

IMÁGENES DEL OLVIDO Y LA MEMORIA : ARS MEMORATIVA, “CABINET D’AMATEUR”, ICONOCLASÍA

Sandra Accatino

I. pinturas, catedrales, templos, galerías imaginarias

En el siglo XIV, dos monjes ingleses, el dominico Robert Holcot y el franciscano John Ridevall describieron en sus libros elaboradas pinturas alegóricas que debían ayudar a los creyentes y a los predicadores a fijar en su memoria los vicios y las virtudes. El lector que leía el *Fulgentius Metaphoralis* o las *Moralitates*, se introducía en una galería insólita y sugestiva de cuadros bien delineados, pero carentes de una forma externa. Los manuscritos no incluían en sus páginas ilustraciones, ni se han encontrado, tampoco, las fuentes figurativas aludidas para las imágenes descritas, como si estas referencias no fueran más que una falsa pátina de antigüedad, un sesgo de verosimilitud añadido a unas figuras que, en cambio, permanecieron invisibles, clausuradas dentro de la memoria.¹

1. Cfr. YATES, Frances A, *The Art of Memory*, cap. IV.

Tres siglos más tarde, el dominico Tomasso Campanella imaginó, desde las cárceles de la Inquisición, una ciudad levantada sobre una planta circular, en cuyas casas, dispuestas en círculos concéntricos, habían sido pintadas todas las formas geométricas, los animales, los peces, los vegetales, todos los minerales y el compendio de todas las invenciones y actividades humanas, reflejando en su disposición la relación causal que unía a las figuras con el diagrama de las estrellas pintado sobre el templo erigido en el centro de la ciudad. Al caminar por la ciudad pintada, los niños de la Ciudad del Sol aprendían los alfabetos de todas las lenguas y el nombre de todas las cosas, porque, según dice Campanella, la Ciudad —una galería de pinturas, un museo— podía ser comprendida como un sistema de memoria enciclopédico, capaz de contener, en imágenes, todas las cosas del mundo².

2. Cfr. YATES, Frances A., op. cit., cap. XIII; ROSSI, Paolo, *Clavis universalis*, p. 126. La *Città del Sole* fue escrita hacia 1602, en Nápoles y su versión latina apareció en Alemania en 1623. Italo Calvino describe una ciudad similar en *Le città invisibili*. En *la ciudad de Tamara*, escribe Calvino, el viajero “se adentra por caminos saturados de insignias que sobresalen de los muros. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas [...]. La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces más que registrar los nombres con los que ella se define a sí misma o a todas sus partes”. (“Las ciudades y los signos. 1.”, pp. 13-14). Cfr., además, “Las ciudades y la memoria. 4.”, pp. 15-16. La utilización de ciudades como “lugares” de la memoria, ha sido una práctica común desde la Antigüedad: cuando en *La invención de la soledad*, Paul Auster circunscribe la memoria del narrador en el diagrama laberíntico y circular de la ciudad de Ámsterdam, no hace sino repetir un gesto que había trazado Quintiliano casi veinte siglos antes.

El mismo año que Campanella publicó su libro, aparecía la versión en latín de *L'Arte del ricordare*, donde Giovanni Battista Della Porta señalaba que para recordar fácilmente palabras y conceptos éstas se podían asociar mentalmente a algunas pinturas de Miguel Ángel, de Rafael y de Tiziano, cuyas sugestivas obras eran retenidas por la memoria³. Escribió también que la imaginación dibujaba imágenes en la memoria como con un lápiz, glosando una antigua comparación de Cicerón, para quien las imágenes se inscribían en los lugares de la memoria como las letras sobre una tablilla de cera⁴. En efecto, fue Cicerón quien estableció por primera vez las reglas de la mnemotecnia antigua y medieval. Ésta —anotó— es un arte, una técnica que requiere un lugar o una serie fija de lugares bien conocidos, sitios como el foro o la propia casa, en los que se depositan luego, en ordenada sucesión, los distintos contenidos de la memoria transformados en imágenes. Para traspasar la mente, estas “imágenes agentes” debían ser al mismo tiempo claras e insólitas, excepcionalmente atractivas o repugnantes, cómicas o grotescas, figuras coronadas y vestidas de púrpura o deformadas por el barro y la sangre.

La Edad Media, que heredó y adaptó a sus propias necesidades el arte de la memoria, lo

3. Cfr. YATES, Frances A., op. cit., cap. IX. *L'Arte del ricordare* fue publicado en Nápoles en 1566 y luego en 1602, bajo el nombre de *Ars reminiscendi*.

4. CICERÓN, De oratore II, LXXXVI.

utilizó para recordar argumentos vinculados a la fe, a la salvación o a la condena, a las virtudes y a los vicios: la memoria fue depositada, entonces, en complejos diagramas del infierno, del paraíso y del purgatorio; en las ciudades y caminos recorridos durante una peregrinación, en los objetos contenidos en una capilla o en una biblioteca, en las figuras de santos, sabios y patriarcas. O bien, por el contrario, en complicados jeroglíficos, en esquemas del cosmos, en signos del zodíaco o inscrita en el propio cuerpo. Sin embargo, son las catedrales y las iglesias los lugares que aparecen con mayor frecuencia cifrando, en los libros de la memoria, el pensamiento didáctico medieval, acaso porque los vitrales, mosaicos, frescos, gárgolas y esquemas geométricos que decoraban sus pórticos, suelos, paredes, pilares, capiteles, fachadas, tímpanos y dinteles eran, en sí mismos, una alegoría, un símbolo o un emblema de las especulaciones y vivencias en la que se sumía el hombre medieval. En *Gothic Architecture and Scholasticism*, Panofsky señaló que una catedral gótica podía ser semejante a una *summa* escolástica, en tanto ambas estaban ordenadas de acuerdo a un sistema de partes y de partes de las partes, homólogas entre ellas. Francis Yates, refiriéndose a este comentario, imaginó una invisible catedral construida en la mente de Tomás de Aquino, en la que la abstracta *Summa* Teológica se volvía “corpórea” y era memorizada por su propio autor, puesta cada parte sucesivamente en los lugares e imágenes en ella contenidos⁵.

5. Cfr. YATES, Francis A., op. cit., cap. III. Sobre la decisiva

Existe, pues, una estrecha relación entre el arte de la memoria y los libros medievales, ya que debido a su escasez todo apuntaba en ellos a una fácil memorización: su compaginación esquemática, la articulación de una totalidad dentro de las partes y, por último, la lectura lenta y regular en la que cada una de las sílabas era claramente articulada, incluso cuando se leía para sí, en voz baja⁶. Por esta razón, y aunque con el nacimiento de la imprenta florecieron los tratados de *ars memorativa*, la difusión del libro impreso contribuyó considerablemente a destruir las condiciones que habían hecho posibles y necesarios los sistemas de memoria artificial: en *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, un monje es inquirido sobre cuáles son los libros que lee y él, “abriendo la ventana de la celda, señaló con el dedo a la inmensa iglesia de Nuestra Señora, que, destacando sobre el cielo estrellado la negra silueta de sus torres, de sus costillas de piedra y de su monstruosa parte posterior, parecía una enorme esfinge de dos cabezas sentada en el centro de la ciudad”. Tras contemplar por un momento el

influencia del *ars memorativa* en el arte medieval y del Renacimiento, véase además ARASSE, Daniel, “La fine del Medioevo e il Primo Rinascimento”, en MOREL, Philippe, D’ONOFRIO Mario, ARASSE, Daniel, *L’arte italiana: dal IV secolo al Rinascimento*, pp. 249-250 y ARASSE, Daniel, “Ars memoriae et symboles visuels: la critique de l’imagination et la fin de la Renaissance”, en ARASSE, Daniel et al. (comp.), *Symboles de la Renaissance*.

