactos, edificios e imágenes, siempre incluyó en la Edad Moderna como su fundamento a la ciencia y abogó por el empleo de sus métodos, desde los matemáticos (geometría de la figura, proporciones, perspectiva conmensuradora de lo que es y de lo que no es) a las nuevas formas de descripción, al natural, *ad vivum*, basadas en el empirismo de la certidumbre visual, cognoscitivas. Se abrió incluso la oposición entre la *via mathematica* y la *via artistica* en la representación dual de un mismo mundo plural, en la que no se polarizaba un enfrentamiento entre una nueva ciencia y una cultura barroca encarnada por la esfera metafísica. ¿No era la teología la ciencia suprema? ¿Existe esa oposición o solo una especularidad de miradas? Si abandonamos las tipologías ideales de 1900 (de Sombart a Worringer) y los constructos estilísticos —taxonómicos— de 1870 (de Wölfflin y Weisbach a d’Ors), por no apelar al furor neobarroco del postmodernismo, quizá no existiera tanta oposición en el Seiscientos como espejismos actuales. Los espejos no solo fueron objetos metafóricos sino formas de captar la realidad, que se adaptaban a la previsibilidad de las leyes de la especularia.

SESIÓN 1. FICCIONES NATURALES

¿Cuál es el estatuto de verosimilitud de lo que aparece en una imagen? Obviamente, las hay de muchos tipos, pero en general la función representativa de las imágenes toca de lleno la ambigüedad entre la ficción de una presencia y la

ilusión de un artificio, ese juego desplegado por artistas y científicos a través de la historia. Contemplamos las naturalezas muertas, los gabinetes de curiosidades, la pintura de paisaje, las imágenes que arrojan los microscopios o los telescopios, y ¿qué vemos? ¿Cuáles han sido las convenciones seguidas en las prácticas artísticas y científicas para codificar las sucesivas cadenas de ficciones naturales?

Peter Cherry (Trinity College Dublin): “La copia de la realidad como recurso estético en el bodegón español”

Los modos del bodegón español vinieron marcados por un alto componente estético, ya pensemos en su temática, sus formatos y estrategias pictóricas o en su estilo propio, un naturalismo de alta verosimilitud. Tales convenciones pictóricas se formaron rápidamente de acuerdo con el discurso humanístico de la rivalidad entre los modernos y los antiguos en la *mímesis*, un contexto, además, que originó la idea de la obra admirada como una realidad ficticia. Especial importancia tienen los bodegones de Caravaggio, Juan Sánchez Cotán y Juan van der Hamen, para resaltar la estética del reto artístico de la imitación, llegando en algunos casos a auténticos niveles de virtuosismo y, cómo no, de belleza. Es asimismo relevante el tema de la autoría en las pinturas de bodegón —la cuestión de firmar o no firmar la obra— y su naturaleza como creaciones de un artista —genio interesado en consolidar su reputación entre otros pintores y admiradores, garantizando así su fama *post-mortem*. Por último cabe preguntarse, quedando la cuestión abierta, si el acto de ver y copiar despertaba en estos pintores una curiosidad científica, un deseo de profundizar en su conocimiento de las causas de los fenómenos visuales que afectaron los motivos que copiaban, como por ejemplo la incidencia de luz en los objetos transparentes o las superficies resplandecientes.

José Ramón Marcaida (Cambridge University): “Ingenios del Seiscientos. Conocimiento, artificio y visualización”

Tomando como punto de partida la frase atribuida a Virgilio “*Vivitur ingenio, caeteris mortis erunt*” y su presencia en varias imágenes realizadas a lo largo de los siglos XVI y XVII -entre ellas un grabado anatómico del célebre tratado *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) de Andreas Vesalius- se pueden explorar algunos aspectos de la relación entre ingenio, cultura visual y conocimiento científico en la Edad Moderna.

En especial cabe prestar atención a la diversidad semántica del término “ingenio” y sus cognados en el contexto de la ciencia experimental del Seiscientos. Por ejemplo, siguiendo a Jim Bennett, podemos fijarnos en las investigaciones llevadas a cabo por los miembros de la Royal Society de Londres; en concreto, el proyecto de la *Micrographia* (1665) de Robert Hooke, descrito por su contemporáneo Samuel Pepys como “el libro más ingenioso que he leído en mi vida”.

