

La exploración sensorial del vacío

Antonio Muñoz Carrión

La serie de pinturas creadas por Carmen González Castro y expuestas en el Palacio de la Madraza (Granada), titulada *Etimología de la nostalgia*, puede contemplarse como si quisiera ser una metáfora de las consecuencias que arrastramos hoy a causa de un hecho histórico acaecido en España hace dos siglos. La irrupción de un invasor que tomó la decisión de privar definitivamente de una cantidad indeterminada de obras maestras a todos los españoles, a los de la época y, como consecuencia, a todos sus descendientes. Remite a un expolio concreto, descomunal, generalizado, y sugiere que los conceptos de conflicto bélico, enfrentamiento o conquista están asociados casi siempre al robo o la destrucción de las obras de arte de los otros. Se trata de las consecuencias de la guerra de la Independencia.

Cabe sorprenderse por el hecho de que las instituciones consagradas al estudio del arte no se hayan empleado a fondo en la concienciación acerca del tipo de relación que acaban teniendo en todos los tiempos las guerras y el arte, dos mundos completamente ajenos. Y que tampoco se hayan empleado a fondo en el proceso de investigación y difusión de toda la información, hoy escasa y dispersa, acerca de las obras afectadas y en qué grado sufrieron la intervención forzada: robo, deterioro o destrucción. Y es que, pasado el tiempo, tras varias generaciones conviviendo con un vacío no señalado ni recordado, una sociedad acaba ignorando cómo el destino le ha arrebatado un trozo, a la vez material e inmaterial, de su patrimonio cultural. Actualmente vivimos, sobre todo, la realidad más inmediata, y la vivimos en tiempo presente; como diría Bauman, nos relacionamos con el arte de forma «líquida», es decir intensa e inmediatamente, a través de experiencias impactantes, y para ello requerimos la presencia del mismo. Parece que no forman parte de nuestro vínculo con la pintura la inquietud y la

nostalgia por aquellas obras que han sido creadas en algún momento de nuestra historia y que ya no podemos disfrutar.

Lo ausente solo puede ser experimentado en forma de nostalgia por quienes son conscientes de dicha ausencia; sin embargo, esta inquietud por buscar lo desaparecido no forma parte de los estilos de vida que han calado en nuestra sociedad desde hace varias décadas.

Ante la conciencia de que alguna obra fue destruida en el pasado, nos sentimos dichosos cuando leemos en una guía la siguiente indicación: «Esta obra se encuentra actualmente en el museo de...». Más tarde, los más curiosos, aprovechan el viaje a la ciudad en donde se encuentra dicho museo para visitarlo y encontrarse durante un momento frente a la obra reaparecida. La admirarán, la disfrutarán, llegando a asociarla con el museo que la ha acogido, la muestra y protege. Por lo general, serán escasas las personas que se pregunten: «¿Cómo ha podido llegar esta pintura a esta sala?». Y todavía menos las que se planteen: «¿En dónde estaba antes? ¿Cuál era su marco original?».

Carmen González Castro no solo se hace a sí misma esas preguntas, sino que intenta responderlas y trasladarnos su estado de ánimo ante este nomadismo pictórico. Para ello, comienza su viaje mental por la búsqueda de indicios en el propio «lugar de los hechos». El sitio en donde se produjo un día, a toda prisa, con carretas en la puerta del edificio, la selección, embalaje y robo que iniciaría un peregrinaje incierto de las obras hacia diferentes lugares de la geografía nacional e internacional. Se pregunta quiénes lo decidieron, por qué manos han pasado las obras robadas y quiénes se beneficiaron finalmente.

Visita lugares en donde no está ya la obra, ni tampoco referencias visuales de otro tipo, pues a principios del siglo XIX no existía la fotografía como técnica de registro de imágenes. En ocasiones encuentra, en el lugar del robo, una copia del original que alguna vez se exhibió allí. Y este es el mejor de los casos, porque lo habitual es que la obra haya sido sustituida por otra obra alternativa o, simplemente, allí se haya quedado el hueco vacío. Es muy difícil interpretar qué significa hoy el lugar profanado tras la devastación del momento. Ya no hay pruebas, el tiempo las ha borrado. Todo está remodelado y dispuesto de nuevo para decirnos: «Aquí no ha pasado nada». La serie *Etimología de la nostalgia* nos traslada a estos lugares tal y como se los ha encontrado la artista, y juega

con todo tipo de posibilidades, intentando transmitir a quienes contemplamos estas pinturas las mismas sensaciones que ella ha tenido durante su investigación.

Hoy percibimos y entendemos habitualmente una obra de arte como un objeto en sí mismo, escindible de todo lo demás que lo rodea de forma organizada desde su creación. Marc Augé observa que «el pasado de la imagen no es el de su pasado histórico supuesto ni el del original, es la imagen que sus espectadores ya tenían de ella»¹, y los espectadores siempre son coetáneos. Las voces vivas del pasado, como son las procedentes de la tradición oral, se han apagado tras varias generaciones, quedando en el aire tan solo ecos y, quizás, alguna anotación escrita en una lista de inventario del pillaje.

Sin embargo, en *Etimología de la nostalgia* se evoca el momento en el que una obra de arte se miraba justamente allí, en el lugar en donde ahora Carmen indaga. Cuando se trata de pintura, hoy focalizamos nuestra atención hacia su valor estético. Entre bastidores quedan, sin embargo, multitud de dimensiones que otorgan sentido a esa misma obra desde su concepción, encargo al artista y creación, y que no están contenidas en ella. Desde la escuela hemos aprendido a mirar la pintura en las láminas de un manual y hoy día los escolares la descubren en un PowerPoint y en internet. Algunos logran disfrutarla en directo, en el museo, al menos alguna vez en su vida. Casi siempre nos han enseñado que una pintura tiene su especificidad en función de su autor, época, estilo, escuela, técnica, temática, etc. Parece una actitud generalizada no detenerse demasiado en todo aquello que no esté contenido en la obra en el momento de su contemplación. Ni en las posibles formas que durante generaciones debieron experimentar aquellos que fueron sus destinatarios principales, porque para ellos fueron concebidas en su momento; ni en los contextos de la recepción que acompañaron a cada obra.