6. Cfr. HAMASSE, Jacqueline, “Il modello della lettura nell’età della Scolastica” y SAENGER, Paul, “Leggere nel tardo medioevo”, en CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 91-117.

edificio, fijó la vista sobre el primer texto impreso que acababa de llegar a su colección de manuscritos y exclamó: “Ceci tuera celi”, el libro impreso matará al edificio. Algo similar ocurrió con las silenciosas catedrales mnemónicas del pasado —dice Francis Yates—, “el libro impreso volvió superfluas estas desmesuradas memorias artificiales, saturadas de imágenes”⁷.

Este deterioro del arte de la memoria —que se dispersa en curiosos juegos, en complejas analogías— fue contrarrestado, durante el Renacimiento tardío, por la influencia del movimiento neoplatónico y, cada vez más, por el hermetismo y la cábala: el arte de la memoria se ocupará, en el siglo XVI, de establecer el orden del universo y de los conocimientos a él vinculados, en base a las relaciones causales subyacentes en todas las cosas. Este esfuerzo de la imaginación, que reconstruye en los sistemas mnemotécnicos el oculto sentido del cosmos, tiene como correlato, en pintura, a *La idea del Templo de la pintura*, publicado en 1590 por el pintor milanés Gian Paolo Lomazzo, que ordenó en un Templo imaginario todo el material crítico, histórico y técnico de su *Tratado del arte de la pintura* (1584), creando una impresionante construcción barroca que se ofrece a los pintores como un depósito de imágenes obtenidas tras combinar las soluciones artísticas más válidas para la creación de la obra de arte perfecta⁸.

7. HUGO, Victor, *Nuestra Señora de París*, libro V, cap. 1. YATES, op. cit., cap. V, p. 117.

8. *Trattato dell'Arte della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese*

Realizado como un modelo pictórico del Teatro de la Memoria que el veneciano Giulio Camillo Delminio describiera y construyera durante la primera mitad del siglo XVI, el *Templo de la pintura* se sostenía, como el Teatro, por siete columnas. Cada columna personificaba, al interior del intrincado sistema, un “gobernador del arte”, que correspondía, a su vez, a una divinidad planetaria, a un metal, a un ser simbólico, a un escrito y a un artista de la antigüedad, a un poeta. Cada uno de los siete gobernadores representaba la perfección en una determinada parcela del arte: Miguel Ángel encarnaba a la proporción; Gaudencio Ferrari, el movimiento; Caravaggio, la forma; Leonardo, la luz; Rafael, la composición; Tiziano, el color; Mantegna, la perspectiva. A partir de estos estamentos y de sus subdivisiones, el Templo se construía con sus muros y su bóveda, mientras que el piso que unía y comunicaba a sus diversos sectores estaba hecho de “discreción” y la linterna que coronaba la cúpula e iluminaba el

pittore. Diviso in VII Libri, Ne'quali si contiene tutta la Teoria e la Pratica d'essa pittura, Gottardo Ponzio, Milán, 1584. L'Idea del Tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Pittore, nella quale si discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'Arte della Pittura, Gottardo Ponzio, 1590. Existe una edición crítica en CIARDI, Roberto Paolo (comp.), *Scritti sull'Arte*, vol. I, Marchi & Bertolli, Florencia, 1973 y *Scritti sull'Arte*, vol. II, Centro Di, Florencia, 1974. L'Idea..., con la versión francesa y comentarios, en KLEIN, Robert, *L'Idea...*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Florencia, 1974, vol. I acompañado de la versión francesa y vol. II con los comentarios. Para la traducción en español, cfr. algunos fragmentos del Trattato... en GARRIGA, Joaquim (comp.), *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*, pp. 310-327.

Templo era sede de la “Idea”⁹. Como la galería de cuadros que permaneció confinada en la memoria de Robert Holcot y John Ridevall; como la Ciudad del Sol que Campanella imaginó saturada de imágenes y que años más tarde inspiró el primer libro ilustrado para enseñar idiomas a los niños¹⁰; como los cuadros que la imaginación dibujaba en la mente de Della Porta; como la catedral invisible que Francis Yates supuso escondía la mente de Tomás de Aquino; el Templo de la pintura que el pintor Gian Paolo Lomazzo comenzó a construir cuando perdió la vista es —él mismo lo dice— una imagen de fantasía, un edificio interior visible sólo para los elegidos¹¹, “una figura que contiene en sí todas las figuras y una pintura de las pinturas”¹², un enorme museo, una galería

9. Sobre la relación entre *L'Idea del Tempio della pittura* de Lomazzo y la *Idea del Teatro* de Giulio Camillo, cfr. STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau*, cap. V. Sobre la construcción del Teatro de Camillo en Venecia y en París y sobre el libro en el que él esboza su magna tarea, donde confluían cábala, hermetismo, lulismo y ars memoriae, véase YATES, op. cit., cap. VI.

10. Se trata del *Orbis sensualium pictus* de Juan Amos Comenio, publicado en 1658. Era un texto elemental para enseñar latín, alemán, italiano y francés a los niños, recurriendo a ilustraciones. Las imágenes del sol, de las estrellas, de los animales, piedras y actividades del hombre, como en la Ciudad del Sol, están dispuestas de acuerdo a un orden cósmico. El sistema de aprendizaje de Comenio es el que, todavía hoy, persiste en la pedagogía: al mirar la ilustración del sol, el niño memoriza la palabra sol. Cfr. YATES, Francis A., op. cit., cap. XVII.

11. “...a ragion ella si puo chiamar una figura que contiene in se tutte le figure e una pittura delle pitture” Lomazzo, *Trattato...*, cap. IX.

12. LOMAZZO, *Idea...*, cap. V.

interminable de cuadros posibles y, al mismo tiempo, una máquina de hacer imágenes útil a los fines de la Contrarreforma, que redescubre y utiliza largamente la capacidad de persuasión y propaganda que éstas conllevan.

