

‘Figuraciones sustantivas’

Elena MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

Resumen: En este artículo se introduce a ciertos problemas metodológicos de la historiografía del arte, reflexionando acerca de uno de sus fundamentos: la interpretación de significados de las imágenes, a través de una miscelánea de ejemplos del arte pictórico moderno (el paisaje, el retrato, el arte topográfico).

Palabras clave: Historia del Arte, Cartografía, Perspectiva, Figura, Significado.

Abstract: In this article, as an introduction to certain methodological problems of History of Art, one of its foundations is questioned: the interpretation of images' meaning, through a miscellany of western modern pictorial arts (landscape, portrait, topographical art).

Keywords: History of art, Cartography, Perspective, Figure, Meaning.

«Menos Adictas al Estudio de la Cartografía,
las Generaciones Siguiendo entendieron
que ese dilatado Mapa era Inútil, y no sin Impiedad
lo entregaron a las Inclemencias
del Sol y de los Inviernos...» Borges (1995: 136).

La Historia del Arte nació hace siglos del encuentro de la Historia con las Bellas Artes, en la Academia neoclásica, donde los primeros historiadores se dedicaban a «medir el espacio que han recorrido las artes hacia la misma perfección», y no dejaban de «calcular por él la actividad de nuestra aplicación y nuestro celo» (Jovellanos 1780: 44). Revisando aquellos sistemas de medición (de cronologías y proporciones, Serraller 2010), hace tiempo que se vienen pronunciando reivindicaciones de una metodología «cualitativa» (Lafuente 1985: 14)¹, animando al «cuestionamiento radical de la disciplina desde sus cimientos» (Rodríguez 2008: 207-209; Guasch 2003: 8-16). Como introducción más o menos libre a un vasto campo de estudio acerca de la metodología histórico-artística, observaremos algunas de las facetas de una de sus operaciones fundamentales y más controvertidas: la interpretación de los significados de las imágenes².

¹ Ver Lahoz (2011: 269). Crítica del método en Benjamin (2010: 224-257). El estado de la cuestión en España refleja logros, pese a la precariedad de los estudios metodológicos (Lahoz 2014).

² «... que los lugares son como tablillas o papel, y que las imágenes son como letras, y que ubicar las imágenes es como escribir, y hablar es como leer», Tulio cit. Bartolomeo de San Concordio, *Ammaestramenti degla antichi*, IX, viii, 85-86 en Yates (1966: 110).

En el siglo XX, el auge de la historiografía formalista dejó paso a la corriente analítica de los contenidos de las imágenes o Iconología, que contextualizaba significados en coordenadas históricas y culturales (Panofsky 1955; Warburg, ¿1920-? ed. 2002; Moralejo 2004). Tanto por sus formas como por sus temas, se revaloraron obras y estilos desprestigiados, y así llegaron a perfilarse estudios de sistemas simbólicos y sus funciones en sociedades extrañas al código del Arte de la Historia del Arte¹. La historiografía hoy puede seleccionar piezas artísticas para su estudio por sus contenidos, tratándolas como «pinturas de crónica» (Caballero 2014, acerca de ciertas piezas del arte religioso medieval). Para la vertiente iconográfica documental, las características estéticas muchas veces son secundarias respecto a los significados de obras que han sido testigos de los hechos y relaciones sociales. Se descifra un código simbólico, apreciando el «estilo de testigo ocular» (Burke 2001) para acceder a la visión que tenían de la realidad tanto audiencias como artistas y promotores, y entender la figuración que habla en idioma encriptado por una cultura ajena.

El problema es que, la imagen, por sí misma no habla, y el mecanismo de interpretación de la historiografía suele silenciarse; puede llegar al extremo donde los productos del arte son vistos como meros contenedores de contenidos históricos y deja de funcionar la imagen como objeto de análisis para convertirse en el medio por el que acceder a esa otra cosa: la historia². Pero, aunque el significado intrínseco (la historia) sea el objeto, la historiografía no puede enfrentarse con él de manera inmediata y directa sino a través de las imágenes, y cuando busca en ellas el contenido literario y documental para llegar a la testificación de los hechos, puede descuidar el estudio de los contextos y reglas con que fueron plastificadas (Schmitt 1999: 17-47; Didi-Huberman 2006), más si, cumpliendo las expectativas de la historiografía, los mismos artistas se ponen al servicio de la historia. Se ha dicho que donde la identidad artística (occidental) se constituye como vehículo del saber, el fin del arte es la historia, las ideas y su comunicación por la imagen³.

Además de la imagen artística que testifica, entre la historiografía y la historia que ella busca median esos métodos que otorga la cultura del historiador. Metodología es el modo de proceder con las imágenes en esta disciplina, y se corresponde con lo que a ciencia y arte son las

¹ Francastel (1948), Belting (1990 y 2002), Danto (1995), Lahoz (2014: 28).

² Se distinguen el objeto del acto de interpretación ('valores simbólicos' de la imagen, historias y alegorías), del objeto de interpretación ('contenidos primarios', 'convencionales' y 'significados intrínsecos'). Moralejo (2004).