Tras un proceso de reflexión inicial, Carmen recurrió a todo tipo de documentación para definir lo que se proponía: monografías, libros de viajes, protocolos; pero también a la colecta de datos sobre el terreno a través de un trabajo de campo personal en diversos espacios, densos, cargados de historia, con entrevistas en profundidad a expertos y conocedores del lugar.

¹ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona, Gedisa, 2003, p. 90.

El trabajo de Carmen tiene, por tanto, su punto de partida en dos observaciones: la primera es que conocemos y accedemos solo a una ínfima parte del arte que se ha producido para nuestra propia sociedad. Cuando un conquistador se apropia del arte creado por el conquistado, se lo arrebató y, finalmente, lo saca inmediatamente de su sitio y lo pone a buen recaudo. A partir de ese momento una sociedad queda despojada de sus símbolos estéticos más preciados, queda desnuda. El expoliado es así también desposeído del alma. Queda derrotado física y también moralmente, a perpetuidad; es dos veces derrotado.

La segunda de las observaciones que han llevado a Carmen a crear esta serie de pinturas es un viejo tema que ya trató en 2010 en su libro *El espacio como objeto* y que se centra en la relación entre la obra y el contexto en donde la contemplamos. En esta serie nos descubre cómo palpita cada obra concreta ante su propio destino, muchas veces azaroso y trágico.

Como el detective de *La carta robada* de Edgar Allan Poe, cuando Carmen González Castro llega al lugar de origen, observa e intuye en qué espacios debieron exponerse las obras que investiga. Incluso ha llegado a descubrir en ocasiones las escarpas o clavos huérfanos, a veces hincados todavía en la pared, de donde parece que estuvieron colgadas esas obras. Mide las dimensiones de los huecos con cinta métrica, lo anota todo en sus cuadernos y constata *a posteriori* que, en efecto, las obras que alguna vez estuvieron instaladas en dichas hornacinas, huecos, retablos o paredes lisas, eran las que buscaba. Esas obras, ausentes, han dejado a veces rastros. Como conoce sus medidas, constata que encajan al centímetro en los huecos para los que ella sospecha que fueron creadas. Como señala Belting: «los lugares no desaparecen sin dejar rastro, sino que dejan huellas tras de sí formando un palimpsesto de varias capas, en el que anidan y se almacenan viejas y nuevas representaciones»².

Estuvieron aquí, se dice, y se pregunta: ¿en dónde acabarían? Al igual que en el relato de Poe, muchas de ellas se encuentran ahora en el lugar más obvio, que a la vez era el menos previsible, como, por ejemplo, el Museo de Prado, el Metropolitan de Nueva York, el Museo del Louvre, o la National Gallery de Londres. La artista queda pasmada por el misterioso viaje, incierto en ocasiones, de más de dos siglos de duración, que ha llevado a las pinturas, en

²BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007, p. 78.

ocasiones, por medio mundo. Sellando pactos, pagando servicios, comerciando o generando plusvalías opacas que serán recogidas por algunos, de entre los cuales puede haber amantes del arte. Queda impactada por la frontera radical que separa la presencia y la ausencia, lo lleno y lo vacío, el lugar y el no lugar, el «continente y el contenido», tema en el que ya había profundizado diez años antes en el segundo capítulo de su libro *El espacio como objeto*.

Desde el punto de vista de la concepción de la serie, supone un reto tratar las pinturas cuando muchas de ellas están ausentes o no existen. Este es un problema generalmente insalvable para todos los tipos de lenguaje que se circunscriben exclusivamente a la imagen. Como observa Debray: «La imagen física [...] ignora el enunciado negativo. Un no-árbol, una no-llegada, una ausencia se puede decir, no mostrar. [...] Una figuración es por definición plena y positiva [...]. Sólo lo simbólico tiene marcadores de posición y negación»³. Hablar de la ausencia de una pintura mediante la pintura, es un reto que ha embarcado a la artista en la creación de un complejo dispositivo simbólico. Juega, como nos enseña la teoría de la Gestalt, con representaciones que vinculan el fondo y la forma, es decir, el hueco y la obra. Hay un desenlace recurrente en toda la serie que se expresa mediante una intervención extrapictórica y que alude a lo desaparecido, lo inaccesible en los espacios representados en sus obras.

Carmen elige, en muchos de los cuadros de la serie, pintar la pintura añorada, en miniatura, y actuar drásticamente luego y de forma destructiva en su propia obra, cuando la ha acabado. Deteriora lo representado, lo que ya no está. Otras veces lo que deteriora es el propio hueco representado, aludiendo a la destrucción real mediante lo dañado por ella misma en cada obra. Este es uno de los hallazgos del proyecto. Recurrir a un lenguaje que hace referencia a sí mismo, a su sentido inicial y a su destino. Algunas de las pinturas que recrea en cada una de sus obras son muy conocidas, otras no. «La representación de un “cuadro en el cuadro” puede considerarse como una operación que apunta a un discurso meta-artístico, que pone en funcionamiento los valores extremos tanto de la pared desnuda como de la imagen pictórica; esta operación plantea con el recurso a la inserción emblemática el problema de la construcción de sentido»⁴.

³ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 272

⁴ STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 282.

La serie inquieta o nos produce nostalgia sobre un mundo que dejó de existir de manera abrupta. Nos hace pensar en las subastas, las colecciones privadas, etc. Y acerca del mercado del arte en general, algunas veces realizado con cierta opacidad. También nos transmite la sensación de fragilidad de nuestra relación con uno de los patrimonios más valiosos de una cultura.