María Eugenia Constantino (Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México): “Bichos de cera y tinta. Colecciones de animales en los gabinetes de historia natural”

En el siglo XVIII, los gabinetes de naturaleza ilustrados pretendían formar microcosmos en los que se experimentara la ficción de presenciar los mundos naturales conocidos y desconocidos de la mejor manera posible, lo cual implicaba mostrar ejemplares animales nombrados, clasificados y en buen estado de conservación. Una cuestión difícil y a veces imposible si pensamos en que los tránsitos que sufrían los ejemplares, desde el lugar en el que habían sido cazados hasta el gabinete del coleccionista, provocaban muchas veces la pérdida de partes esenciales y hasta del ejemplar en su totalidad. Así, se esperaba que la identificación de los animales recién reconocidos y la construcción de conocimientos acerca de ellos surgiera no solo del espécimen naturalizado, sino de la sinergia que pudiera lograrse al contrastar el cuerpo del animal con los dibujos, descripciones e inventarios producidos para dotarlo de significado y estabilizar sus características físicas. Pero los naturalistas en Europa quizá nunca antes habían visto al animal y mucho menos lo habían observado con vida, mientras que la documentación en la que residían sus certezas no siempre correspondía al animal naturalizado o incluso tenía errores importantes. ¿Se podía entonces construir un conocimiento fiable sobre la naturaleza si sus referentes eran inexactos? ¿Era posible reconstruir los faltantes si no había una memoria del animal vivo? ¿Podemos pensar hoy en los gabinetes de historia natural como verdaderos teatros o más bien como espectáculos fantasmagóricos de la naturaleza?

SESIÓN 2. SUJETOS Y ARTEFACTOS HÍBRIDOS

Presas de una mirada retrospectiva, determinados sujetos y objetos de la sociedad de corte se resisten a la taxonomía binaria al uso. Tanto el perfil del científico como las características de la obra artística son codificaciones posteriores que orientan nuestra mirada y que por lo tanto la desvían de otros lugares. Entre el caudal de imágenes posibles, tenemos algunas cuya naturaleza resulta deliberadamente híbrida. Son materiales sobre los que siempre gravitó la duda entre su valor fenomenológico o descriptivo y su carácter artificial e incluso artístico. Tenemos las fortificaciones, a mitad de camino entre las matemáticas mixtas y la arquitectura, y por supuesto los mapas, que nos permiten explorar puntos de vista ideales y proyecciones cosméticas de lo que encuentra y de lo que se espera encontrar en el territorio. A los participantes en esta sesión se les solicitó que hablaran de algún sujeto, un artesano, un iluminador, un cosmógrafo o un ingeniero que ilustrara también el carácter híbrido de su práctica o sus actividades.

Isabel Soler (Universidad de Barcelona): “La ruina y la creación del mundo: el viaje a Roma de Francisco de Holanda”

En 1538 el joven iluminador portugués Francisco de Holanda viajó a Roma. Como también lo era Oriente para los navegantes portugueses que en aquellas mismas décadas zarpaban del puerto de Lisboa, Roma y los vestigios de la Antigüedad eran *el otro, la otredad*, un espacio predefinido y ya estipulado por la historia, la cultura y el imaginario occidental. Para Francisco de Holanda la ciudad era lo *conocido pero nunca visto*, una *otredad* presente a lo largo del tiempo, un

espacio repleto de contenidos que tenían que ser reconocibles y debían ser encontrados porque habían sido textualmente testimoniados desde la propia Antigüedad. Y si de Portugal había salido un ya buen iluminador de libros, de Italia volvió un pintor, un arquitecto, un ingeniero, un urbanista, un cartógrafo, un tratadista del arte; un humanista en todas sus dimensiones. Lo demuestra su tratado *Da Pintura Antiga*, concluido en 1548, en el que las famosas conversaciones de San Silvestro con Miguel Ángel, Vittoria Colonna y el miniaturista Giulio Clovio, los *Diálogos de Roma*, comprenden el Segundo Libro y recogen discusiones sobre teoría del arte, estética y el valor de la preservación de la Antigüedad.