³ Calvo (2006), Panofsky (1924), Mitchell (1986), Belting (2002).

técnicas mediante las que tratan sus objetos¹. En resumidas cuentas, para hacer crónica de un cuadro, el historiador filtra lo que ve para encontrar signos que busca y descripta con herramientas predeterminadas y predeterminantes de los contenidos hallados, gracias a los principios correctivos de la ‘historia de los estilos’, ‘los tipos’, ‘programas’, ‘símbolos’ que se conocen; de manera que el contenido primario que desencadena la interpretación de una imagen empieza muchas veces prescrito en la ‘historia de los síntomas culturales’²; es decir, se proyecta la historiografía en su objeto y se produce el temido abuso de interpretación de la imagen³. La estructura de este método iconológico tiende a esquematizar un proceso hermenéutico cotidiano, donde podemos observar esta proyección de la cultura del intérprete en lo interpretado y la preeminencia del significado sobre los medios de representación. Normalmente no se ponen de manifiesto los contextos y modos de producción de una imagen, periodística, por ejemplo, sino que se atiende a lo que ‘dice’; y si esto no coincide con lo que estimamos hechos y causas que conocemos –que precisamente nos han llevado a interpretar esa imagen así– concluimos que revela algo de la realidad que se desconocía o que se trata de una manipulación de la historia, y habrá que buscar pruebas y móviles que expliquen por qué se ha cometido esa ‘falta de realismo’. Si se cuestiona cómo un arte ha llegado a instituir lo real y significarlo en una imagen (muda), la ilusión de realidad puede derrumbarse.

‘Realismo’ es un concepto occidental que suele utilizarse en su acepción más moderna, y engloba casi cualquier cosa. Surgido de una clase de *mimesis* con variantes clásicas, puede definirse como parecido de la representación con su modelo, tras la aparición del Realismo pictórico en el siglo XIX que, vinculado al positivismo científico y el naturalismo literario, afianzó el empleo del arte como herramienta de análisis y representación cognitiva. El realismo reata el arte plástico a la ciencia y lo literario, y engloba pintura abstracta u otras artes antes no-imitativas porque expresa la relación que el arte guarda para con la realidad en sociedades donde no se entiende el arte sin realidad que representar, o si no la representa un arte no se entiende la realidad

¹ Véase el ejemplo ilustrativo de Mineur (1936: 85-89).

² Para el descubrimiento de ‘valores simbólicos’, el método de Panofsky trata la obra de arte «como síntoma de algo más que se expresa así mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este ‘algo más diferente’» Panofsky (1939: 6).

³ Moralejo (2004: 63), Panofsky (1955: 71) también advirtió de este ‘círculo metodológico’.

(Tatarkiewicz 1976). Los valores técnicos y estéticos de las imágenes artísticas son muchas veces secundarios respecto a los históricos e historiográficos: se estima la antigüedad, testificación cultural, comentario de los hechos, el significado, el concepto de la obra, lo que quiere decir, la historia. Pero si «la historia es el nombre humano de la totalidad [...] ningún análisis historicista de un discurso logrará describir todas sus determinaciones históricas» (González 2002: 25). Los hallazgos en el camino hacia donde coincida la representación con la historia representada resultan infinitos, y van multiplicando dudas incitadas por sus fallos. Analizar documentos implica cometer errores historiográficos; solventándolos es como se sabe más (acerca de que se sabe menos) y se tiene motivos para arrojar otra perspectiva y otra más que la contradiga releando interpretaciones previas y representaciones. También la noción de arte como historia hace que el aprendizaje de la realidad por parte de los artistas sea ilimitado, desencadenando una «codificación expansiva» en tratados de cultura nunca definitivos (Calvo 2006). En suma, tanto lo que contiene una pintura de crónica como lo que nos cuenta de ella la historiografía, no es un relato verdadero de los hechos totales, sino más bien un tipo de narrativa convincente que se monta sobre otra testificación, relato sobre relato. Si busca lo que representa en un punto cuantitativo (origen, causa, historia, belleza...) fluye, de significación en significación, hacia su fin referido o su principio referente inalcanzable («meta-historia», White 1973). Quizás, «el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos» (Foucault 1994: 21), pero las necesidades cotidianas impuestas por el ideal de realidad representada promueven un estudio imposible, la historia genealógica que Foucault criticaba, que tiende a completar el 'qué' pasó o significa sin cuestionar cómo se hace esa ilusión de totalidad en las representaciones (Lafuente 1985; Lahoz 2011).

Tomemos un ejemplo para ver el problema más claro: el *veduttismo*, un sub-género de paisaje al óleo con estilo de testigo ocular. Surge en Holanda del siglo XVII¹ y se difunde en el XVIII a centros representativos de la cultura, sobre todo urbes italianas. Las *vedute* son cuadros de 'vistas' de estas ciudades, vendidas en *botteghe* como objetos de incipiente industria. Su auge está asociado a los fenómenos del Arte y la Historia de la Academia que las eleva en el Mercado. Rápidamente se extiende el género de modo que hoy se encuentran *vedute* sobre

¹ «Desde el punto de vista de su consumo, el arte tal como lo entendemos en nuestro tiempo empezó en muchos aspectos con el arte holandés. Su papel social no era muy distinto al que tiene hoy: una inversión líquida como la plata, los tapices, u otros objetos de valor», Alpers (1983: 23).

cualquier soporte en cualquier ciudad del mapa, multiplicando los destinos del turismo pionero que las propagaba: *Grand Tour*, un viaje burgués progresivamente codificado, cuyos destinos más recurrentes son las mismas ciudades que se retratan en estos cuadros (Alpers 1983; Fregolent 2000). Exceptuando obras maestras de la pintura, las muchísimas *vedute* que se conservan no son tan valoradas por su calidad como porque tienen algo de historiografía. Sus técnicas se desarrollaron con el dibujo arqueológico registrando hitos histórico-artísticos, como las excavaciones del estrato romano. Su apariencia verídica, historiográfica, «testificadora», hace que el deseo de reconstruir la historia de las ciudades a través de ellas tente a conformarse con la imagen procesada que ofrecen de los centros de cultura exportadores de *vedute* y exportados mediante ellas, como si fuesen ventanas abiertas a lo verdadero, y así la historiografía que se documenta a través de ellas va reproduciendo el relato que reproducen, a su vez, del Arte, la Historia, la Historia del Arte, los circuitos comerciales del *Grand Tour*. ¿Cómo evitar el abuso de interpretación que lleva a la historiografía del arte a proyectarse en sus objetos, más cuando las artes quieren ser historiográficas? «La comunicación simbólica se parece más al juego del frontón que al tenis. Toda exégesis fue en principio, pues, una *eisegesis*: un proyectar o inducir el significado aun cuando se creía que se lo estaba extrayendo» (Moralejo 2004: 75).

