

El ojo sobre la mesa: los museos de papel y el arte de la memoria

The Eye on the Table: Paper Museums and the Art of Memory

Gómez Álvarez, José Ignacio 

Universidad de Castilla-La Mancha
inakigom@gmail.com

Recibido: 04-05-2025
Aceptado: 11-09-2025
Publicado: 30-09-2025



Citar como: Gómez Álvarez, José Ignacio. (2025). El ojo sobre la mesa: los museos de papel y el arte de la memoria. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 17, p. 95-114, septiembre. 2025. ISSN 2530-9986.
<https://doi.org/10.4995/aniav.2025.23870>

PALABRAS CLAVE

Arte de la memoria; enciclopedia de arte; cultura de masas; *Mosaico de los arquetipos de la Antigüedad*; Jean-Philippe-Guy Le Gentil; Frances Yates.

RESUMEN

El artículo examina las fuentes ilustradas de los «museos imaginarios» o «museos de papel», colecciones homogeneizadas y estandarizadas de reproducciones fotomecánicas de obras de arte. Como consecuencia de su nueva proximidad espacial, surge entre ellas un estilo novedoso que no estaba presente en las obras originales. Esta reproducción masiva engendra un interés popular por el arte, sello distintivo de la sociedad de la imagen, y ejerce una profunda influencia en la estructura cultural. El análisis se inicia con el examen de un caso ejemplar, el *Mosaico de los arquetipos de la Antigüedad*, de Jean-Philippe-Guy Le Gentil, que es interpretado como uno de los artefactos de la memoria siguiendo a Frances Yates. Se establece una correlación entre esta técnica mnemónica y las publicaciones masivas contemporáneas de las grandes editoriales que han publicado colecciones de historia del arte. Se determina que estos «museos de papel» pueden ser inadecuados para representar la experiencia estética original, pero que, sin embargo, cumplen una función pedagógica social al facilitar la transmisión cultural, seguramente imponiendo una concreta. En este proceso intervienen agentes de la historia del arte, como los historiadores y los museógrafos, pero también el público en general. Los agentes contribuyen al procesamiento organizando de las obras de arte de manera que se activan interpretaciones y significados desconocidos hasta entonces, pero que

estructuran la cultura imperante. Por último, se compara el proceso con el uso de la IA para generar obras de arte uniformadas con el nuevo estilo algorítmico.

KEYWORDS

Art of memory; encyclopedia of art; mass culture; Mosaic of the archetypes of Antiquity; Jean-Philippe-Guy Le Gentil; Frances Yates.

ABSTRACT

The article examines the illustrated sources of «imaginary museums» or «paper museums», which are collections of homogenized and standardized photomechanical reproductions of works of art. A novel style emerges because of the new spatial proximity among them, one which was not present among the original works. This extensive reproduction generates a pervasive interest in art, a hallmark of the image society, and exerts a profound influence on its cultural structure. The analysis commences with an examination of an exemplary case, the Mosaic of the Archetypes of Antiquity by Jean-Philippe-Guy Le Gentil, which is interpreted according to Frances Yates as one of the artifacts of memory. A correlation is established between this mnemonic technique and the contemporary mass collections of the major publishing houses that have released encyclopedias of art history. It is determined that these paper museums are inadequate in their representation of the original artistic experience; nevertheless, they serve a social pedagogical function by facilitating cultural transmission, surely imposing it. This process is influenced by a variety of agents, including historians, museographers, and the public. The agents contribute to the process by organizing the works of art in such a way as to activate interpretations and meanings previously unknown, but which structure the prevailing culture. Finally, the process is compared with the use of AI to generate uniformed artwork with the new algorithmic style.

INTRODUCCIÓN

Las agrupaciones de reproducciones fotomecánicas de obras de arte, bajo la forma de enciclopedias suntuosas y didácticas, fueron bautizadas por Malraux como «museos imaginarios». Basándose en el impacto de la imagen espectacular, él mismo puso en marcha la extensa y longeva colección *El universo de las formas*. Controvertido por sus hallazgos, de cuestionada cualidad historiográfica (Didi-Huberman, 2013; Grasskamp, 2016), la comunidad científica ha preferido retomar para estos museos la denominación dada por los hermanos Dal Pozzo en el siglo XVII: *museo cartaceo* o museo de papel (Décultot, 2010; The Warburg Institute, 2023). Las raíces históricas de estos artefactos se encuentran en el empeño enciclopédico de publicar colecciones de grabados de reproducción con intención pedagógica y social propias de la Ilustración (Griener, 2010). Se inició así el laborioso nacimiento del libro de arte (Haskel, 1987). La hipótesis en este artículo es que el estudio de estas colecciones arroja luz sobre el consumo masivo actual de arte. El acercamiento a las obras de arte del pasado y del presente que facilitan estas enciclopedias transcurre por canales industriales. El objetivo es analizar el origen del proceso y su evolución y aquilatar los efectos culturales y sociales sobre el público.