II. Iconoclasía, *cabinet d'amateur*

Mientras en Italia Vasari, Lomazzo, Zuccari y tantos otros intentaban sistematizar y dar una visión totalizadora a la historia y a la teoría del arte, en los Países Bajos, por el contrario, los esfuerzos estaban abocados a impugnar la legitimidad de las imágenes, despojándolas de su poder milagroso, desmitificando al artista que las producía, prescindiendo de ellas, privándolas del contexto sagrado para el que fueron creadas, borrando o clausurando las imágenes que cubrían o que se encontraban adosadas a las paredes de las iglesias, porque las imágenes —decían— no proyectan la presencia de Dios, sino que suponen, al transformarlo en ídolo, su ausencia¹³. Esta iconoclasía exterior fue acompañada de otra interna, que afectó a las “imágenes” y a los “lugares” sobre los que se había fundado el arte de la memoria. En el siglo XVI los reformadores

13. Respecto a la relación entre la Reforma protestante y el arte, cfr. los capítulos V y VI de STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*. Stoichita sostiene que a la fuerte teorización de la imagen que subyace en las proposiciones de Calvino, Lutero, Zwingli y otros reformadores tiene como correlato el nacimiento de la teoría y de la historia del arte en los países católicos y que, mientras los primeros centran sus argumentos sobre el fin de la imagen, los segundos postulan el fin del arte, puesto que hacer o rehacer un fragmento de la historia del arte es señal inequívoca de su fin.

de los métodos de enseñanza tendieron a excluir a la memoria artificial de las partes de la retórica. Así, el hugonote Pierre de la Ramée, desde sus cátedras en la Universidad de la Sorbona, Heidelberg, Ginebra y Lausana, alcanzó especial renombre al intentar sustituirla por una memoria vacía de imágenes, que él reemplazó por esquemas “dialécticos” organizados desde los aspectos más generales a los particulares y cuya fijación en la memoria se producía a partir de la página impresa¹⁴. No es difícil ver en esta memoria que “divide y compone las cosas”¹⁵, un antecedente a la búsqueda del “método” que envolvió a Europa desde fines del siglo XVI y durante toda la primera mitad del siglo XVII: también René Descartes, antes de emprender su *Discurso del Método*, planteó una posible racionalización del arte de la memoria en sus *Cogitationes privatae* (1619-1621), tal como hiciera antes Pierre de la Ramée. En ellas, Descartes se propuso organizar la memoria reduciendo los elementos a sus causas, pues “si uno coge las causas, todas las imágenes desvanecidas pueden fácilmente ser reencontradas de nuevo por el cerebro gracias a la impresión de la causa misma”¹⁶. Sin embargo, más que de la memoria, Descartes se ocupó del olvido. Harald Weinrich ha hablado, con razón, de un “olvido

14. Sobre el ramismo y el arte de la memoria, cfr. YATES, Francis, op. cit., cap. X.

15. RAMUS, Petrus, *Scholae in liberales artes, scholae, rhetoricae*, libro XIX. Citado en: YATES, Francis, ibíd.

16. DESCARTES, *Cogitationes privatae*. Citado por YATES, Francis, op. cit., cap. XVII. Cfr. además, ROSSI, Paolo, op.cit., pp. 154-155 y WEINRICH, HARALD, op. cit., cap. IV.

metódico” respecto a la primera de las dos etapas que componen el método de Descartes. Todos los objetos que entrega la memoria a la conciencia y todos los contenidos que ya habían sido fijados en esta última —salvo, claro está, el “yo pensante” y la existencia de Dios—, deben ser sistemáticamente olvidados, escribe Descartes y aunque en la segunda etapa algunos de estos elementos puedan volver a ser recordados, otros son confinados, tras estos dos actos de la voluntad —el olvido y el recuerdo—, al pozo más negro, a la noche más oscura.

Al igual que los protestantes que dañaron, suprimieron, cancelaron, destruyeron y removieron las pinturas y estatuas de los nichos de sus iglesias, el ramismo y el cartesianismo borrarón las imágenes contenidas en la catedral de la memoria. Ella fue, como aquellas imágenes que de pronto dejaban de ser útiles al artista de la memoria, dispersada por el viento, abandonada en un sótano profundo, en un páramo¹⁷. Sin embargo y a pesar de que la destrucción de las imágenes de las iglesias fue un fenómeno difundido y frecuente en la Europa protestante, no eran las imágenes en sí lo que producía aversión, sino el que éstas fueran veneradas. Bastaba, entonces, con quitar las palas de altar y los trípticos de las iglesias para neutralizarlos, para devolverlos a lo que siempre fueron, madera pintada. Así, muchos de los cuadros se conservaron y acabaron por integrarse, al final de este naufragio, a las colecciones privadas que a

17. Cfr. WEINRICH, Harald, Leteo. *Arte y crítica del olvido*, p. 21.

finales del siglo XVI comenzaban a formarse.

El tránsito de la imagen sagrada a los gabinetes o estudios, su conversión, a los ojos del público, en obras de arte, quedó fijada en las representaciones de los *cabinet d'amateur*, que proliferaron en los Países Bajos durante la primera mitad del siglo XVII. Apoyadas al principio en el suelo y puestas hacia la derecha del cuadro, las imágenes religiosas fueron lentamente conquistando un sitio en la pared saturada de cuadros de las colecciones. En las representaciones de *cabinet d'amateur*, los cuadros se extienden por toda la superficie de la pared y conviven con joyas, medallas, conchas, insectarios, mapamundis, estatuas y esculturas, instrumentos musicales y astronómicos, libros, objetos pertenecientes a diversas culturas. El *cabinet* es, sin duda, un lugar en el que se desarrolla un proceso de conocimiento: las alegorías de las musas, de Atenea, del Tiempo, de la Fama, de la Naturaleza y del Arte preceden la entrada o bien se encuentran apoyados en mesas y estantes o han cedido su lugar a las divinidades de los planetas, las mismas que gobernaban el Teatro de la memoria de Giulio Camillo. Por esta razón, a los *cabinet* se los denominaba también museo, lugar de las musas, que eran —se sabe— hijas de Mnemósine, la diosa de la memoria.

En las representaciones de los *cabinet d'amateur* es común que aparezca el dueño de la colección contemplando y mostrando a un grupo de visitantes ilustres las piezas más preciadas que ésta contiene: señala un determinado cuadro, sostiene una pequeña estatua en las manos,

descubre una pintura que permanecía oculta tras un paño, mientras alguien se inclinaba para leer la firma o apreciar un determinado detalle. Las figuras han sido representadas en medio de un coloquio, de una conversación culta, un diálogo que se desarrolla entre los objetos, las imágenes y las personas que las observan¹⁸. Baltasar Gracián y Baldassare Castiglione no habrían dudado en ver en ellas la ilustración de un *colloquium*, de una *disputatio*, de un *entretien*, nombres que designaban al género literario que se componía como un diálogo entre dos o más personas, que ellos mismos utilizaron. “Es el hablar —escribe Gracián en *El Criticón*— efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa”¹⁹. El pensamiento que se desarrolla en los *cabinet*, entonces, es entendido como un continuo movimiento, un viaje, un saber disperso en el que participan el asombro y la curiosidad, una mirada que recorre los objetos y los temas estableciendo correspondencias, analogías y envíos entre un elemento y otro, sin detenerse nunca. Es esta relación serial, que está en la base misma del museo y de la colección, lo que da sentido y razón

18. Respecto al tema de la “conversación” en la pintura de los Países Bajos cfr. ALPERS, Svetlana, *The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, cap. V y STOICHITA, Victor, op. cit., cap. VI.

19 GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Parte I, Crisi I, “Conversación”. Sobre el asombro y la curiosidad como componentes del colloquium, cfr. Parte I, Crisi II. Podemos imaginar el tenor de la conversación que “discurría” en los cabinet d’amateur, al leer la descripción del museo del palacio de Salastano en la Segunda parte de *El Criticón* (Crisi II).

de ser a los objetos y cuadros contenidos en ella²⁰.