Sandra Sáenz-López Pérez: “El arte de hacer mapas: la participación de artistas en la representación del mundo moderno”

Los mapas históricos son imágenes del mundo que tanto estéticamente, como desde el punto de vista de su materialidad deben de ser considerados obras artísticas. Técnicamente son pinturas realizadas en los más diversos soportes y mediante todos los procedimientos pictóricos posibles. Si bien mayoritariamente los mapas que se han conservado son pinturas o dibujos sobre pergamino —en gran medida como ilustraciones de códices— o bien grabados en papel a partir del desarrollo de esta técnica, existen mapas dibujados sobre papiro, realizados en mosaico, sobre muro o tabla, incisos en la roca, tejidos en tapiz e incluso en vidrieras. Ante este panorama no parece extraño afirmar que los autores de estos mapas fueran artistas, o sus creaciones, obras de arte. Sin embargo, el escaso protagonismo que hasta el momento ha tenido la Historia de la Cartografía dentro de la Historia del Arte ha determinado que a día de hoy hablar de los cartógrafos o de los mapas como tales siga siendo aún una reivindicación. Este trabajo pretende ser una contribución en esta línea. Para ello, se centra en el valor artístico de los mapas realizados en la Edad Moderna y en la participación de artistas de la talla de Antonio de Holanda, Piero del Massaio, Hans Holbein el Joven, Leonardo da Vinci, Alberto Durero o John White en su ejecución.

Fernando Rodríguez de La Flor (Universidad de Salamanca): “La fortaleza: de virtud cardinal a ingeniería del control del territorio. Representaciones”

Una ambivalencia semántica que se produce en nuestro castellano permite entender la fortaleza en el mundo de la corte. En efecto, la fortaleza es indistintamente una virtud política especialmente valorada en el universo del siglo XVII, y por lo tanto cultivada en los centros de poder y producción de sentido y, al mismo tiempo, es un artefacto promovido por ese mismo *setting* imperial de la corte de España, como el sistema técnico de defensa de que se dota la Monarquía “compuesta”.

Ciertas representaciones, textuales e icónicas, comparten esta doble naturaleza, desvelando que lo que se produce en realidad es una mentalidad, una ideología que afecta a todo el imaginario de lo que podemos llamar, con Ortega, el “defensivismo hispano”. En efecto, la poliorcética termina siendo una eficaz figuración para simbolizar el espíritu militarmente amenazado de lo católico. La fortaleza y las fortalezas, en cuanto formaciones psico-históricas —el castillo, el

bastión, el baluarte, finalmente— se empiezan a perfilar como un destino propio de una monarquía asediada, desde la rebelión de las Provincias Unidas en adelante, de enemigos innumerables, tanto como una virtud cardinal a cultivar por los propios sujetos que viven bajo tal ordenamiento.

Valeria Manfrè (Universidad Internacional de La Rioja): “Representar la ‘ciencia de la tierra’: pintores, arquitectos e ingenieros en la época de los Habsburgo”

En sus *Diálogos de la pintura* (1633), Vicente Carducho destacó la importancia de la representación visual para desarrollar la defensa de los territorios y para informar sobre sus ciudades. En la corte de los Habsburgo, el sistema de comunicación gráfica no recaía sobre un único perfil profesional. La necesidad de reproducir fielmente la panorámica de una ciudad requería de una figura que combinase la ingeniería y la pintura, que supiese manejar las técnicas del arte figurativo pero siempre desde el conocimiento del relieve militar, para poder así reproducir tanto las vistas de los lugares como las plantas de las fortificaciones. Además, durante los siglos XVI y XVII el legado de la tradición clásica recibido por los teóricos incluía la relación entre corografía y pintura expresada por Ptolomeo, esto es, un producto cartográfico objeto de fruición estética, una ecléctica combinación de ciencia y arte.

La importante relación entre retrato urbano y realización *ad vivum* se pone de relieve al observar cómo la verosimilitud fue uno de los principales parámetros con los que debieron cumplir los autores de las primeras representaciones cartográficas de los territorios bajo el dominio de la monarquía española. Sin embargo, estas representaciones visuales no siempre siguieron una visión directa del lugar. Por el contrario, deformaciones e interpretaciones de la realidad se hicieron a menudo explícitas, dando como resultado imágenes que no siempre consiguieron seguir los avances del conocido como “evolucionismo cartográfico”.