El lenguaje utilizado es referencial, aunque no lo lleva al extremo deliberadamente. En ciertos contornos y superficies que sirven de marco de sus puntos de interés recurre a una pintura más sugestiva, que en algunas de estas obras se va haciendo menos sólida. El resultado visual general sugiere un universo próximo y a la vez fantasmagórico. Cuando se contempla la serie en su conjunto puede apreciarse que el referente de la misma es una atmósfera impregnada de recuerdos antes que otra cosa; muy armónica, idílica, y que responde a un patrón estético muy equilibrado y asentado en nuestro imaginario, con una cuidada luz que nos traslada a lugares de la memoria. Los espacios sagrados se presentan tal y como son en realidad hoy. En un primer momento, se aprecia que, tanto el espacio como la pintura aparecen fusionados en cada una de sus obras.

Como consecuencia colateral de la serie, tal vez se podría desencadenar el debate actual sobre si se debería reparar el daño infligido hace dos siglos. Hoy comenzamos a ser sensibles acerca de la legitimidad del propietario que posee, en nombre de la cultura y del valor patrimonial de la misma, un objeto del máximo valor cultural, casi sagrado. ¿Cómo ha pasado de unas manos a otras? ¿Cómo ha llegado a su destino actual? Y este proceso, muchas veces misterioso y desconocido desenlaza, a su vez, inquietud y tristeza sobre el significado de una expoliación que, en el mejor de los casos, ya solo permanece descrita, como un evento histórico, en los libros.

La obra de Carmen deja clara la toma de posición de la propia artista. Una posición casi de activista cultural. Invita a una indagación, por parte de cada cual, sobre la manera en que nos relacionamos con el arte en la actualidad; el que contemplamos en los museos y el que ha desaparecido. Deja al espectador a solas con los espacios y lo que nos pueden sugerir sobre lo que se oculta en ellos y pasamos por alto: los vacíos. Promueve la toma de conciencia sobre lo que pasó, impulsa a adoptar una actitud ejemplar ante el arte, elemento cultural fundamental del que se privó a toda población en algún momento de su historia. Nos recuerda que esa desgraciada posición del arte como botín y como moneda de cambio, sigue presente todavía hoy en cada lugar del mundo.

Las páginas que siguen pretenden situar al lector ante una nueva disposición que se deriva de esta serie cada vez que nos aproximamos a cualquier arte que haya sido, en algún momento de su historia, nómada.

LOS ESPACIOS QUE ACOGIERON EL ARTE

Un templo del siglo XVII al que se le sustrae su órgano original y con ello la posibilidad de ejecución de la música sacra, indispensable en determinadas celebraciones litúrgicas, ¿sigue siendo realmente el mismo templo? O, todavía más: ¿puede cumplir sus funciones como templo si en su interior ya no puede ejecutarse música de órgano? ¿Y si desaparece el retablo y se sustituye por otro? ¿Y si las vidrieras son sustraídas y reemplazadas por cristalerías simples? ¿Y si más tarde se le retira, para su traslado a un museo, la pintura principal que marcaba un punto fundamental en el lugar sagrado? La serie de pinturas creada por Carmen parece querer colocarse en la posición del intérprete de Belting: «Entre imágenes y lugares existen relaciones que aún no han encontrado intérprete»⁵.

Las pinturas que componen esta serie desencadenan el deseo de experimentar más allá del deleite que se deriva de la contemplación de un cuadro. Sabemos que la cultura de la iconicidad ha suplantado desde hace décadas a todos los demás registros sensoriales con los cuales mantenía desde la antigüedad relaciones de interdependencia. Como hemos señalado, nuestra relación con la pintura suele centrarse hoy en la especificidad de una obra. Ante una talla, nos centramos en criterios, maestría y soluciones escultóricas; ante un órgano del XVIII, en su sofisticación técnica y sus posibilidades; ante una pintura, en su calidad y sus aportaciones al lenguaje pictórico. Todos estos lenguajes artísticos, múltiples y articulados entre sí, han completado, a su vez, al lenguaje escrito y oral a la hora de transmitir mensajes. Como indica Facundo Tomás:

[...] la delectación, el goce visual que procuraban las imágenes, era considerado de índole inferior al que suministraban las letras; por su parte, el aprendizaje que facilitaban las representaciones icónicas sólo resultaba aceptable como sucedáneo del auténtico, como inevitable sustituto para quienes eran incapaces de reconocer el significado literario⁶.

⁵ BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 76.

⁶ TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, A. Machado Libros, 2005, p. 124.

Por tanto, aparte de los diversos lenguajes artísticos, existe de forma contigua la lengua natural, la hablada y declamada con sus diversos tonos, que convivía y se alternaba de manera organizada con la contemplación de cada una de las obras artísticas que se exhibían en los lugares sagrados.

Durante siglos, la pintura sirvió para transmitir y facilitar el aprendizaje y la interiorización de la doctrina espiritual. Las pinturas proporcionaban contenidos en forma de imagen de los misterios que debían ser asumidos mediante la fe, en donde la analogía de la figuración lograba ser un complemento o, incluso, un sustituto eficaz del pensamiento abstracto.

Etimología de la nostalgia recuerda la articulación que hubo durante siglos entre cada uno de estos universos mentales y emocionales derivados de lenguajes diferentes y nos sugiere, en cada uno de los cuadros de la serie, que existió una cultura intensamente sensorial que debió ser tan impactante como la cultura de la mirada. La serie nos invita a pronunciarnos acerca de un dilema: ¿cobran su mayor sentido las pinturas situadas en los lugares en que se crearon para ser contempladas o, por el contrario, dicho contexto, al ser extrapictórico, no aporta elementos significativos a las obras?

Hasta la emancipación del cuadro y su reivindicación como obra aislada, su contemplación se veía mediada por un sistema de elementos semióticos y simbólicos más amplio, como los espacios vacíos y las distancias entre las obras, y lo mismo debió suceder respecto a otros objetos y ornamentos concretos contiguos.