Ciertamente, comparando una *veduta* con una fotografía de la misma ciudad se puede saber parte de su historia: testificar derribos, reconstrucciones, cambios geográficos, de usos, costumbres, acontecimientos que se comprueban en documentos escritos; pero al interpretarlos contrastadamente se abren distintos contextos y perspectivas que dan diversos sentidos, a veces contradictorios, a las mismas imágenes, y se concluye que a cada coordenada histórica y mentalidad corresponde una situación, persona, cultura, forma de poder en la mirada que filtra qué cosas quiere ver y cómo las quiere representar. Una vez que la historiografía toma conciencia de ese poder y cuestiona sus efectos, la comparación entre fotografía y *veduta* no sólo enfrenta para ella dos estados de un paisaje unidos por una historia cronológica, sino también dos maneras de mirarlo y representarlo. Los hechos narrados en esas imágenes pierden protagonismo y se pasa a hablar de procesos, formas y técnicas de producción y recepción del arte que representa la historia. Así se vuelve a hacer de las obras el objeto de análisis. Y no funcionan ya como cristal que transparenta el referente histórico prescrito o refleja la proyección de futuro historiadora; más bien se ven como rastro de la técnica pictórica: El producto de un mirar desde un paisaje ya ideado, a través del paisaje

que el artista percibió más o menos condicionado, encontrándolo transformado en el ideal para poder representarlo (Trevisan 1999).

Para la recreación al óleo de una percepción-productiva del paisaje, el pintor se guía por memorias de la tradición técnica y la historia del arte, y así su obra es reconocida como «cuadro de tal paisaje». En primer lugar, con-sabe con su público que la representación la contiene el marco de la pintura, es decir, que es un ‘cuadro’: imagen del paisaje natural proyectada en el plano que intercepta la pirámide visual¹. Esta es la forma «psicofísica» que va sustituyendo a la imagen «retínica» en la «perspectiva» moderna a partir del siglo XV (Panofsky 1924: 14-16), uno de los modos para ficción del entorno como figuración 3D en soporte bidimensional, que se impuso al resto de visiones surgidas de otros modos de mirar que requieren más o menos educación. Se dice que la plástica medieval se caracteriza por la «ausencia de perspectiva»², pues la mirada moderna necesita este ‘punto de vista’³.

La mayor parte de esfuerzos para difundir y perfeccionar el canon se hicieron en la Academia. Antonio Maria Zanetti, influyente en el siglo XVIII, escribía que los vedutistas usaban la cámara oscura para perfeccionar el efecto-realidad en sus lienzos, pero que la «literalidad» de la «visión científica» les obligaba a «rectificar los errores» respecto al «sentido común»⁴. Parecía referirse a que, en una *veduta*, debiera representarse la perspectiva correcta, entendiendo la corrección como ajuste a una verdad construida en base a la realidad convenida como

¹ ‘Pirámide visiva’, definición brunelleschiana de la perspectiva que caracteriza al arte moderno.

² Definiciones como estas tienen arraigo, no tanto en las investigaciones rigurosas (normalmente, las menos difundidas), sino en publicaciones divulgativas y de iniciación. A la entrada de «pintura románica» en Wikipedia podríamos añadir infinidad de catálogos y materiales didácticos para la Historia del Arte que dan idea de una opinión comunitaria (por ejemplo en <www.historiayarte.net/a-pintura-romanica.html>; o bien, respecto a la vidriera, *Historia del Arte en la Baja Edad Media*, UNED, contenidos de evaluación publicados en:

<www.uned-historia.es/sites/default/files/Apuntes/HABEM_bloggradoarte.pdf> [14/08/17]).

³ «Maritain había observado que sólo con Descartes se presenta un pensador como un “debutante en lo absoluto”» Eco (1999: 12). Descartes diseña en 1637 el «Diagrama de la refracción ocular», en la *Dioptrique*.

⁴ Zanetti, *Della pittura veneziana* (1771): «Con su ejemplo, *il Canal* (Canaletto) enseñó el uso correcto de la camera ottica; y también el modo de entender los errores que se cometen cuando el pintor sigue demasiado literalmente lo que muestra la cámara, especialmente lo relativo a la perspectiva aérea, y no saben cómo corregirlos cuando esa visión científica contradice el sentido común. Los que están iniciados en este arte comprenderán lo que quiero decir» (s. p.).

‘común’. Hay muchas recetas para corregir la perspectiva; pero lo convencional no suele ser lo común.

La cuestión es que, en tiempos de Zanetti, la ciencia había accedido a través de una lente (como la de la cámara oscura o la de la retina) a una visión de los perfiles de las cosas curvos, más curvos cuanto más alejados de su centro de observación. Un entendido en perspectiva al tanto de la ciencia debía eliminar las llamadas ‘aberraciones marginales’¹, que se acentúan en cuanto el observador no está en el punto que permite determinar la perspectiva correcta. Se trata de una convención educada por matemáticas que dirigen la visión ordenando las impresiones del entorno según la geometría.

«Sin duda todos los hombres pueden llegar a ver unirse en el horizonte las dos líneas de aceras de una calle que se aleja; podemos considerar que la toma de conciencia de esta ilusión es muy práctica para guiar nuestra estimación normal de las distancias y las situaciones; pero es importante señalar que se trata de la proyección de una sensación entresacada de un conjunto geométrico, es decir, intelectual, que supone una cierta suma de conocimientos adquiridos» (Francastel 1984: 79).