La colección pretende ser, se sabe, una sinécdoque del mundo, algo que lo abarca y que lo representa sin contenerlo en su totalidad: un *theatrum mundi*, de acuerdo a una comparación en ese entonces frecuente y que hacía de los *cabinet*, escenarios en los que la cercanía y el contacto con los objetos producía una emoción profunda, pues se veía en ellos los lugares en los que habían meditado los poetas, artistas y filósofos de la antigüedad: era esta emoción lo que motivaba una lectura siempre nueva, revivida, de los clásicos. Esta analogía con el teatro está en la base del que ha sido considerado el primer tratado de museología y museografía, el *Musaeum sive theatrum* de Samuel Quiccheberg (1565)²¹, cuyo modelo se inspira en el sistema combinatorio y mnemotécnico expuesto en el *Idea del Teatro del excellen. M. Giulio Camillo*. Al igual que el Teatro de la memoria de Camillo, las colecciones y los gabinetes de las maravillas fueron concebidos como compilaciones enciclopédicas cuyos principios ordenadores se vinculaban a la idea de una cultura universal y así como Lomazzo había

20. Contra una forma de saber que se había construido sobre la base de la "curiositas", Descartes aconsejó, en la regla IX de las *Reglas para la dirección del espíritu* (1628-1629), no ser como aquellos que quieren observar con la vista muchos aspectos contemporáneamente, pues nada ven con detenimiento, advirtiendo luego, al inicio de la segunda parte del *Discurso del Método*, que "a menudo resultan mejor las obras llevadas a cabo por un solo maestro y no aquellas compuestas de distintas partes y fruto de la colaboración de varios artifices".

21. Cfr. LUGLI, Adalgisa, *Museologia*, "Strumenti", pp. 62-63.

intentado hacer de su Templo de la pintura, una imagen inversa a la Torre de Babel, donde todas las “lenguas pictóricas” se unificaran y reunieran en una “lengua universal”, apreciable y comprensible por todos²², así también las representaciones de *cabinet d'amateur* sirvieron al imaginario de su tiempo como imágenes sintetizadoras de todo el universo material en ese entonces conocido, que confluyó en las alegorías de los cuatro continentes y de todo el universo sensitivo, a través de la ilustración alegórica de los cinco sentidos.

Por otra parte, en las colecciones de pintura quedó depositado, también, el gran sueño del siglo XVI, la esperanza de la paz y de la unificación religiosa y política universal, que encarnaron los reinados de Carlos V y de su descendencia. Se explica así la dedicatoria a Felipe II en el libro de Lomazzo y la presencia, en una serie de cuadros producidos en Amberes, de los símbolos alusivos y de las figuras de los archiduques Alberto e Isabel, representantes de la Casa de los Austrias en el sur de los Países Bajos. De hecho, durante el gobierno de los archiduques, entre 1599 y 1621, las guerras religiosas cesaron y se consolidó el catolicismo, que salvaguardó el respeto y el culto a las imágenes, tal como lo habían estado haciendo las

22. El vínculo entre el *Templo de la Pintura* de Gian Paolo Lomazzo y las búsquedas de una “lengua universal”, propias de este período, ha sido descrito en STOICHITA, Victor, op. cit., cap. V. Así como la lengua adámica debía extraerse de la combinación de las 72 lenguas existentes en la Tierra, así también Lomazzo describe las supuestas 72 “lenguas pictóricas” de cuya unión y combinación se obtendría la “super-pintura” que él ilustra. Sobre el siglo XVI y el sueño de una lengua universal, cfr. ROSSI, Paolo, op. cit., pp. 102 ss., y 202 ss.

colecciones de cuadros en los países protestantes, a través de la creación, en toda Europa, de una religión laica de la imagen y de la disposición entorno a ella de renovados significados simbólicos vinculados a la cultura humanista. Es en estas habitaciones cerradas, cuyas paredes han sido cubiertas de cuadros, donde fueron puestas en escena las dos actitudes extremas frente a las imágenes: organizarlas en un sistema de saber o anularlas.

En el *Cabinet d'amateur* de Hieronymus Francken II²³ se muestra una gran sala iluminada por dos ventanales, cuya pared principal ha sido revestida por pinturas. Sobre la chimenea y sobre la puerta de entrada, se han dispuesto una serie de estatuas y en dos mesas se han distribuido libros, un mapamundi, una esfera armilar, cartas geográficas, conchas y corales que son observados por algunos visitantes. Hay también instrumentos musicales, vasos y macetas con flores y plantas, monos y perros y, casi al medio de la habitación, un cuadro posado en el suelo. El cuadro reproduce un fragmento de una sala similar a la representada, con ventanales y cuadros en la pared y una puerta hacia la derecha. Sin embargo, los visitantes han sido sustituidos por cuatro seres zocófalos, que hacen pedazos los instrumentos musicales y científicos, todas las pinturas. Frente a esta imagen

23. Hieronymus Francken II, *Cabinet d'amateur* (Alegoría de la pintura), madera 94,2123,5 cm., promer tercio del siglo XVII, Baltimore, Walters Art Gallery. Un cuadro similar, del mismo autor, se encuentra en el Prado, Madrid. Para una descripción y estudio detallado de los mismos, cfr. STOICHITA, Victor, op. cit. Cap. VI.

que nadie observa, justo al centro del cuadro, Francken pintó a los archiduques Alberto e Isabel y, algo más atrás, al dueño de la colección. Al fondo de la habitación, en medio de la pared saturada de cuadros, sobre la chimenea y las estatuillas, Francken colocó un cuadro que ocupa, por posición y tamaño, el eje de la exposición. En algún momento, en los primeros *Cabinet d'amateur*, a este lugar le hubiera podido corresponder una pintura religiosa, pero ahora, en cambio, el sitio ha sido ocupado por una tela que representa una alegoría de la Pintura bajo la forma de mujer que, tras haber sido golpeada por un ser con orejas de burro, es socorrida por la Fama que la ayuda a levantarse y por Atenea, diosa de la Sabiduría, que vence con su lanza al atacante. En la chimenea, bajo esta imagen de reinstauración de la Pintura, sobresale una escultura de Hércules, figura alegórica de la Virtud y personificación de la Casa de los Austrias. Así, aquello que en un principio se presentaba como amenaza latente en el pequeño cuadro puesto casi al centro de la habitación —la irrupción de la Ignorancia en el espacio reservado al conocimiento— es vencido, en una lectura alegórica, por la Sabiduría, la Fama y la Virtud que resguardan a la Pintura. En un nivel político, la victoria de la pintura es también la victoria de la Casa de los Austrias, del catolicismo.