En la actualidad, la contemplación de la pintura y de cualquier manifestación artística o cultural se encuentra dissociada de todos aquellos mensajes, indicaciones y sentidos complementarios provenientes del contexto. El museo es hoy la casa que acoge las obras que han sobrevivido a la destrucción. Es un espacio institucionalizado que indica, con procedimientos formales o informales, el valor relativo de cada una de ellas y el lugar que ocupan en la historia. Pero el museo no es un lugar para habitar en nosotros, en nuestra memoria, como los templos y las catedrales; tampoco está diseñado para despertar ningún tipo de sensaciones que excedan de la contemplación y disfrute visual del arte depositado allí.

Es un contexto que ha primado la difusión, la protección y la conservación del arte en detrimento de la reproducción del mundo

sensitivo asociada a este cuando se contemplaba en las catedrales, abadías, conventos, etc. El museo, en donde han acabado muchas de las obras a las que se refiere la obra de Carmen, constituye un «contexto bajo» en el sentido en que usa este concepto el antropólogo E. T. Hall⁷. Un ámbito concreto en el que hay pocas o ninguna sensación asociada a la obra, y en donde la información que existe está codificada desde el discurso de la historia.

El lugar originario de donde provienen muchas de las obras constituiría para el citado antropólogo, por el contrario, un «contexto alto» en el que todo está. El lugar y la relación con los elementos adyacentes, incluidas otras obras de arte próximas, «hablan» por sí solos; facilitan una articulación entre las diferentes unidades y provocan una armonía entre las sensaciones y los sentidos. Pero esta dimensión metacomunicativa, de carácter experimentable, más relacional que informacional, se pierde definitivamente tras cualquier transcontextualización del arte y no será ya recuperable. Los muros, las hornacinas, cualquier hueco sospechoso y los retablos incompletos dialogan con las obras concretas. Dicho diálogo es permanente en el contexto en que éstas se presentaban a sus destinatarios. En *Etimología de la nostalgia*, se nos transmite de manera imaginaria dicho diálogo pasado con las obras que acogieron; aunque no podamos saber hoy cómo lo incorporaban en su experiencia las personas pertenecientes a sociedades de épocas anteriores, sentimos que debía ser armónico. Estaba orientado para socializar a los individuos desde su infancia en épocas en las que casi no existían imágenes. Hoy esos muros ya solo nos sugieren sentidos inciertos, como las sensaciones de ausencia, pues, en realidad, ya no son más que lo que muestran, la vacuidad. Como dice Carmen González Castro: «En los folletos para turistas, en lugar de hablar de lo que hay también se podría reseñar lo que falta..., así nos enteraríamos todos en dónde estamos en realidad»⁸. Los muros hablan todavía. No podían robarse, sin el desmoronamiento del edificio, aunque sí se robaron retablos completos, o fragmentos de ellos. Los espacios escogidos y pintados por Carmen en su obra han sobrevivido asociados al prestigio que alcanzaron en su momento: el que se deriva de ser lugares de cobijo para la exhibición de obras de arte de una alta calidad y un enorme valor. Prestigio otorgado por la relación metonímica de contigüidad de la que parece que presumiera la pared por la obra que alguna vez mostró.

⁷ HALL, Edward T. *Más allá de la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 81.

⁸ Conversación con Carmen González Castro. Madrid, 14 de septiembre de 2018.

Si la extirpación de una pintura de su contexto sesga la percepción de la misma, el simple trastoque de su posición concreta —en relación con las demás obras adyacentes— altera también su dimensión simbólica. La mirada y la interpretación de todo lo agrupado armónicamente en estas pinturas siglos atrás tienen especificidades simbólicas. Hoy, estas se han ido diluyendo con el paso del tiempo tras la escisión creciente entre arte y contexto espacial. De hecho, muchas de las obras desaparecidas parecen disponerse en museos y otras instituciones culturales para espectadores universales. Si sus destinatarios de otra época, desaparecidos en este caso hace siglos, las contemplaran en la actualidad en sus nuevos lugares de exhibición, puede que siguieran reconociéndolas, pero seguramente tendrían dificultades para sentirlas o interiorizarlas como antaño. Como señala Belting:

De acuerdo con la concepción antigua, un lugar establecía el principio de sentido para sus habitantes. Su identidad vivía de la historia de lo que había acaecido allí. Los lugares disponían de un sistema cerrado de signos, acciones e imágenes, cuya llave la poseían únicamente las personas establecidas en ese lugar, mientras que los extraños sólo podían ser visitantes. Así, los lugares eran verdaderos sinónimos de las culturas⁹.

Las culturas, a lo largo de la historia, eran las que proporcionaban los códigos restringidos bien conocidos por sus miembros a la hora de percibir los símbolos, en primer lugar, y de interpretarlos, en segundo. Hoy es habitual interpretar las imágenes con códigos generalizados, una vez que cada grupo humano ya no usa los sistemas de interpretación procedentes de sus nichos de vida, ni los vinculados a la historia local, ni siquiera al acontecer inmediato vivido o a los usos simbólicos concretos.

No es el contenido objetivado en cada pintura el único punto de vista que está en la base de una relación del que contempla hacia lo contemplado. Las pinturas y demás obras a las que esta serie hace referencia debieron ser aprehendidas con ayuda de multitud de indicadores proporcionados por cada una de ellas respecto a las situadas alrededor, con las que guardaban relaciones de proximidad. Como señala Stoichita:

Toca al espectador descubrir, paso a paso, una técnica combinatoria, establecer puentes y correlaciones. Una vez establecida la primera relación, el movimiento no cesa. La lectura intertextual sustituye a la

⁹ BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 78.

lineal. El cuadro que al principio aparecía como mosaico de citas se reagrupa y reorganiza. Existen muchos modos de indicar la conveniencia de una pausa, la necesidad de una asociación. Dichas señales son, para el ojo moderno, apenas inteligibles, pero para el espectador de antaño eran —debemos suponerlo— comprensibles¹⁰.