El hábito de corregir aberraciones no está educado del todo antes de la instrucción en la representación del espacio, la sociedad se educa con esta perspectiva y su técnica así permite los trucos de la pintura que más fácilmente se usa como documento (Eco 1974). Los vedutistas tenían muchos medios para hacer creer que sus cuadros eran reproducciones del paisaje: La perspectiva atmosférica y la aérea son añadidas a los derivados de la cámara oscura (Brunetta 1997), y los apuntes propios o tomados de otros artistas hacen que los esquemas se repitan en estos cuadros hasta constituirse plantillas de escenarios urbanos que se rellenan a *capriccio*². A partir de que un vedutista domina las leyes perspectivas, es capaz de tomar apuntes desde varios ángulos, eliminar formas indeseables, cambiar de posición, profundidad, altura, negar materialmente el punto de vista del paisaje (Corboz: 1993), y el lienzo no pierde efecto-realidad porque el espectador está educado en perspectiva; se cree que la *veduta* es un cristal o que representa la

¹ «La diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre la superficie plana». Panofsky (1927: 15-16).

² Hay colecciones de bocetos de vedutistas, *p. ej.* Binion (1971). El uso de modelos y plantillas explica inercias del arte plástico desde el medievo, Lahoz (2010: 491-518).

perspectiva correcta si en sociedad se consensua que la realidad se conciba según los parámetros que instituyen esta técnica y viceversa.

La cuestión de las aberraciones marginales se puso de relieve por las fotografías, y se vio que los artífices del Partenón ya sabían eliminarlas. Es la técnica más exitosa que racionaliza el llamado ‘espacio psicofisiológico’; pero hay otras: la perspectiva ‘cónica’ o ‘subjética’ acentúa aberraciones¹, o el arte abstracto, o románico, o expresionista... Entonces, ¿se pueden reinterpretar las palabras de Zanetti y decir que no era tan común el sentido del que hablaba?, ¿que la *veduta* usa una perspectiva incorrecta respecto a la imagen perceptiva de la visión científica, basada en una geometría de puntos de fuga y líneas rectas, más falsa cuanto más se intenta corregir si es que el ojo, como la cámara, ven curvo? Pero ¿cuál es la imagen perceptiva? ¿y el modelo natural, sin percibir por el ojo, sin pasar por la memoria? Al fin y al cabo, no importa demasiado si coincide la representación con la cosa a la que representa, si se considera la semiotización del referente (Eco 1974); es decir, si se compara la representación con otra representación el objeto es la perspectiva misma como «valor o forma simbólica» (Panofsky 1924: 101, a partir de Cassirer) que se proyecta y estructura la visión del mundo que se ve, porque se mira, bajo un código asumido, que varía en lentas reconfiguraciones epistemológicas (Foucault 1994).

Estos mapas de saber mirar y representar pueden variar rápidamente en sus niveles más superficiales. Decíamos que los vedutistas delinear temas y motivos caprichosos con que rellenan su paisaje en perspectiva. Pensemos en Venecia, por ejemplo: el Campanile, sus fiestas, góndolas, máscaras, prostitutas... (Catalán 2013: 135-152), pero la recepción del cuadro no es aséptica; el espectador deforma los contenidos programados, como hace el pintor con los perfiles en que los conforma, por asociaciones más o menos conscientes que proyectan otros valores y los transforman dependiendo de su cultura y su imaginación². Tras siglos de elaboraciones asociativas y repeticiones, un paisaje afortunado, como Venecia, convertido en *topos*, se eleva a categoría de *Geist*: Venecia del Carnaval, o Venecia de los Plomos, etc. La idea se realiza y se convierte en necesidad del que la produce y la percibe, cliente y artista. Se hace la imagen en los testimonios y cuadros, y cuando se va a Venecia se encuentra que, naturalmente, es una ciudad con góndolas, se comprueba que el Campanile está en la Plaza de San Marcos, todo está

¹ Vid. Antonio López, *Gran Vía, Clavel*, 1977-1990, óleo sobre lienzo, col. Particular.

² «El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación», Bachelard (1958: 22).

como en las fotografías, o bien se descubre que la ciudad finge ser su representación histórica, un «simulacro cultural» (Baudrillard 1978). A más saberes que la envuelvan, más difícil ese descubrimiento. «Cuando veo al peregrino no puedo contener nunca las lágrimas. ¡Oh, qué felices nos hace una idea equivocada!» (Goethe, *Epigramas venecianos* 1749, n. 6).

El *Grand Tour* deriva en un peregrinaje por simulaciones de hitos de la civilización enclavados en un mapa de representaciones históricas. El mapa del turismo cultural guía infinitamente hacia el origen proyectado de la propia cultura, revistiendo de saberes las identidades en estereotipos de Yo y de lo Otro, normal y patológico, correcto y aberrado. Los vedutistas colaboraron a la retroalimentación en el circuito insistiendo en las mismas iconografías para escenarios adaptados a la misma perspectiva y, aunque en la producción de un pintor, o en una misma obra, el *topos* ‘Venecia exótica’ pueda convertirse en ‘Venecia monótona ruina’ (Nieto 2011), las significaciones de la representación siguen amarradas al Espíritu, Venecia, que no puede ser descubierto al natural, puesto directa e inmediatamente ante los ojos, si ‘el país’ no existe sin delimitar ni pintar o percibir por el que lo imagina, sino que se toma lo que prescribe el observatorio y se instituye un país-aje (imaginario) (Silvestre 2003: 287-303).

«El paisaje nunca es natural, sino siempre ‘sobrenatural’ en la acepción que Baudelaire daba a esta palabra cuando, en “El pintor de la vida moderna”, elogiaba el maquillaje que hace ‘mágica y sobrenatural’ a la mujer, mientras que, dejándola como es, sería ‘natural’, es decir, ‘abominable’ (Mi corazón al desnudo)» (Roger 2007).