En los *cabinet d'amateur*, decíamos, confluyen las dos actitudes límites frente a las imágenes, su conservación en tanto formas imprescindibles para el conocimiento o bien su destrucción, para poder prescindir de ellas. Dijimos también que el arte

de la memoria había utilizado como lugares para las imágenes ciudades pintadas, galerías imaginarias de cuadros sugestivos, catedrales. Vimos también cómo, hacia fines del siglo XVI, la idea de un teatro que contendría todas las imágenes para reconstruir el orden universal del mundo es traspasada a los gabinetes de curiosidades, a las colecciones de pintura, al naciente museo. Por esta razón, quizás, a principios del siglo XVII, el tratado del arte de la memoria más difundido en los Países Bajos, el *Gazophylacium Artis Memoriae* (1611) de Lambert Schenkel, colocaba los “lugares” y las “imágenes” en las cuatro paredes de unas habitaciones extensamente descritas. Evocando la sucesión y la disposición de las imágenes que cubren las paredes imaginarias, escribe Schenkel, el discurso se construye ordenada y reguladamente, porque en el arte de la memoria —como en los coloquios de Gracián, como para los visitantes que aparentemente discurren en los *cabinet d’amateur*— se piensa a partir de las imágenes y de sus posibles combinaciones²⁴. Así mismo, prosigue Schenkel, si se quisieran olvidar los contenidos

24. “...es imposible incluso pensar sin una imagen mental”, las palabras que escribe Aristóteles en el *De memoria et reminiscentia* 449b 31 refiriéndose a lo que él mismo había expuesto en su *De anima*, fueron utilizadas, desde la Edad Media y hasta Giordano Bruno, para justificar la existencia del arte de la memoria. Sin embargo, mientras para Aristóteles esto quería decir que el intelecto abstracto debía operar a partir de las imágenes de las impresiones sensoriales, para Bruno, que lo cita en repetidas oportunidades, el intelecto abstracto no existe como facultad separada: la mente trabaja sólo con imágenes, aunque estas imágenes sean de distintos grados de potencia.

puestos en la memoria, basta imaginar que irrumpen en la habitación uno o más hombres armados, “turbulenti et furiosi”, que destrozan las imágenes, arrojándolas al suelo. Las paredes vacías —continúa— pueden ser nuevamente recubiertas de imágenes, para componer, basándose en ellas, nuevos discursos.

Al igual que las habitaciones tapizadas de imágenes de la memoria que describió Schenkel o aquellas destruidas o arrasadas que correspondían a un *ars oblivionis*, los *cabinet d'amateur* fueron, a su manera, imaginarias galerías de cuadros que no remitían a una colección realmente existida, sino a un gusto combinatorio que había encontrado antes expresión en el Templo de la Pintura de Lomazzo, un intento de adueñarse, de componer y de relacionar todas las formas pictóricas y, simultáneamente, tal como las descripciones escritas de diversos gabinetes que hacen aparición a comienzos del siglo XVII, de catalogar, es decir, de referir sin duplicar, tras un esfuerzo ordenador y selectivo, los contenidos de las colecciones. A diferencia de la enumeración escrupulosa y detallada de los inventarios, verdaderas réplicas escritas de los gabinetes, thesaurus y museos, los catálogos escritos —y en Flandes, en ausencia de éstos, los *cabinet d'amateur*— no debían abarcar la totalidad de los cuadros y objetos reunidos en el *cabinet*, sino seleccionar aquellos que permitían reconstruir lo que Victor I. Stoichita ha llamado “la colección como puro concepto”²⁵, es decir, aquella

25. STOICHITA, Victor, op. cit., cap. VI, p. 111.

coherencia que no existe sino en el sueño del coleccionista y que permanece, en cambio, oculta en el desorden y en la proliferación de objetos e imágenes que se superponen en el gabinete.

En *La galería de Cornelis Van der Geest* (1628)²⁶, Willem Van Haecht hizo convivir en una habitación amplia e iluminada a un grupo de cerca de treinta personas: cortesanos, pintores, “amateurs”, una “colección” de personajes ilustres y significativos que visitaron, con años de distancia, la galería de Van der Geest. Están presentes, entre otros, el propio coleccionista, los archiduques Isabel y Alberto, con quien Rubens ha entablado una conversación, está Van Dyck, están también, al parecer, los nietos del pintor y en cuclillas, algo distante del resto del grupo, absorto contemplando algún detalle de un cuadro de Jan Wildens, el propio Wilders. Está Ambrosio de Spínola, el vencedor de Breda, está el futuro rey de Polonia, Ladislao Vasa y la tía de Van der Geest. Como en el cuadro de Hieronymus Francken II, el tema en torno al cual “discurre” *La galería de Cornelis Van der Geest*, es la exaltación de la Pintura y, en especial, de la pintura producida en Amberes. Por esta razón, se han excluido del “catálogo” importantes cuadros pertenecientes a la colección —un Rafael, un Bassano— que no correspondían a este ámbito y se han destacado otros —un pequeño paisaje del puerto de Amberes y las reproducciones de cuadros de pintores nacidos o

26. Willem Van Haecht, *La galería de Cornelis Van der Geest*, 1628, madera, 100130 cm., Amberes, Casa Rubens. Cfr. el análisis y la documentada descripción en STOICHITA, Victor, op. cit., cap. VI.

vinculados a esta ciudad, Quentin Metsys, Brueghel, Van Dalem, Floris, Aertsen, Jan Van Eyck, Rubens. La Pintura como arte soberana es aludida por un pequeño grabado puesto sobre la mesa que ilustra la visita del soberano de Macedonia al célebre Apeles, realzando de esta forma la presencia de los archiduques en la galería de Van der Geest. Este mismo tema es referido a través de la inclusión, en el cuadro, de la discusión relativa a la superioridad de la pintura sobre la escultura, una de las cuestiones más debatidas en la teoría del arte del siglo XVI²⁷ que los pintores resolvieron insertando, al interior de los cuadros, un espejo en el que se reflejaba la espalda de la figura, lo que invalidaba el principal argumento de los escultores, es decir, la incapacidad de la pintura de representar, en un sólo cuadro, un mismo cuerpo desde más de un punto de vista. Este ejercicio de comparación —un “parangón”— se da entre el desnudo de una escultura de Venus y el de un cuadro de Van Eyck ubicado justo sobre la escultura, *Mujer en el baño*, que incluye su reflejo en un espejo.

En la parte superior de la puerta, a la derecha de la pared, campea el blasón de Van der Geest, coronado por una calavera y una paloma con las

27. Sobre este argumento, véase, en especial, VARCHI, Benedetto, *Lezzione di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura...*, Florencia, 1547. Varchi realizó una encuesta sobre este problema entre los artistas de mayor renombre presentes en 1547 en Florencia: Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino, Jacopo Pontorno, Giovanni Battista del Tasso, Francesco Sangallo, Nicoló Pericoli il Tribolo, Benvenuto Cellini y Miguel Ángel.

alas desplegadas, sobre ella. A los lados de la insignia se han colocado los bustos de Nerón y Séneca y, abajo, en el arquitrabe de la puerta, el lema del coleccionista: “viva el espíritu”. Además de la alusión al nombre del propietario (Geest = espíritu), hay un evidente envío, en todo el conjunto, al Espíritu Santo y al triunfo de lo espiritual sobre la muerte. Por otra parte, las esfinges de Nerón y Séneca, esta última una pieza común en los retratos flamencos, remiten al ambiente neoestoico de Amberes, del que formaba parte Rubens y, probablemente, Van der Geest: en oposición a la maldad de Nerón, el busto de Séneca era un símbolo de *tranquillitas animi* frente a la muerte. Al ser el elemento que introduce a la galería de Van der Geest, este “sereno triunfo del espíritu sobre la muerte”, infunde una actitud y una esperanza del coleccionista hacia su propia vida, pero también, sobre todo, envuelve a la colección entera, en tanto el arte y el saber son considerados como manifestaciones del espíritu en grado de vencer a la muerte, de perdurar a través de la memoria y el recuerdo de los artistas y de sus obras. Así como Giorgio Vasari había colocado en el frontispicio de sus *Vite* (1568) la ilustración de un *Juicio Final* en el que aparecía escrito “mientras el arte esté vivo no aceptaré nunca que estos hombres hayan verdaderamente muerto”, Van Haecht colocó hacia el extremo derecho del cuadro, en primer plano, proyectándose hacia el espectador, una pintura del *Juicio universal* de Rottenhammer, que cierra toda la composición de *La galería de Cornelis Van der Geest*. La muerte (una muerte que es similar al olvido), en el recinto cerrado del cabinet

d'amateur, no tendrá señorío.