SESIÓN 3. TESTIMONIO, EVIDENCIA E ILUSIÓN

En las vidas paralelas de la ciencia y el arte, una de las estrategias de legitimación más habituales ha sido la invocación al testimonio directo. El empirismo siempre tuvo en la pintura *ad vivum* su correlato. La primera persona del singular siempre actuó como garante del plural anónimo del conocimiento objetivo. Ahora bien ¿cómo se configura una evidencia? ¿Cómo se transita del espécimen a la especie? ¿De qué manera actúa la visualización de un fenómeno o un producto natural en su constitución como una prueba o un hecho contrastado? ¿Qué es una copia? Las imágenes actualizan y ponen delante de los ojos realidades lejanas como las del Nuevo Mundo o sencillamente invisibles como la de la Historia sagrada. Nos interesa lo que hacen este tipo de imágenes y cómo lo hacen.

Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid): “La ‘Historia’ como modelo hegemónico de producción de verdad y su crisis en la ‘Historia general y natural de las Indias’ de Gonzalo Fernández de Oviedo”

La investigación previamente realizada por Jesús Carrillo sobre las tempranas representaciones de la naturaleza americana por Gonzalo Fernández de Oviedo ya hacía énfasis en la dislocación de las nociones de autoridad y autoría como sustrato no reconocido de ulteriores configuraciones del discurso científico. Esta dislocación se traducía en desplazamientos múltiples y a menudo violentos que darían lugar a las múltiples narraciones, muchas de ellas contradictorias entre sí, que tejerían eso que llamamos la modernidad colonial.

Aunque dicha heterogeneidad de narraciones iba a verse en gran medida domesticada y oscurecida por la creciente ortodoxia de los discursos de dominación, sin embargo iba a sobrevivir entrelazándose de manera persistente en una relación ambivalente con aquellos. Los textos de Fernández de Oviedo son interesantes a este respecto al mostrar esa ambivalencia subyacente en el surgimiento de los discursos de la colonia.

El naufragio, o mejor dicho, el encadenamiento de naufragios de la empresa individual y colectiva de la que es protagonista el cronista de Indias, tema al que él mismo dedica el último libro de la *Historia general y natural de las Indias*, es un elemento estructural dentro de la construcción narrativa de este temprano esbozo de la modernidad que ensaya este expatriado. El naufragio, la sombra que proyecta la pérdida de sí y el surgimiento de un yo lacerado y a la intemperie, huella del proyecto imperial en el cuerpo desplazado, es precisamente el sustento de la verdad diferencial que reivindica Fernández de Oviedo para su texto sobre la naturaleza americana. A esta verdad “corporal” e irreductible, sin embargo, asocia como parte indisociable la verdad derivada de la vinculación al proyecto imperial y a la implementación de los procedimientos burocráticos desde el cumplimiento riguroso del mandato oficial.

José Riello (Universidad Autónoma de Madrid): “El Greco, Pedro Salazar de Mendoza y la evidencia de la pintura”

Pedro Salazar de Mendoza fue uno de los historiadores y genealogistas hispánicos más destacados entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Entre 1589 y 1614 fue administrador del Hospital de San Juan Bautista en Toledo, institución fundada en 1541 por el cardenal Juan Pardo de Tavera con una función eminentemente caritativa. Como tal, fue el responsable de la comisión al Greco de dos de los encargos más importantes que el artista afrontó a lo largo de su carrera: la realización del tabernáculo para el altar mayor de la capilla mayor y la de los retablos ideados para el mismo lugar.

Hasta ahora ambos encargos no habían sido relacionados con las funciones del Hospital ni habían sido vinculados entre sí. Sin embargo, la revisión de los documentos, de la historiografía específica y de los libros que escribió el propio Salazar de Mendoza, junto con el análisis de las obras realizadas por el Greco, apuntan al desarrollo de un minucioso programa iconográfico en torno a la Encarnación y a la Resurrección de la carne y a la puesta en marcha de dos discursos perfectamente imbricados que se explicitaban gracias al arte de la pintura: el propiamente escatológico, relacionado con la humanación de Cristo y la

Resurrección; y otro meta-artístico que interesó al Greco para compararse con quien él debía de considerar el imaginero hispánico más importante hasta la fecha: Alonso de Berruguete.