«No es ni más ni menos natural, ni más ni menos convencional, chillar en un ataque de ira o abrazar en un gesto de amor que llamar mesa a una mesa. Los sentimientos y las conductas pasionales, al igual que las palabras, son inventados. Incluso los que, como la paternidad, parecen inscritos en el cuerpo humano son, en realidad, instituciones. Es imposible superponer en el hombre una primera capa de comportamientos que llamaríamos “naturales” y un mundo cultural o espiritual fabricado» (Merleau-Ponty 1945: 206).

«El paisaje de un parque es más palpable, pero no más real, no menos imaginario, que un paisaje pintado o evocado en un poema» (Daniels y Crosgrave 1984: 1). ¿Y mi rostro? Como producto de la percepción, es de otro tacto, huele diferente, pero ¿es más real o menos imaginario que mi retrato? Como si fuese el simulacro del paisaje

urbano: ¿la persona simula el personaje, o alrevés? «En la consideración iconográfica del retrato, el retratado viene a erigirse en alegoría de sí mismo» (Moralejo 2004: 16). Paisaje y retrato se anudan conformando topografía y prosopografía en el mapa del saber, llenando archivos de figuras, alegorías y símbolos con nombres de cosas, personas y lugares conectados (Gombrich 1972: 213-296). Un cuadro llamado *Venecia*, o *Rey Felipe*, o *Señor con bigote* o *Campos de mi patria*, naturalista o abstracto, si se reconocen por el nombre del ideal que reproducen, son más o menos realistas e historiográficos (García 1992; Lessing 1766).

Pensemos en un retrato, también bastante conocido: el gran lienzo titulado *Familia de Juan Carlos I* encargado por Patrimonio Nacional al hiperrealista Antonio López. Se expone junto a los otros de la colección monárquica continuando su discurso de legitimación dinástica (desde Juan de Flandes), como cuadro histórico e historiográfico. La contratación de un pintor como López, que domina magistralmente la corrección de aberraciones, indica que el propósito fue fijar un testigo de la Familia con apariencia verídica y correcta para que, tal como aparece ahí, se memorice y pase a la posteridad. Como esta Familia no goza de buen rostro para ser retratado (por conocidos escándalos y casos de corrupción que alimentan la prensa española desde los años noventa) la pintura limpia el nombre y la figura de sus modelos, aquí claramente inaccesibles. Antonio López recurrió a la cámara fotográfica, más que por cuestiones de perspectiva, porque no podía disponer de los modelos de carne y hueso, y no sólo a causa de su estatus: él no pinta tan rápido como un vedutista y le llevó el retrato unos 20 años. El taller de López es un sitio lleno de pinturas en proceso, donde parece que no se puede terminar de representar las cosas, como si se tratase de congelar móviles con nombres impronunciables. Lo único que indica en la representación hiperrealista que está acabada es su venta. Siempre se puede mejorar. Una vez colgada, se pone uno ante el producto y, si se pregunta por el referente sin atender al arduo proceso del que el cuadro es sólo el resto, busca en esencia el modelo y explica sus orígenes históricos genéticos, contradictoriamente, multiplicando nombres, fechas, imágenes, textos, en el aislamiento o infinita interinidad de la Historia del Arte.

«En vano pretendemos mantener, mediante nuestras palabras, mediante nuestros escritos, lo que se ausenta; en vano le ofrecemos el aliciente de nuestros recuerdos e incluso una especie de figura, la dicha de seguir a la luz del día, la vida prolongada con una apariencia verídica. Sólo pretendemos llenar un vacío, no soportamos el dolor: la afirmación de ese vacío [...] Sé que hay libros. [...] Los libros mismos remiten a una existencia. Esta existencia, puesto que ya no es una

presencia, comienza a desplegarse en la historia, y la peor de las historias, la historia literaria. Ésta, investigadora, minuciosa, en busca de documentos, se adueña de una voluntad difunta y transforma en conocimientos su propia aprehensión de lo que le ha tocado en herencia»¹.

El concepto que asaltaba a Blanchot es como un punto ciego. Si «no hay testigo», como él decía, se desvían las dudas del qué pasa o qué se presenta al cómo, entonces, para representarse, se «adueña de una voluntad difunta», en la historia. Se puede cuestionar el modo en que una pintura consigue parecer decir algo, apartando la preocupación por la fiabilidad de los usos documentales y atendiendo a otras funciones de las imágenes en el sistema simbólico de la cultura donde ‘articulan, instituyen y significan’ identidades en la realidad que conforman (Moralejo 2004: 11). La gramática no analiza lo que se dice, sino cómo se dice. Pero un estudio iconológico de este tipo no es gramática, puesto que su objeto es plástico, aunque, si las imágenes son también procesos comunicativos, algo tiene de lingüística (las imágenes quizás no hablan, pero las entendemos, las obedecemos: véase el letrero del cuarto de baño público, cómo distingue Damas de Caballeros); y no deja de ser historiografía ya que los sistemas del lenguaje tienen historicidad, aunque cambien más lentamente que las configuraciones sociales y epistemológicas más superficiales. En este campo cruzado de lingüística y estudios visuales se ha formulado incluso una «Gramática Eidética» (Flores 2011: 1-14), o se ha mostrado la posibilidad de un análisis del sistema de representaciones que articula en ellas significados por modos y figuras correspondidos en un sistema de lenguaje retórico que «enjuicia» lo visual (Sánchez 2014: 22). Se habla de las «imágenes como acto y como cosa», «imágenes como medio de ser humano» y de éste como «portador de imágenes» por las que, una tras otra, «intenta ser» (partiendo de Sartre, Belting 2007: 61). Hay muchas vías de indagación que derrumban muros entre compartimentos de la Historia del Arte. Se trata de analizar iconografías ideadas para enseñar a pensar la realidad y reconocer determinada cultura.