III. Otro *Cabinet d'amateur*

Quizás convenga decir ahora, después de todo este preámbulo, que los *Cabinet d'amateur* hacen su aparición en los Países Bajos, en el momento en que el arte de la memoria desaparece, tras haber sido absorbida por los métodos científicos modernos²⁸. Todos los sistemas del arte de la memoria que hormiguearon a fines del siglo XVI y a principios del siglo XVII — el de Petrus Ramus, el de Giordano Bruno, el de Giulio Camillo, el lullismo — fueron síntomas de la búsqueda de un método que organizara y contuviera la enciclopedia del mundo. Antes de Leibniz, de Bacon y de Descartes, Ramus, primero, y Bruno, luego, habían llamado a sus respectivos sistemas “método” y cinco años antes de la publicación del *Discours de la méthode*, cuando una pequeña academia privada realizó su primer encuentro en París, éste versó sobre “el método”: era método la cábala, el lullismo y “la ordinaria filosofía”²⁹. No obstante, a diferencia de los métodos modernos, los sistemas de Giulio Camillo, de Giordano Bruno, de Gian Paolo Lomazzo, eran todavía expresiones del Renacimiento, en la medida en que mostraban el convencimiento profundo de que el hombre podía aferrar, aprehender y comprender el mundo gracias a los poderes de su imaginación. Cuando aparecen los *Cabinet d'amateur*, todo este mundo tocaba

28. Cfr. YATES, Francis, op. cit., cap. XVII y ROSSI, Paolo, op. cit., cap. V, VI, VIII.

29. Véase YATES, Francis, op. cit.

su fin y tal vez porque la imaginación no era ya lo que había sido, se pintaron en su interior imágenes terribles de devastación de imágenes y ellos mismos no fueron dibujados en la memoria con un lápiz —como habría sugerido Gian Battista della Porta— sino pintadas sobre maderas que no excedían, en general, el metro de ancho.

En los *Cabinet d'amateur* se materializa, además, un proceso de reflexión de las colecciones sobre sí mismas, en un momento en que la manipulación y la acumulación de objetos de arte conoció un desarrollo sin precedentes en los Países Bajos. Sólo cuando la colección es descrita en el catálogo o representada en una imagen, encuentra el orden que la regula, la coherencia y el sentido que, en la tosca realidad de los objetos materiales, de las pinturas que se superponen indistintamente en la habitación, se haya extraviado. Así, la galería de cuadros toma conciencia de sí misma cuando se refleja en un cuadro que está fuera de ella, una pintura —lo sabemos ya— que no es su inventario, sino la imagen de lo que constituye su razón más profunda, la galería soñada por el coleccionista: gabinetes como los representados en las alegorías de los continentes, que suponen en su interior la totalidad del mundo conocido; *thesaurus* que reúnen todas las maravillas que pueden ser vistas, olidas, tocadas, oídas, degustadas; galerías como la del archiduque Leopoldo-Guillermo que pintó David Teniers³⁰, en la que figuraban las obras más

30. David Teniers II, *El archiduque Leopoldo-Guillermo* en su galería de Bruxelles, c. 1647, óleo sobre cobre, 106129 cm, Madrid, Prado.

importantes, con el nombre de su autor en cada marco y dispuestas en un orden ideal según el país de origen, al género al que pertenecían; habitaciones pequeñas como las pintadas en el taller de los Francken, los *Cabinet d'amateur* con burros iconoclastas, donde quedaba cifrada la amenaza de la barbarie y de la ignorancia en la destrucción de las imágenes; galerías similares a la de Cornelis Van der Geest, donde Willem Van Haecht pintó el triunfo de la Pintura sobre la muerte y el olvido.

A pesar de su tamaño relativamente reducido, los *cabinet d'amateur*, al parecer, no llegaron nunca a formar parte de las colecciones que los habían originado. Eran, más bien, regalos, imágenes de la colección que se ofrecían a los amigos, a los parientes, a los colegas. Por esta razón y puesto que los *cabinet d'amateur* no buscaban ser inventarios sino catálogos, no existen pinturas de *cabinet d'amateur* en las que ellos mismos estén representados. Esta situación, escribe Victor I. Stoichita, sería paradójica tan paradójica como un inventario escrito de libros que se autocontuviera³¹. La paradoja, en este caso, consiste en pensar un cuadro que representa una colección de cuadros, en cuyas paredes, a su vez, puede verse el mismo cuadro representando la misma colección, en cuyas paredes puede verse este cuadro que representa la colección de cuadros, etc. Es decir, la representación ad infinitum en una pintura de un conjunto de pinturas en el que

31. STOICHITA, Victor, op. cit., cap. VI.

esa misma pintura está representada.

En 1979, Georges Perec escribió *El gabinete de un aficionado*. Historia de un cuadro, en el que relata la historia de El gabinete de un aficionado, un cuadro aparentemente insignificante de un pintor norteamericano menor, Heinrich Kürtz, que habría sido expuesto en 1913, en Pittsburg, Pensilvania, en el marco de una serie de manifestaciones culturales organizadas por la comunidad alemana de esa ciudad. El cuadro, una “tela que representa una amplia habitación rectangular, sin puertas ni ventanas a la vista, y cuyas tres paredes visibles están cubiertas enteramente de cuadros”³², muestra, en primer plano, al coleccionista sentado en un sillón acolchado de cuero verde oscuro, casi de espaldas en relación con el espectador, observando los cuadros que componen su colección. Entre los más de cien cuadros allí reunidos, al centro de la pared principal, el coleccionista puede ver una pintura de un tamaño algo mayor que:

“lo representa mirando su colección de cuadros, y todos estos cuadros reproducidos de nuevo, y así sucesivamente sin perder nada de la precisión ni en la primera ni en la segunda ni en la tercera reflexión, hasta no ser sobre la tela más que ínfimas pinceladas”³³.

“Se habría podido pensar —continúa el narrador— que el pintor se había esforzado

32. PEREC, Georges, *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, p. 16.

33. *Ibíd.*, p. 21.

en ejecutar copias cada vez lo más fieles posibles (...), pero la gente no tardó en darse cuenta de que, por el contrario, se había empeñado en no recopiar nunca estrictamente sus modelos, y que parecía haber tenido un placer maligno en introducir cada vez una variación minúscula: de una copia a otra, personajes y detalles desaparecían o cambiaban de sitio, o eran sustituidos por otros"³⁴.

En un cuadro que representaba una lucha de boxeo, por ejemplo, un boxeador que aún se mantenía en pie en la primera copia, recibía un *uppercut* en la segunda, y yacía tendido sobre la lona en la tercera; otra tela, que mostraba a unos *Esquimales bajando por el río Hamilton* de Schönbraun, era sustituida sucesivamente por *Los pescadores de perlas*, de Hermannstahl y en la representación de *Tres hombres por un pequeño camino campestre*, éstos pasaban de la obesidad a una esbeltez inquietante.