Una obra visual no tiene una lectura lineal y las claves se encuentran en indicaciones, en vínculos con sugerencias, a veces exteriores, que mantienen relaciones de contigüidad con la misma; que permiten determinadas asociaciones necesarias para configurar el sentido a partir de los vínculos entre unas temáticas y otras, o unas direcciones u otras. La situación de unas pinturas entre sí y la colocación del conjunto en el lugar, el retablo o la bóveda, marcan los límites de la secuencia que forman todas ellas. Hasta el extremo que dicha articulación de obras de arte puede entrañar una cierta autonomía, como sucede, por ejemplo, con los retablos.

Carmen González Castro tiene presente el importante papel del borde, según las épocas, y de la posición del que contempla. Sugiere el papel del lenguaje oculto del espacio en el arte. En sus obras, las proporciones, las perspectivas y la proxémica se manifiestan con todo su rigor. La pintora se sitúa ante su creación sabiendo que en los espacios representados todo generaba sentido en el plano proxémico: todo fue planificado en función de si se ubicaba más arriba o más abajo, si se desplazaba en una u otra dirección, si la pintura que protagonizaba el espacio debía ser contemplada con una tonalidad lumínica más cálida o más fría, dependiendo de las vidrieras, que alterarían la luz exterior, según la hora del día. Si la luz procedía de una dirección o de la contraria, si el lugar para mirarla era más cálido o más frío, húmedo y sombrío; si estaba de paso o no, si el sitio era más central o periférico dentro del templo, más próximo al altar, o al sagrario, o si estaba alejado. Seguramente contribuían otras sensaciones, como los olores propios de las iglesias o las catedrales, las texturas del suelo por donde se caminaba entonces, el tipo de sonoridad tras la pisada, etc. Y, sobre todo, como hemos ya señalado, la posibilidad de convivencia, en el plano topográfico, con otras obras. Si pensamos, además, que se contemplaba como parte de una secuencia, el sentido podía cambiar si el recorrido establecido tenía la dirección prescrita o la contraria.

¹⁰ STOICHITA, V. I. *La invención del cuadro...*, pp. 204-205.

Sabemos que, además de las dimensiones didácticas, comunicativas y estéticas, la pintura ha cumplido, durante siglos, otra función fundamental para la sociedad de la que se ha hablado menos. En un mundo con escasísimos soportes para plasmar relatos y acumular información, como era el anterior al momento de la invención de la imprenta, resultaba transcendental desarrollar la memoria y, como veremos, este reto debía hacerse de forma ordenada.

Para optimizar este uso de las imágenes, el mnemotécnico, la relación entre la obra y otras obras colindantes, todo ello en su contexto, ha sido fundamental desde la cultura clásica, cuando se perseguía establecer secuencias y narrativas que afectaban a quien se exponía a esta experiencia.

Frances A. Yates relaciona la importancia de las imágenes frente a la palabra con los usos devotos y llega a afirmar, acerca de obras producidas por franciscanos y dominicos, remitiéndose al siglo XIV, lo siguiente:

[...] sus descripciones de elaboradas «pinturas» no estaban destinadas a ser representadas, sino que se las empleaba en tareas de memorización. Estas invisibles «pinturas» nos proporcionan muestras de invisibles imágenes de la memoria, contenidas dentro de la memoria, no destinadas a exteriorizarlas, y aplicarlas a prácticas tareas mnemónicas¹¹.

Los interiores de los lugares de culto religioso, y sobre todo de las catedrales, debieron considerar, ya desde su construcción, multitud de espacios orientados a una narrativa basada en la figuración. Parece que, en ocasiones, todo estaba dispuesto para una apropiación secuencial y la memorización de las temáticas más importantes por parte del creyente.

La técnica se basaba en provocar un concepto a través de su asociación a un lugar concreto conocido, como era un palacio o una iglesia, para luego recordarlo. Los jesuitas fueron expertos en poner en práctica dicha técnica que, incluso, llegaron a exportar a China, como relata Spence que sucedió cuando llegó a esa cultura oriental Matteo Ricci, a mitad del siglo XVI. Ricci llevó «los palacios de la memoria» a la dinastía Ming, en el Extremo Oriente. El jesuita seleccionaba espacios determinados, colocaba imágenes y

¹¹YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela, 2005, p. 118.

realizaba paseos por esos espacios en los que se examinaban las imágenes mientras se atravesaban las partes del edificio. La percepción intensa de los diferentes elementos usados, que debían ser diferenciables unos de otros, lograba un arraigo de las imágenes asociadas a los conceptos. Se cuidaba la dimensión del edificio, las distancias a las que se debían situar unos elementos de otros. Serían más cortas si las estancias en donde se exponían eran pequeñas. Si estaba poco iluminado, habría más dificultad para recordar el material. Tras pasear realmente por el lugar, se esperaba que se realizaran luego paseos mentales por las diferentes estancias y el recorrido debía evocar todo lo que se requería de forma natural.

Las obras de Carmen González Castro inducen a imaginar el valor posicional que han podido tener algunas obras pictóricas y escultóricas en siglos anteriores en el acto de su contemplación. Ella misma ha comprobado, como hemos ya señalado, la importancia de esta temática en el arte contemporáneo en su libro *El espacio como objeto*.

Debe suponerse que existen multitud de momentos bíblicos decisivos que la palabra, por sí sola, era incapaz de describir con precisión. A lo largo de la historia, los procesos decisivos de persuasión, y más todavía los relativos a la producción de creencias colectivas, exigían como condición que se lograra afectar la experiencia sensitiva de los fieles. Todo recurso era poco para lograr esta finalidad. Una vez seleccionadas las temáticas y habiéndolas reflejado en cada pintura, se concebía su espacio dentro del templo o de la catedral para su exhibición ordenada. Yates señala lo siguiente:

Uno de los aspectos más percusivos de las memorias clásicas, tal y como aparece en el *Ad Herennium*, es el sentido del espacio, la profundidad, la iluminación memorísticos que las reglas de lugares sugieren; y el cuidado que se pone en hacer que las imágenes estén en los *loci* con nítido relieve, obedeciendo al mandamiento, por ejemplo, de que los lugares no han de ser tan sombríos que lleguen a oscurecerlas, ni tan claros que el deslumbramiento las haga confusas¹².