Las identidades definidas con palabras, como Retrato, Rey, País, Paisaje, toman cuerpo histórico en figuras visuales más o menos abstractas, ordenándose en la enciclopedia iconográfica del mundo representado. El sustantivo define la idea de la cosa, «como el ‘número’ en matemáticas», en la «parte más consciente o superficial de la

¹ Blanchot en «La amitié» (1962), cuyo traductor, J.A. Doval (2007: 264), recuerda que G. Bataille había muerto días antes de esa publicación.

gramática de un idioma: el ‘vocabulario’, clasificado en tipos de cosas que significa para una comunidad», decía García Calvo¹, sociedad que se comunica sobre un mapa por rutas convenidas bajo su «sistema de consenso» (Chomsky 1995). Figuras-sustantivas² instituyen su realidad y su cultura y son un medio de aprender la historia y fijarla, comunicar, identificarse. Se instruyen los conceptos a través de vocabulario-figurativo, coartando o promoviendo formas y modos de la representación y la significación en imágenes y palabras. La efectividad comunicativa de una imagen ante la que no se duda el significado es resultado de la coartación de posibilidades interpretativas. La sociedad y su consenso obstaculiza e incluso impide el sentido no convencional de las formas, a veces hasta la más preocupante falta de imaginación. Los atributos representativos de las jerarquías, o los fonemas articulados en la palabra «rey», no se reconocen, sin embargo, fuera del código consensuado, y no se creería que el señor del retrato de Antonio López es el Rey si no se refiriese a un punto del mapa del vocabulario figurativo, aunque llevase pintada una corona en la cabeza; si no está «Corona» en el mapa semántico y figurativo, podría confundirse con un nido de pájaros. El espectador educado, en cambio, capta el mensaje: busca signos memorizados y encuentra La Familia del Rey significada, en este caso, al óleo hiperrealista: siendo iguales y tan peculiares como las familias súbditas. El que interpreta correctamente el cuadro de Antonio López está más (in)formado en el código en que se representa el individuo monárquico en el estado democrático moderno: igual y diferente a los demás, pero reconocido en el retrato, que es su atributo; la efectividad comunicativa del mecanismo figurativo de ese poder real es promovida por el alcance mediático de

¹ No atendemos aquí a la distinción que se hace entre el sustantivo (que funciona «en la lengua instituyendo realidades») y el nombre propio («ajeno a la lengua, y de los que se compone fundamentalmente una cultura»). García (2009: 153; 1979). El sistema visual parece tener mecanismos para seguir al nombre en el paso de unas categorías a las otras (imagen como figura, personificación, alegoría, símbolo) Gombrich (1979).

² Queríamos así resaltar la relación forma/contenido, sustantivo/figura, como indisoluble en la imagen. Según la RAE, la ‘*figuratio*’ es la acción y efecto de «imitar algo dentro de una ficción determinada» (1) o «representar o reproducir materialmente la figura de alguien o de algo» (2), por tanto dotada de facultades significativas del ‘*sustantivo*’ que, como adjetivo, viste a la figuración de «existencia real, independiente, individual» (1) y en su etimología viene de la ‘*substantia*’ de la ‘*figurae*’ o «forma exterior de alguien o de algo» (1). Se usa el término compuesto en la economía antropológica ‘sustantivista’, desde la escuela de Polanyi (1944) referido a la vinculación de los sistemas de figuras económicas con los entornos sociales o su ‘sustento’, oponiéndose a las ‘economías formalistas’ aisladas del entorno social. Aparece *substantive figuration* (Vaught) referido al *figurative power of the word* (Lyotard) en Vaught (2013: 174).

los programas a un público o audiencias masificadas que operan según la misma convención, coartando otros sentidos posibles de la pintura, limitados a los mensajes programados en la medida en que se está al corriente de ellos y se ignora en qué consiste la representación (Eco 1969). Los cuadros del *vedutista* que renunciaba al efecto-realidad que caracteriza al *vedutismo*, llevándolo más allá, hacia el impresionismo, no sólo rompían el canon de la pintura de su época: participaban en el movimiento de crítica social del siglo XVIII (Corboz 1993, acerca de la técnica ilusionista de Francesco Guardi).

«En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, Libro Cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658» (Borges 1995: 136).

Borges en este poema marcó «palabras impronunciables» (los sustantivos, García 1979) con mayúscula, ciertos nombres, llevándolos a lo propio con ironía. La revuelta que evoca, contra la cartografía reproductora del ideario convenido, sigue bogando en la historiografía, y por supuesto en el arte. El famoso poema introdujo la presentación de la obra topográfica de González Cabezas en esta primera década del siglo XXI¹, y en la suya se homenajean otras del arte cartográfico enmarcadas en un subgénero codificado hacia 1960: Artes plásticas que indagaron relaciones formales de la curvatura del espacio con la planimetría a escala, explotaron el simbolismo del punto de vista cenital que obliga a adoptar un mapa, desvelaron su ilusión que hace creer que se domina lo que se ve porque sea, no el terreno, lo representado, sino algo más parecido al mapa y que se puede dominar; descubrían que la perspectiva correcta o punto de vista objetivo es de la subjetividad (Adorno 1977: 659-674). Si el mapa del saber fuese una reproducción del mundo, su medida no podría contener el espacio

¹ Cabezas, *1:1 Look and territory*, instalación fotográfica en Galería Adora Calvo, Salamanca, 2014.