Estas modificaciones casi imperceptibles permitieron al pintor introducir en el cuadro a los familiares del empresario alemán Hermann Raffke, el propietario de la colección: el retrato algo idealizado de la señora Raffke reemplaza al *Retrato de Clara Schumann* de Ludwing Steinbruck; las tres nueras figuran en las *Tres parcas* de un anónimo italiano del siglo XVI; en *El enigma* de François Boucher, un cuadro que originalmente mostraba a tres niñas rodeando a un joven, éste se transforma, en la primera copia, en un esqueleto

34. *Ibíd.*, p. 24.

armado de una hoz, mientras que en la segunda copia, las tres niñas son suplantadas por siete niños, los siete nietos del coleccionista, que en la tercera copia pasan a ser los diecisiete bailarines y músicos de otro cuadro de Boucher, *La fiesta campestre*. Finalmente, el sobrino de Raffke, Humbert Raffke, ocupa el sitio de un robusto *Mefistófeles* en una obra de Larry Gibson.

Estos cambios suscitados al interior de las copias produjeron una gran afluencia de visitantes que, detenidos por horas frente a la tela, intentaron, con lupas y cuentahilos, enumerar todas las transformaciones, comprenderlas, justificarlas. Por otra parte y en vista del éxito obtenido por el *cabinet d'amateur*, los organizadores de la exposición colocaron en la sala, imitando la posición de los cuadros representados en la pintura, los cuadros originales que habían sido incluidos en la muestra. Sin embargo, cuando faltaba menos de una semana para el fin de la exposición,

“un visitante exasperado que había esperado todo el día sin poder entrar a la sala, hizo repentinamente irrupción y arrojó contra el cuadro una botella grande de tinta china”³⁵.

Al día siguiente el coleccionista hizo retirar el *cabinet d'amateur* y todas sus otras telas.

El *cabinet d'amateur* no fue nunca más expuesto. Hermann Raffke, el coleccionista, fue hallado muerto a principios de abril de 1914 y, de

35. *Ibíd.*, p. 26.

acuerdo a lo expresado en su testamento, su cuerpo fue embalsamado, cubierto con la misma bata gris que llevaba en el cuadro e instalado en el mismo sillón verde en el que había sido retratado.

“Sillón y cadáver fueron bajados a una cueva que reproducía fielmente, aunque en una escala sensiblemente reducida, la sala en la que Raffke había colgado sus telas preferidas. El gran cuadro de Heinrich Kürz ocupaba toda la pared del fondo. El muerto fue colocado frente al cuadro en una posición muy semejante a la que ocupaba.”³⁶

A la derecha del cuadro, en el lugar que ocupaba originalmente en el *Cabinet d'amateur* el Retrato de Bronco McGinnis (un hombre que se adjudicó el título de “el Hombre más tatuado del mundo” y que tras su muerte se demostró que los únicos tatuajes verdaderos eran los de su pecho), fue colocado un retrato del coleccionista realizado cuarenta años antes, que lo mostraba con un oasis de fondo, en Egipto. “Luego se precintó la cueva”³⁷.

Heinrich Kürz murió poco tiempo después en un accidente de trenes, pero había decidido dejar de pintar por voluntad propia, una vez acabado el *Cabinet d'amateur*, en el que incluyó uno de los seis cuadros que pintó en su vida. Era un cuadro que representaba Un pequeño puerto de recreo cerca de Amagansett, donde representó por

36. *Ibíd.*, p. 32.

37. *Ibíd.*, p. 33.

primera vez a la familia Raffke, un grupo compacto de figuras vestidas de negro que camina por una larga playa blanca. Incluyó también otro cuadro pintado por él mismo, que en verdad,

“no existe, o más bien sólo existe bajo la forma de un pequeño rectángulo de dos centímetros de largo por un centímetro de ancho, en el que, con ayuda de una lupa, se llega a distinguir una treintena de hombres y mujeres precipitándose desde lo alto de un pontón en las aguas negruzcas de un lago, mientras por las orillas escarpadas una multitud armada con antorchas corre en todas direcciones”³⁸.

Kürz confesó alguna vez —escribe el narrador— haber aprendido a pintar sólo para hacer un día este cuadro, que él habría llamado Los embrujados del Lago Ontario. El cuadro se habría inspirado en un hecho ocurrido en noviembre de 1891, cuando:

“una secta de fanáticos iconoclastas [...] se puso a saquear sistemáticamente las fábricas, depósitos y almacenes de Eastman-Kodak. Unos cuatro mil cajeros, cinco mil placas y noventa y cinco kilómetros de película de nitrocelulosa fueron destruidos antes de que las autoridades pudieran intervenir. Perseguidos encarnizadamente por media ciudad, los sectarios se arrojaron al agua para no rendirse. Entre las setenta y ocho víctimas —añade el narrador— figuraba el padre de Heinrich Kürz.”³⁹

38. *Ibíd.*, p. 84.

39. *Ibíd.*, p. 84.

Entre 1914 y 1924 se escribieron una biografía de Hermann Raffke y una monografía sobre la obra de Heinrich Kürz y se subastaron todas las obras contenidas en la colección Raffke. Algunos años después, Humbert Raffke, el sobrino que había ocupado el lugar de *Mefistófeles* en el *Cabinet d'amateur*, escribió una carta dirigida a todas las personas e instituciones que habían comprado los cuadros en las subastas, informándoles que éstos eran falsos y que él mismo era su autor. Hermann Raffke y Humbert Raffke —alias Heinrich Kürz—, habían decidido vengarse de esta forma de “los coleccionistas, los expertos y los marchantes de cuadros”⁴⁰ que habían engañado antes al coleccionista, vendiéndole pinturas falsas o sin ningún valor.

“La clave de esta paciente puesta en escena, en la que cada etapa se había calculado con mucha exactitud, fue la realización del *Cabinet d'amateur*, donde los cuadros de la colección, colgados como copias, como imitaciones y como réplicas, parecían ser con toda naturalidad las copias, las imitaciones y las réplicas de los cuadros reales. El resto era cosa de falsario, es decir de viejas tablas y viejos lienzos, de copias de estudio, de obras menores hábilmente maquilladas, de pigmentos, barnices y grietas.”⁴¹

Como el cuadro paradójico del que hablaba Stoichita, el *Cabinet d'amateur* descrito por Georges Perec contiene en su interior un juego

40. *Ibíd.*, p. 100.

41. *Ibíd.*, p. 100.

de envíos y reflejos de su propia imagen, que no acaba sino cuando se hace demasiado confuso el trazo. Sin embargo, la imagen que nos devuelve el cuadro y sus sucesivas copias, se asemeja más a un reflejo en un espejo convexo que a la imagen esperada, conocida, de una galería de cuadros. Reconocemos ciertas similitudes, analogías, remedos de los *cabinet d'amateur* que proliferaron en Europa hacia principios del siglo XVII, pero estas relaciones no acaban nunca de completarse y permanecen suspendidas en la tela descrita: el cuadro que Perec dibuja en nuestra imaginación es —no lo dudamos— un *cabinet d'amateur*, puesto que reconocemos los componentes fundamentales que se encontraban presentes en ellos —una composición inserta en una habitación, la representación del coleccionista y de las paredes saturadas de cuadros, la existencia de una pintura que representa a iconoclastas, la alusión soterrada y amenazante de la muerte y del olvido— pero estos elementos, al mismo tiempo, han sido simultáneamente forzados, llevados a su límite, excedidos. En la habitación de la pintura no hay un solo visitante, no hay ventanales, no hay puerta: es de pronto, un espacio clausurado, sin exterior posible, una premonición, tal vez, de la tumba, del mausoleo que imita su forma y contiene finalmente al cuadro. Mientras las colecciones de pintura habían sido el lugar donde la pintura y la memoria —la madre de todas las musas— habían sido resguardadas y protegidas del olvido y la muerte; en el *cabinet d'amateur* de Perec, en cambio, esta relación se ha invertido y la galería de pinturas se vuelve —lo decían Adorno y Valéry

respecto a los museos modernos⁴²— una sepultura de las obras de arte y cuando el cadáver embalsamado del coleccionista desciende, junto al sillón verde y al cuadro, a la cueva, es como si la pintura se sumergiera en un pozo oscuro — oscuro como la tinta china arrojada al lienzo por el visitante exasperado—, en el sótano más profundo de un arte del olvido.