El carácter de instalación que tiene todavía actualmente el Vía Crucis en el seno de las iglesias españolas, o en los caminos de subida hacia los santuarios construidos en las zonas altas aledañas de los pueblos, cumple esa misma función mnemotécnica acerca del relato de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Esta

¹² *Ibid.*, pp. 114-115.

integración de símbolos escultóricos o pictóricos en un recorrido espacial es una herencia, sin duda, de estas técnicas, usadas profusamente en Occidente desde finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Los fieles siguen recorriendo el espacio previamente acotado de manera muy pautada, deteniéndose ante cada una de ellas, leyendo un texto litúrgico explicativo y orando, para volver a recorrer a continuación el siguiente tramo del camino, hasta llegar al final. La apropiación es progresiva y la interiorización cumple una función mnemotécnica. Aprovecha la movilidad corporal para separar mensajes y para asentar en la mente esa parte del relato a la que el grupo se ha expuesto ante cada pieza artística.

Las imágenes pictóricas han estado asociadas tradicionalmente con estas pautas narrativas, por mediación de los lugares concretos en donde estaban ubicadas. En los espacios sagrados el arte cumple, por tanto, más que una función decorativa.

Cada cuadro de esta serie remite a otro. A una pintura clásica que nos introduce en un *haut lieu*, es decir, en un lugar superior de la cultura. Estos espacios constituyen lugares densos, por la enorme cantidad y diversidad de códigos semióticos y simbólicos que acogen y que se activan automáticamente en quienes se introducen en los mismos. Los *hauts lieux* están sobrecargados de respuestas inscritas en el conjunto: paisaje, arquitectura, pintura y escultura principalmente, que parecen esperar a ser leídas, releídas e interiorizadas para incitar al sentimiento compartido, a la comprensión y a la participación. Ligan entre sí a los que penetran dentro con las claves y generan un nosotros emocional y, por tanto, una potente identidad grupal. Además, cumplen las funciones mnemotécnicas mencionadas. Estos espacios, junto a sus contenidos, se convierten en condensadores de significación. Están asociados a representaciones mentales complejas que no admiten la disociación entre sí de sus elementos expresivos y simbólicos, ni la permuta espacial entre los mismos.

Los *hauts lieux*, despojados de sus pinturas originales, podemos llegar a comprenderlos, aunque no tanto desde la ausencia de sentido que nos transmiten hoy, sino más bien desde el exceso de sentido que imaginamos debieron transmitir alguna vez.

La serie creada por Carmen González Castro pone de manifiesto un desgarramiento de estos lugares sagrados, que hoy los podríamos asimilar a instalaciones en donde la pátina del tiempo solo ha dejado

indicios, casi imperceptibles, de ese contexto denso; espacios que no son hoy más que simples sombras desgarradoras, o simulacros.

EL TIEMPO INTERNO

Carmen González Castro trabaja sobre una verdad, un hecho histórico que irrumpió en la sociedad española hace dos siglos. No es un hecho aislado sino que se repite en otros lugares y momentos hasta nuestros días. Se refiere a usurpaciones, transacciones y pagos. Un episodio que expresa la función del arte en la historia como moneda de cambio y que no se incluye en los libros de texto. Lo hace a partir de la representación de una ficción que se refiere a la recreación de un orden original que evoca otra época y que el espectador suele ignorar.

En la serie, se centra especialmente en la posibilidad de que ese espectador desprevenido pueda volver a tener una experiencia especial al contemplar las obras originales en los contextos para los que fueron creadas. La sensación que nos queda tras disfrutar de cada una de sus pinturas es que hoy esa reconstrucción es una utopía imposible.

Respecto a la temporalidad interna de cada obra, la artista recurre a representar planos de la misma realidad separados por el tiempo; los lugares sagrados, por un lado, y las obras de arte, algunas inexistentes hoy, por otro. Desde la mirada exterior pueden deducirse mutaciones diversas: de la unión original de pinturas y espacios a la escisión, tras el expolio; y, en su pintura, desde el cuadro que describe lo que debió ser, hasta lo que en realidad es al día de hoy.

Crea un simulacro que cuestiona la cronología propia del acontecer en donde se insertan diversos contenidos artísticos y reclama al espectador que se sitúe ante dicha ficción. Las obras expoliadas reaparecen pintadas de nuevo y colocadas en su sitio. Cada una de las pinturas que integran *Etimología de la nostalgia* ha sido intervenida realmente, de forma física, en uno de los elementos representados en el lienzo, una vez acabadas. Aunque la metáfora más cruel que contemplamos, en tres de las obras, es la eliminación de partes del lienzo para que el agujero creado se represente físicamente a sí mismo. Esta intervención, la apertura de una oquedad real en el cuadro, se ha llevado a cabo sobre la superficie que ella intuye que ocupaban en su momento las obras dentro de los espacios sagrados.





No hay representación porque ya no hay obra en ninguna parte. La pintora desconoce cuáles fueron realmente dichas obras, ya que se destruyeron entonces todas o casi todas las que contenían los espacios representados en las pinturas intervenidas de esta manera. Acerca de estas no han quedado más que anotaciones en listados que describen la escena que representaban y mencionan solamente a veces al pintor. O simplemente señala un hueco para una obra que hoy está en un museo pero de cuya posición exacta en su espacio original no tiene la total certeza. El hueco creado, en la superficie pintada, nos da paso a la pared de la sala donde se realiza la exposición. Una pared que nos traslada a otra pared similar, la que se encuentra vacía desde entonces en el templo para el que la obra fue creada. Ese agujero, con los bordes deshilachados introduce, pues, una metonimia dramática desde el plano extrapictórico. El que contempla estas obras tendrá que reconstruir el todo por la parte, como exige esta figura retórica; parte que es, en sí misma, un desgarró. Literalmente se convierte en un vacío desolador, tanto en las pinturas de Carmen como en los templos reales.