‘psicofisiológico’ imponiéndole cada vez más atributos que lo definiesen hasta el 1:1. Más bien sería una reproducción, no una representación. Es el viajero que no se sale del mapa, acaso porque lo considera como todo lo que hay (que ver), el que acaba realizando una reproducción del mundo representado. El turista pasa por donde ya se ha pasado, abarrotando *topos*, hoy prácticamente impidiendo el desarrollo vital de lo que no puede sino simular lo que se espera de ello. Es evidente que no se puede explorar el mundo recorriendo las mismas ciudades relevantes, los mismos puntos ceñidos al vocabulario oficial establecido bajo efecto de la dominación. Pero también el mapa está siempre renovándose con su objeto y su metodología, y no se puede desechar tan fácilmente. Libertad, la pequeña amiga de Mafalda, al darle la vuelta al mapa-mundi en aquella famosa viñeta de Quino (1995), puso arriba lo que estaba debajo en una manifestación de rechazo a las convenciones, descubriendo el vínculo de las ideas y las creencias en la realidad donde se constituyen y la relatividad de su orden cultural; pero el producto nuevo no contradice ni se libera del «Orden» (Foucault 1966), quizás lo mejora y lo refuerza en una convención más progresada. La Ley se refiere a su propio poder de referirse a otra cosa, según Agamben, a su potestad de determinar «esto es así, o lo otro», y no a lo que determina como pertinente o prohibido (1998). Jugar con la ley es impedir sus funciones, descubrir sus coacciones, pero no hay muestras de que se pueda romper con ella racionalmente o comunicarlo sin acatar un sistema de lenguaje; ni hacer arte reconocible si no se encuadra en el marco institucional de los temas, estilos, géneros, subgéneros (Moralejo 2004: 19). La manera de reaccionar contra el estatismo de los sistemas sociales que impiden el avance parece coincidir con el proceso artístico que consiste en romper el canon desde dentro, contradiciendo convenios sucesivos; y aunque de ahí nazcan otros nuevos, que serán la prueba más visible y más acabada, también, de que se avanza, se podrá volver a dudar de ellos.

La apertura de la crítica del método de Benjamin (1989: 224) extrae la siguiente máxima de Goethe, de *Materiales para la historia de la teoría de los colores*: «Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte, si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad». Dice «alguna clase». Pero ser artista no es un buen consejo para quien anhele innovaciones, si «quien tiene una vocación obedece a una biografía preestablecida escrita acerca de esa vocación» (última duda lanzada en la *Leyenda de artista* de Kris y Kurtz 1979). «Las categorías estilísticas preestablecidas pagan su accesibilidad al precio de no expresar ellas mismas la complejidad de la obra, sino quedarse sin obligación de este lado de la

forma estética»¹. Lo mismo para la narrativa historiográfica, al parecer. En lo que le toca a la Historia del Arte, si se mantiene reproduciendo la realidad significada en objetos histórico-artísticos preestablecidos, como una auto-reproducción de su ideario y su método diseñado hace siglos, se desconecta de la sociedad girando sobre sí misma, y puede decirse: «Los historiadores del arte destruyen el arte con su parloteo y lo aniquilan» (Bernhard 1985: 27). En la historiografía-artística parece no haber tanto respeto por la Historia, ni por el Arte, tan lógica y absurda como las Sigüentes Generaciones.

¹ Respecto a la música, Adorno (1975:14). «No hay arte que no contenga en forma de negación aquello contra lo que choca» (1969?: 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1969?). *Teoría estética*, Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME), Chile, publicación en formato digital, <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_rank_adorno0009.pdf> [15/05/16].
- ADORNO, Theodor (1975). *La Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid, 2011.
- ADORNO, Theodor (1977). «Sobre objeto y sujeto», *Crítica de la Cultura y la Sociedad*, Akal, Madrid, 2008, pp. 659-674.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Estado de excepción: Homo sacer II*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- ALPERS, Svetlana (1983)., *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.
- BACHEARD, Gaston (1958). *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.
- BELTING, Hans (1990). *Imagen y Culto, una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009.
- BELTING, Hans (2002). *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid, 2012.
- BENJAMIN, Walter (1916-1925). «Prólogo epistemocrítico», *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp.224-257.
- BERNHARD, Thomas (1985). *Maestros Antiguos*, Alianza, Madrid, 2010.
- BINION, Alice (1971). *Antonio and francesco Guardi, Outstanding dissertations in the fine arts*, Garland Inc. Newyork and London, Columbia, 1976.
- BLANCHOT, Maurice (1962). «La amitié», *Les lettres nouvelles*, 29, octubre, Trotta, Madrid, 2007.
- BORGES, Jorge Luis (1935). «Del rigor en la ciencia», *Historia Universal de la Infamia*, Alianza, 1995, p.136.
- BRUNETTA, Gian Piero, (1997)., *Il viaggio dell'incononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia.
- BURKE, Peter (2001)., *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- CABALLERO, Sonia (2014). *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el convento de Santo Tomás de Ávila*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2006). «Maestros y Genios», *Administración de la Belleza: arte, artista y museos en la perspectiva histórica*, ciclo de conferencias Joan March, digitalizado en <<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2593>> [16/11/17].
- CHOMSKY, Noam (1993). *Fabricando el consenso. El control de los medios masivos de comunicación*, Laeditorialvirtual, Buenos Aires, 2004, disponible en