Incluso los principios y reglas en las que se había basado el arte de la memoria para construir sus “imágenes agentes”, son pervertidos una vez aplicados en las imágenes del *Cabinet d'amateur*: si Cicerón recomendaba utilizar imágenes dramáticas para que éstas se imprimieran en la memoria, en el cuadro descrito por Péricles las imágenes se convierten, de copia en copia, en dramas absurdos, cuyo sentido se ha extraviado. Así, en la pintura que representa, al interior del cuadro, la persecución de un grupo de iconoclastas —*Los embrujados del lago Ontario*— se ha invertido aparentemente el significado de las representaciones de cabinet d'amateur con burros iconoclastas, pues en ella son los iconoclastas

42. Paul Valéry sostiene en “*El problema de los museos*” (1923) una tesis que ya había planteado antes Descartes: la acumulación y el exceso de obras de arte agrupadas en los cabinet y en los espacios de exhibición, confunden al espectador, cansando inútilmente su vista. En los museos — escribe Valéry— las obras de arte son “visiones muertas”. En “*Museo Valéry-Proust*”, Theodor W. Adorno, señala, a propósito de los comentarios de Valéry, “Museo y mausoleo no están sólo unidos por asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura.” Véase VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte*, p. 138 y ADORNO, Theodor W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, p.188.

quienes han sido víctimas de un pueblo enardecido que defiende a las imágenes. Pero las imágenes, en este caso, no son pinturas, sino fotografías, potenciales fotografías —“cinco mil placas y noventa y cinco kilómetros de película de nitrocelulosa”. Quizás esto explique la fuerte ligazón entre el supuesto padre destructor de fotografías ahogado en las aguas del Ontario (que podría haber sido el Leteo, el río del olvido que atravesamos cuando morimos) y el supuesto hijo pintor, que aprende a pintar sólo para recrear esa imagen, que no llega a realizar nunca. La fotografía —escribió Flaubert de acuerdo a un lugar común de la época— asesinará a la pintura⁴³, tal como el libro impreso había anunciado antes la muerte del arte de la memoria.

Sin embargo, a pesar de lo verosímil que puede parecer esta hipótesis, presentimos que caemos, con ella, en la trampa del sentido que nos tiende todo el tiempo el *Cabinet d'amateur* referido por Perec y que nos hemos estado comportando, sin saberlo, como las hordas de visitantes que acudían, con lupas y cuentahilos, a tratar de dar coherencia a algo que escapaba de ella. Creemos ver en el patético *Retrato de Bronco McGinnis*, “el Hombre más tatuado del mundo”, una secreta analogía con el coleccionista y su colección, como si las pinturas que recubren las paredes se hubieran adherido de pronto a su cuerpo transformándolo en “el Hombre más pintado del mundo” (y recordamos, entonces, que Bronco McGinnis había pintado y

43. FLAUBERT, Gustave, Estupidario. *Diccionario de prejuicios*. Véase las definiciones de “fotografía” y “daguerrotipo”.

no tatuado su cuerpo y que el cuadro que lo representa había sido sustituido, en la tumba de Hermann Raffke, por un retrato del coleccionista). Adivinamos un sentido oculto cuando leemos que el espacio representado en la tela es duplicado en el espacio de exhibición —el museo, habría dicho Adorno— y el mausoleo del coleccionista, pero no somos capaces de reconstruirlo en su cabalidad. Intentamos inútilmente conformar un significado, que se desliza, en cambio, por la superficie de la tela y de su historia. Finalmente nos decimos que no hemos hecho sino seguir huellas falsas, que la complejidad del cuadro reside no en la ocultación de su sentido, sino en el simular analogías y similitudes que no acaban nunca de concretarse. Entonces, cuando no queda sino el último párrafo del libro de Perec, el narrador nos da aviso, nos recuerda —y podemos casi ver en el papel su sonrisa socarrona— que tan falso como los cuadros de la colección Raffke es el relato que acaba de concebir, dice, “por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación”, como si los *cabinet d’amateur* creados hace poco más de cuatro siglos hubieran vuelto a aparecer convertidos —al igual que las galerías de cuadros imaginarios del arte de la memoria— en imagen invisible, pero una imagen que no remite ya a ningún contenido, sino, tal como temían los iconoclastas, a su pura ausencia.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor W.: Prismas. *La crítica de la cultura y la sociedad*, Ediciones Ariel, Barcelona.

ALPERS, Svetlana: *The art of Describing. Duch Art in Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.

AUSTER, Paul: *La invención de la soledad*, María Eugenia Ciochini (trad.), Editorial Anagrama S.A., Barcelona 1994.

ARASSE, Daniel et al. (comp.): *Symboles de la Renaissance*, París 1980.

CALVINO, Italo: *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milán 1993. [Las ciudades invisibles, Aurora Bernández (trad.), Siruela, Madrid 1994.]

CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (comp.): *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Editori Laterza, Roma 1998.

GRACIÁN, Baltasar: *El criticón*, Planeta, Barcelona 1995.

GARRIGA, Joaquim (comp.): *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Renacimiento en Europa, Gustavo Gilli, Barcelona 1983.

FLAUBERT, Gustave: *Estupidario. Diccionario de prejuicios*, Valdemar, Madrid 1995.

LOMAZZO, Gian Paolo [CIARDI, Roberto Paolo (comp.)]: *Scritti sull'Arte*, vol. I, Marchi & Bertolli, Florencia 1973.

Scritti sull'Arte, vol. II, Centro Di, Florencia 1974.

LUGLI, Adalgisa: *Museologia*, Jaca Book, Milán 1992.

MOREL, Philippe, D'ONOFRIO Mario, ARASSE, Daniel: *L'arte italiana: dal IV secolo al Rinascimento*, Garzanti, Milán 1999.

PEREC, Georges: *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, Editorial Anagrama, Barcelona 1989.

ROSSI, Paolo: *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Editrice Il Mulino, 2ª edición, Bologna 1983.

Il passato, la memoria, l'oblio, Editrice Il Mulino, Bologna 1991.

STOICHITA, Victor I.: *L'invenzione del quadro*, Benedetta Sforza (trad.), Il Saggiatore, 1998. [*L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, 1993.]

VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid 1999.

WEINRICH, Harald: *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Ediciones Siruela, Madrid 1999.

YATES, Frances A.: *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londres 1966. [El Arte de la Memoria, Ignacio Gómez de Liaño (trad.), Taurus, Madrid 1974.]