Cuando el espectador descubre la agresión sobre el lienzo se distancia de lo que en un primer momento aparentaba ser una obra apacible y tranquilizadora, acogida en los espacios sagrados. El rigor y, más bien, podríamos decir, la rabia con que la artista lija o raya cada miniatura en las copias que ha reproducido previamente, se convierte en el elemento sorpresa necesario para dejar en suspenso la percepción habitual de una escena pictórica. Cada obra de Carmen no representa un mundo acabado; más bien hay que relacionarla con la idea de transformación, de alteración y de incertidumbre.

La percepción automatizada del mundo a la que llegamos los humanos es un viejo tema que nos lastra, y queda puesta en evidencia gracias al arte y a sus procedimientos. Hace un siglo, en 1917, Victor Sklovski publicaba, refiriéndose a la literatura:

[...] el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción [...] el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte¹³.

¹³SKLOVSKI, Victor. «El arte como procedimiento», en *Formalismo y vanguardia (I)*. Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 96.

En la serie expuesta, Carmen ha elegido, mediante el lenguaje plástico, alejarnos de la tranquilidad de la contemplación, y recurre a estas intervenciones especialmente bruscas para desentumecer el proceso perceptivo y singularizar cada una de sus obras.

Didi-Huberman se refiere, en la actualidad, a este mismo proceso de la siguiente manera:

Distanciar un proceso o un carácter es, simplemente, quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer frente a ello asombro y curiosidad. ¿Por qué este asombro, por qué esta *imprevisibilidad* del efecto crítico? Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde solo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones¹⁴.

Carmen sorprende al espectador porque ha confeccionado un montaje en cada obra de la serie que huye de ajustarse a la historia real. Extrae de su propia temporalidad cada elemento representado y nos presenta un simulacro imposible, problemático y no complaciente. Se aleja de la cronología, y lo hace tras una manipulación, desde dentro, de cada pintura. Dicho montaje aleja a las obras de lo representado y nos sitúa frente a una discontinuidad que es difícil de comprender.

En todo momento está presente, a la vez, lo que dejó de ser, tras el expolio, y lo que podría haber continuado siendo. Realidades de elementos artísticos diferentes que aparecen superpuestos entre sí en cada una de las obras. Son claves las miniaturas de los cuadros añorados, que se convierten en sustitutos icónicos que anuncian en cada obra una aparición provisional, y cuyo destino final en casi todos los casos será el deterioro por parte de la misma artista que las ha reproducido.

No es la pintura, sino la intervención sobre la pintura lo que nos propone como elemento crítico en la serie. Carmen desestructura la realidad en su forma original mediante su desorganización sistemática, alejándose de cualquier forma de previsibilidad sobre lo acabado y crea una enorme tensión ante un proceso abierto que

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 80.

va a quedar sin resolver para siempre. Los espacios sagrados, que en un primer momento se nos presentaron con un halo de equilibrio, enseguida descubrimos que, en realidad, están ultrajados. La intervención final pretende dramatizar la experiencia de la artista en su búsqueda y nos sitúa en un observatorio especial a la hora de acercarnos al patrimonio pictórico. Es en este punto en el que se desencadena el efecto reflexivo y crítico que busca producir en el espectador.

El presente ficticio oculta un pasado turbio en el que laten componentes como la desposesión, el miedo y el desgarró. En el paso entre el tiempo pasado y el tiempo presente, recurre a manipulaciones que crean cierto suspense. La salida que nos deja es una mirada desde la nostalgia. Sobre todo, porque nos hace tomar conciencia de la privación de algo que ni siquiera hemos llegado a conocer. Muchos comprenderán esta trama cuando contemplen las obras, una tras otra, no por separado. Es posible que el impacto de esta serie los conduzca a replantearse los estímulos que intervienen en su experiencia a la hora de contemplar el arte antiguo.

Las temporalidades implícitas que descubrimos en cada una de las pinturas se apartan de toda narración realista. No siguen una pauta. Cada una tiene su propia verosimilitud, y el conjunto nos lleva a pensar que «las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera»¹⁵. Según se miren, nos invitan a recrearnos inicialmente en ellas para inmediatamente después indicarnos que la temporalidad propia de cada uno de los planos internos, tanto el de la realidad como el de la ficción, son excluyentes entre sí. «Contrastes, rupturas, dispersiones. Pero todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido»¹⁶.

De dichas obras deducimos que Carmen González Castro está aludiendo a un orden moral, del buen o del mal hacer, que se encuentra interpenetrado y distorsionado por el orden de los hechos históricos, de consecuencias materiales, y que es ajeno al arte. No podemos deducir ninguna conclusión de la obra en su conjunto. Carmen parece decirnos simplemente: «Esto es lo que hay». Lo que

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 88-89.

en realidad nos propone la serie no es un documento histórico, sino una evaluación de lo que ha sucedido, a partir del desenlace completamente imprevisto en los orígenes. Nos sugiere que nos preguntemos cuáles son las ausencias que sesgan nuestra experiencia sobre el patrimonio cultural y qué incidentes están relacionados con la deconstrucción y descontextualización del mismo. También deja en el aire preguntas como: ¿cuál es la escala temporal en la que debemos situarnos para contemplar, valorar y experimentar una obra? ¿Quién tiene legitimidad para imponer cada horizonte temporal?

La serie de obras expuestas convierte el papel de la posición de cada obra de arte tratada en un tema de calado en el proceso de recepción. Induce a reflexionar acerca de cómo se completa este proceso receptivo o qué papel juega en el acto de contemplación la vida anterior de las obras. George Kubler observó lo siguiente:

Nuestra comprensión de una cosa es incompleta hasta que puede reconstruirse o recobrase su valor de posición. Por lo tanto, la misma cosa puede valorarse de forma muy diferente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original¹⁷.