Gabriela Siracusano (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Tres de Febrero): “Tito Yupanqui me fecit’. Testimonio escrito y evidencia material en la imagen de Nuestra Señora de Copacabana a partir de una mirada interdisciplinar”

La historia de la producción de imágenes sagradas y milagrosas permite introducirnos en un escenario en el que la presencia de lo sagrado como evidencia efectiva ante los fieles se conjuga inevitablemente con un sinnúmero de testimonios religiosos, políticos, económicos y artísticos que explicarían la razón de su existencia, pero que, digámoslo, suelen quedar solapados frente a la necesidad de consolidar *in eternum* aquello que sus primeros testigos vieron, palparon o escucharon oportunamente. En los primeros siglos de una modernidad temprana que erigiría los pilares del sistema científico en términos de objetividad, observación empírica, experimentación, causalidad y certidumbre, entre otros, resulta interesante reflexionar sobre cómo funcionaban algunos de estos principios en la esfera de lo religioso, especialmente aquellos vinculados con la observación directa del fenómeno como indicio de verdad.

En la Sudamérica colonial son numerosos los casos en los que testimonios orales y escritos de diverso género —declaraciones de testigos, crónicas, actas de cabildos capitulares, entre otros— sirvieron para sostener la construcción de devociones e instalar la creencia en las acciones milagrosas que dieran origen tanto a la imagen como a sus portentos. En este sentido, la investigación acerca de la relación entre el testimonio escrito y la evidencia material en casos como los del Señor del Milagro de Salta (Argentina) y Nuestra Señora de Copacabana (Bolivia) permite comprender el papel desempeñado por las palabras, las imágenes, los recuerdos sensoriales y sus materiales.

SESIÓN 4. RETRATOS Y AUTORRETRATOS DE ARTISTAS Y CIENTÍFICOS

Podemos acercarnos a los retratos y representaciones de los científicos a través de la historia, y hacerlo sin perder de vista cómo los pintores se han representado a sí mismos. Rodeados de sus instrumentos, practicando disecciones o mirando a través de sus lentes, los científicos se nos han mostrado encarnando una serie de valores y prácticas no siempre homogéneas. Podemos contemplarlos en el espejo de los propios artistas: ¿cuáles son sus atributos y sus rasgos distintivos? ¿Cómo se representaron y quisieron verse unos y otros?

Miguel Hermoso (Universidad Complutense de Madrid): “Mirar, ver y representar. El retrato de artista en el Barroco”

Aun existiendo precedentes para la representación del artista en las imágenes de Rafael, Tiziano o Federico Zuccaro, se puede observar que en el siglo

XVII la imagen del creador va a adquirir nuevos matices debido sobre todo al espacio que el artista quiere ocupar en la sociedad de la época. De esta manera se asiste progresivamente a un ennoblecimiento tanto del artista como de su representación, con ejemplos tan destacables como Rubens, van Dyck, Le Brun o Velázquez. Pero junto a esta estrategia aparece otra que tiene que ver con la ciencia de la óptica. Gracias al desarrollo de las lentes y a los nuevos instrumentos como el telescopio o el microscopio que van a cambiar la forma de ver el mundo, pintores y escultores también van a adoptar una nueva forma de mirar y de mirarse, representándose en ocasiones ostensiblemente con anteojos, como harán Luca Giordano o Anna Dorothea Terbusch, pero mostrando al mismo tiempo una intensidad en la mirada que los identifica inmediatamente como artistas y no como burgueses o nobles, siendo perfectamente conscientes de su importancia y de cómo son ellos quienes tienen en su mano la representación del mundo que los espectadores intentan comprender.

Juan Pimentel (Consejo Superior de Investigaciones Científicas): “Lecciones de anatomía”