- <<https://lascampanas.files.wordpress.com/2012/03/chomsky-fabricando-el-consenso.pdf>>, video-conferencia «Manufacturing Consent», *Documanía*, 1992, en <https://www.youtube.com/watch?v=Mw2_RL-O7Po> [19/09/17].
- CORBOZ, André (1993). «La città del Guardi», *Francesco Guardi, vedute, capricci, feste*, Electa, Venezia.
- DANIELS, Stephen y David CROSGROVE (eds.) (1988). *The iconography of Landscape, Essays of the symbolic representations; design and use of past environments*, Cambridge University Press, 2000.
- DANTO, Arthur (1995). *Después del Fin del Arte*, Paidós, Ibérica, Barcelona, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2015.
- ECO, Umberto (1974). *La Estructura Ausente*, Lumen, Barcelona, 1986.
- ECO, Umberto (1987). *Arte y Belleza en la estética Medieval*, Tauro, Barcelona, 1999.
- FLORES MORADOR, Francisco (2011). «Eidetic grammar, Imagery, Order and History», proyecto de investigación, Lund University, publicación digital en *Social science research network*, <<http://archive.is/Js4hX#selection-731.0-731.184>> [10/11/2017].
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Microfísica del Poder*, Planeta, Barcelona.
- FRANCASTEL, Pierre (1948). *Arte y Sociología*, Alianza, Madrid, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre (1984). *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid.
- FREGOLENT, Alessandra (2000). *Los vedutistas*, Electa, Venecia, 2001.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1979). *Del lenguaje*, Lucina, Zamora, 1991.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1992). «Hablar y Pintar», Charla en la Carbonería, Sevilla, 12 de Noviembre, grabación digitalizada en <<http://bauldetrumpetillas.es/agustin-garcia-calvo/conferencias/>>[14/05/16].
- GARCÍA CALVO, Agustín (2009). *Elementos Gramaticales*, Lucina, Zamora, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1749). «Epigrama 6», *Epigramas venecianos*, Hiperion, Madrid, 2008.
- GOMBRICH, Ernst H. (1972). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1983.
- GOMBRICH, Ernst H. (1979). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, 2002.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Anthropos, Barcelona.
- GONZÁLEZ CABEZAS, Miguel (2014). *1:1 Look and territory*, instalación, Adora Calvo, Salamanca.
- GUARDI, Francesco (1780). *Vista del Ponte Rialto*, 1780, Bergamo, Accademia Carrara, óleo sobre lienzo.
- GUASCH, Anna María (2003). «Los Estudios Visuales, un estado de la cuestión», *Estudios Visuales*, 1, Noviembre, Madrid, pp. 8-16.

- KUITCA, Guillermo (2005). *Diario (20 October 2005-14 March 2006)*, Sperone Westwater, N. York, óleo sobre lienzo.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1985). *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España.
- LAHOZ, Lucía (2010). «De formatos, modelos, plantillas, talleres y transferencias», *Imago Temporis, Medium Aevum*, IV, pp. 491-518.
- LAHOZ, Lucía (2011). «La imagen de la Universidad de Salamanca en el Cuatrocientos», *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento, siglo XV*, Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (coords.), Coloquios Alfonso IX (17. 2010. Salamanca), Miscelánea Alfonso IX, Universidad de Salamanca, pp. 267-318.
- LAHOZ, Lucía (2014). *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel de Apraiz*, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.
- LÓPEZ, Antonio (1977-1990). *Gran Vía, Clavel*, col. Particular, óleo sobre lienzo.
- LÓPEZ, Antonio (1994-2014). *La familia de Juan Carlos I*, Palacio Real, óleo sobre lienzo.
- LÓPEZ, Federico A. (2003). «Por una historia comprensiva de la idea de paisaje», *Quintana*, 2, Santiago de Compostela, pp. 287-303.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, Barcelona, 1994.
- MINEUR, Henri (1936). «Evolución dialéctica de la noción del tiempo», *La Revista blanca*, 387, 15-7, Madrid, pp. 85-89.
- MITCHELL, William John Thomas (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*, University Chicago Press, Chicago.
- MORALEJO, Serafín (2004). *Formas elocuentes, reflexiones de la teoría de la representación*, Akal, Madrid.
- MUSEO THYSEN, «El espacio barroco. Capítulo 5. Antonio Giovanni Canal, Canaletto...», programa docente *La representación del espacio en la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza* [<https://www.educathyssen.org/profesores-estudiantes/representacion-espacio>] digitalizado en <<http://docplayer.es/27099707-El-espacio-barroco-antonio-giovanni-canal-canaletto-capricho-con-columnata-en-el-interior-de-un-palacio-c-1765-madrid-museo-thyssen-bornemisza.html>> [16/11/2017]
- PANOFKY, Erwin (1924). *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Catedra, Madrid, 1998.
- PANOFKY, Erwin (1927). *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona 2003.
- PANOFKY, Erwin (1939). *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2008.
- PANOFKY, Erwin (1955). *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1980.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío, (2013). «Mercaderes, cortesanas y gondoleros, estereotipos venecianos en los libros de viajes», *Cuadernos del Aleph*, 5, pp. 135-152.

- QUINO (1995). «Mafalda», tira cómica publicada en *Primera Plana*, tinta sobre papel.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008). «Memorias, cartografías y activismo: los retos de la Historia del Arte en el siglo XXI», *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 207-209.
- ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2014). *Los rostros de las Palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid.
- SCHMITT, Jean-Claude (1999). «El historiador y las imágenes», *Relaciones* 77, II, invierno, pp. 17-47.
- SORIANO NIETO, Nieves (2011). «El viaje y los monstruos en el s. XVIII, por una ética-estética del Grand Tour», *Nómadas*, 32, publicación digital, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18120706011>> [14/05/16]
- TATARKIEWICZ, Władysław, (1976). *Historia de Seis Ideas*, Metrópolis, Madrid, 1998.
- TORRES GARCÍA, Joaquín (1943). *América invertida*, Fundación JTG, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, tinta sobre papel.
- TREVISAN, Camillo (1999). *Gli inganni prospettici nelle rappresentazione dell' vedutismo veneziano del Settecento*, Istituto Universitario di Architettura, Venezia.
- WARBURG, Aby (1920-¿? ed. 2002). *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.
- WHITE, Hayden, (1973). *Metahistoria, la imaginación histórica en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México 1998.
- YATES, Frances Amelia, *El Arte de la Memoria*, (1966). Siruela, Madrid, 2005.