Espacio y posición constituyen un metarrelato fundamental en toda construcción que aspire a funciones comunicativas, especialmente cuando se requiere activamente la participación del plano simbólico.

La serie *Etimología de la nostalgia* no facilita, no lo pretende, la elaboración de una narrativa lineal en torno a cada una de las obras que la componen. Y la razón fundamental es que se limita a sugerirnos que elijamos el punto de vista temporal desde el que vamos a otorgar el sentido a cada obra, además de tener en cuenta el tiempo interno de cada una de ellas en particular. Como advirtió Henri Focillon, cualquier intervención sobre el arte y la historia que lo trata no es ni lineal ni sucesiva. «El hecho de que los diversos modos de acción sean contemporáneos, es decir, percibidos en el mismo instante, no implica que todos se encuentren en el mismo punto de desarrollo»¹⁸. No hay secuencia armónica para este autor, sino, en cada momento, diversidad, intercambio y conflicto.

¹⁷ KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nerea, 1988, p. 161.

¹⁸ FOCILLON, Henri. *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Madrid, Xarait, 1983, p. 58.

Tras la contemplación de cada una de las obras por separado, el conjunto nos arrastra a la temporalidad del presente como la más probable. Si habíamos comenzado a recrearnos en el contexto de la época, en las formas y el equilibrio del pasado lejano, al final nos vemos obligados a tomar el curso temporal habitual a contrapelo. Cuando descubrimos el mecanismo destructivo de la artista que opera en cada obra, constatamos que ha creado un código de interpretación que regirá en toda la serie y que exige mirar esas obras desde el desenlace de lo que representan. Lo que nos muestra en ellas nos obliga a entenderlo desde temporalidades que se encuentran resueltas en direcciones invertidas. Su trabajo pictórico se convierte en una alerta sobre las discontinuidades y rupturas que se ocultan en el seno de los contextos del arte.

El espectador se ve obligado a conectar todos los componentes de estas obras comenzando por el desenlace, de carácter patético, para retroceder hacia la situación representada, que es la inicial. Jacques Rancière señala que «existen modos de conexión, en la historia como proceso, que podemos llamar positivamente *anacronías*: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo...»¹⁹.

Queda desmontado el confort que transmite la diacronía fácil. La unidad imaginaria de los espacios reales, a través de sus pinturas, nos sirve para olvidar el orden de la cronología y pensar desde la *anacronía* a la hora de reconstruir la trama que nos presenta. En cada una de las obras se repite lo que ya hemos descrito, con variaciones. Estas intervenciones, con forma de desgarró, las impone Carmen como *petición de principio* de cada obra. Escindiendo los planos artísticos, logra trastocar los planos a los que ha recurrido, creando finalmente una constante que da unidad a todas las obras expuestas.

Tras reflexionar sobre toda la serie tomamos conciencia, como hemos señalado antes, de la extraña relación existente entre dos universos que son aparentemente ajenos entre sí: el arte y la barbarie. Como si esa pareja formara parte, de manera ineludible, de las relaciones entre los pueblos, especialmente en situaciones de conquista y de conflicto bélico. La peculiaridad de este caso es que

¹⁹ Jacques Rancière, citado en DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 56.

no queda ya vivo ningún testigo para recordar en primera persona, ni una historia personal que pueda hablar del tema; no hay una generación viva que pueda evocar desde el presente. Nadie podrá, por tanto, exhibir sentimientos. Como observó Maurice Halbwachs, ya no es posible redefinir el pasado a la luz de lo que ahora ha resultado convertirse en significativo: la ausencia, el vacío y la nostalgia. Por tanto, lo que sucedió ya no es el pasado de nadie. Si esta información no existe o es ignorada, ya no hay ese pasado en la mentalidad colectiva.

La pintora parece haberse inspirado más en la actitud de los etnólogos que en la de nuestros estudiosos del arte y nos aporta en cada una de sus obras lo que está ausente en la realidad actual de las mismas; aquello que no nos explica nadie acerca de ellas, simplemente porque solo suele tener carta de existencia lo que queda. Belting señala lo siguiente:

La etnología se ocupó por largo tiempo en traducir a una comprensión occidental las obras en imagen ajenas que encontraba en los lugares geográficos de otras culturas (las imágenes de los dioses y de los antepasados). Este esfuerzo hermenéutico contrastó de manera significativa con el trato con los testimonios en imagen y obras de arte de la propia cultura²⁰.

La nostalgia que aflora en el espectador, una vez que encuentra escindidos espacios y tiempos, conduce a una pérdida parcial del aura de cada elemento por separado: tanto de las obras desarraigadas que quedan, por un lado, como de los espacios vacíos, por otro. Un aura disminuida por la disyunción entre estos dos elementos y por la pérdida de la armonía consecuente que las envolvía en un todo. También por la imposición que supone vivir el arte como una experiencia que, al igual que otras del mundo contemporáneo, aparece actualmente fragmentada y disgregada en espacios y en tiempos diferentes. Como si la contemplación del arte antiguo tampoco fuese ya un refugio donde encontrar la plenitud de la experiencia. *Etimología de la nostalgia* nos predispone así a una forma diferente de indagar en el mundo a través de la pintura que supera el acto de la contemplación física y aislada de cada obra.

²⁰ BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 80.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- FOCILLON, Henri. *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Madrid, Xarait, 1983.
- GONZÁLEZ CASTRO, Carmen. *El espacio como objeto*. Granada, Galería Sandunga, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HALL, Edward T. *Más allá de la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nerea, 1988.
- SKLOVSKI, Victor. «El arte como procedimiento», en *Formalismo y vanguardia (I)*. Madrid, Alberto Corazón, 1973.
- SPENCE, Jonathan D. *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid, Cátedra, 2011.
- TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, A. Machado Libros, 2005.
- YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela, 2005.