Las miradas reflexivas o autorreflexivas, especulares o comparativas, son prominentes en la sociedad de corte. El ensayo, la autobiografía o los espejos de príncipes son algunos de sus productos característicos. También lo son las lecciones de anatomía, ese género pictórico que floreció en los Países Bajos durante el siglo XVII y cuyo máximo exponente es el célebre lienzo de Rembrandt, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632). Es importante repasar las claves y obras principales de este género hasta desembocar en la lectura foucaultiana que Francis Baker hizo del óleo de Rembrandt y la que posteriormente, desde la historia de la ciencia, realizó Jonathan Sawday en su libro *The body emblazoned* (1995). En las lecciones de anatomía se enfrentan dos cuerpos, uno individual, el cuerpo observado, el objeto de la disección; y un cuerpo social, el cuerpo observante, formado por un colectivo profesional que gusta de retratarse en su ascenso cívico, el gremio de los cirujanos. El triunfo de la nueva ciencia es contemplado así como un triunfo disciplinar y moral sobre el delito y el desorden, una victoria del mecanicismo y la burguesía sobre el individuo y la carne.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El seminario ha sido provechoso en tanto que los casos descritos en las ponencias han tendido a resaltar las vidas paralelas de la ciencia y el arte en la sociedad de corte. Actividades en busca de legitimación social, la ciencia y el arte estuvieron sometidas a ciertas tensiones características que vivieron otras prácticas de la época, como por ejemplo la tensión entre lo manual y lo intelectual. Respecto a lo primero y desde la Historia de la Ciencia, por ejemplo, los estudios del mecenazgo y la impronta cortesana nos enseñaron a ver en Galileo algo más que un descubridor de hechos celestes. Desde los estudios de Mario Biagioli, las estrategias por legitimar unas disciplinas y unos instrumentos se han convertido en temas de interés. Respecto a lo segundo, los trabajos de Pamela Smith sobre lo que se han venido en llamar la “epistemología artesanal”, son un buen exponente de una

deriva que se aprecia en muchos frentes: desde la historia de las ideas, la Historia de la Ciencia se ha trasladado de manera muy notable sobre el mundo de las prácticas. Lo que antes se entendía que era una actividad desprendida del medio social y ajena al poder, igualmente exenta de contaminaciones manuales o limitaciones materiales, es decir, una actividad que se producía en las regiones más elevadas (e incorpóreas) del espíritu humano, ahora es contemplada en un escenario bien distinto. Como el arte, la ciencia se hace. En sociedad y con las manos.

En las primeras sesiones los temas comunes fueron los bodegones y otras formas de coleccionismo, uno de los campos de atención más poderosos de los últimos años en Historia de la Ciencia e Historia del Arte. Obviamente, los gabinetes de curiosidad no nos hablan solo de la taxonomía de la vida y los sistemas de clasificación. Penetran el campo del arte en tanto que constituyen espacios museísticos sometidos a las vicisitudes de la exhibición y la preservación.

A continuación se desarrollaron las ponencias alrededor de lo que llamamos objetos o sujetos híbridos, la mayoría procedentes del mundo de la cartografía, la geografía y las matemáticas mixtas. La intervención sobre el espacio y las formas de visualizarlo y representarlo es otro de los terrenos fértiles donde conviven ese grupo de prácticas que no sabemos bien si pertenecen al reino de las ciencias o de las artes: ingenieros, miniaturistas, cartógrafos y arquitectos.

La sesión sobre evidencia y testimonio se bifurcó sobre casos diversos que sin embargo remiten a problemas comunes. Tanto los cronistas de Indias como los pintores de lo sagrado, debieron elaborar estrategias de persuasión para sus auditorios. Describir productos naturales netamente diversos a los conocidos o mostrar en imágenes episodios sobrenaturales exigió un arsenal de métodos narrativos y pictóricos destinados a convertir en hechos ciertos y visibles observaciones particulares. El caso de Nuestra Señora de Copacabana evoca precisamente los caminos paralelos de la ciencia y el arte a la hora de reunir testimonios y evidencias para probar lo improbable.

La última sesión se ocupó de repasar algunos códigos de representación de los nuevos sujetos sociales, individual y colectivamente. Como cualquier otro cuerpo social, los artistas y los científicos desarrollaron sus propios programas iconográficos destinados a dignificar su estatus y sus funciones.

¿Qué hemos aprendido? Bastante sobre casos concretos y miradas cruzadas o especulares. Son dos disciplinas algo asimétricas en España. Una tiene una gran solera, la otra se ha manifestado muy efervescente en las últimas décadas. Ambas ofrecen tantos episodios mixtos, tantos desarrollos comunes que este seminario se ha limitado a explorar algunos de ellos, cada uno de los cuales cuenta con una literatura propia. Quizás en reuniones futuras, para ordenar y orientar el debate, deberíamos escoger una lectura común o tal vez discutir directamente sobre una imagen.

DOSSIER

Directores: Juan Pimentel (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y Sandra Sáenz-López Pérez

Coordinadores académicos: Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid), María Cruz de Carlos Varona (Museo Nacional del Prado) y Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, Real Academia de la Historia)

Organización: IULCE-UAM y Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM

Fechas: 7 y 8 de abril de 2015

Sedes: Facultad de Filosofía y Letras, UAM y CCHS-CSIC (Madrid)