METODOLOGÍA

Del análisis y la interpretación de un caso de agrupación combinatoria simplificada de tales reproducciones (el *Mosaico de los arquetipos de la Antigüedad*, 1789), y a la luz de los hallazgos de artefactos similares divulgados por Frances Yates en su *Arte de la memoria* (2005), y los de Georges Didi-Huberman presentados en la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010), donde retomaba el estudio del trabajo relacional de Aby Warburg en *Mnemosyne*, se extraen conclusiones que se extienden a otros museos sobre papel más modernos e influyentes.

DESARROLLO

La técnica para mejorar el recuerdo debía ser erigida, en palabras de Cicerón, sobre “un amplio número de lugares, que han de estar bien iluminados, clara y ordenadamente contruidos y separados por intervalos moderados; y las imágenes han de ser activas, punzantemente definidas” (*De oratore*, II, lxxxvii, 358, cit. en Yates, 2005, p. 35). Llama la atención que el espacio mental que necesita la memoria para arraigar y codificarse que describe Cicerón es virtualmente idéntico al de la página blanca cuidadosamente compuesta con figuras destacadas de las enciclopedias de arte. A la vez, parece estar refiriéndose a las salas blancas del museo moderno. En cualquier caso, en su caracterización del arte de la memoria quedan igualados el museo de papel, el de piedra y el museo de la mente que el gran público conserva tras sus experiencias.

Podemos apreciar los caracteres definitorios de las enciclopedias de arte domésticas – los museos de papel que nos interesan – sin tener que pasar una sola página. En el mismo año de la toma de las Bastillas, Jean-Philippe-Guy Le Gentil (1750-1824), conde de Paroy, de formación militar según ordenaba su estatus nobiliario y artista amateur, firmó la reproducción de unas 200 esculturas célebres en una única estampa circular conocida como el *Mosaico de los arquetipos de la Antigüedad* (Figura 1). El arco cronológico que las comprendía arrancaba en un sarcófago del Egipto faraónico y terminaba en los grupos escultóricos del *Rapto de la sabinia* de Giambologna y de *Apolo y Dafne* de Bernini. En el centro de esta composición circular, de forma significativa, Paroy colocó el *Laocoonte*, sin duda grabado a partir de una copia y no del original, como seguramente también lo fueron el resto de las obras. El *Laocoonte* todavía acumulaba reproducciones en las que la similitud con el original era cuestionable, porque se grababa a partir de otras reproducciones intermedias (Figura 2). Sirvieron muy probablemente de fuente de todas estas figuras los repertorios de Bernard de Montfaucon y el conde de Caylus, quien se complacía en incorporar en sus recopilaciones grabados de fragmentos y objetos funcionales sin cabida dentro de los límites tradicionales de las Bellas Artes. Le Gentil revolvía entre su composición candelabros, lucernas y vasos como los que coleccionaba (Figura 3), con el mismo esmero que su contemporáneo Piranesi reproducía objetos humildes con rigor y ambientación arqueologizantes. La orientación diferente de las reproducciones en el grabado de Le Gentil indica que la contemplación idónea de la estampa se obtenía de su posición horizontal, y las medidas más o menos limitadas (41 cm. de diámetro) permiten conjeturar que estaba destinada, además de a ser

contemplada a corta distancia, a la decoración de una mesa¹, de una bombonera o una tabaquera como las que el conde de Paroy ilustró con grabados, a falta de las habituales pinturas, cuando los pintores tenían nuevas obligaciones revolucionarias que atender². Unas tabaqueras que, por el cambio en la técnica que él propuso con perspicacia comercial desde la pintura única a la estampación múltiple, terminaron llevando su nombre³ (Figura 4). Que a la función ornamental original del *Mosaico* se le añadieran otras dos –lúdica y didáctica– lo avalan las figuras más grandes y algo más contrastadas en tres de los puntos cardinales (una de ellas está acompañada de la firma del autor) y, sobre todo, la existencia de otras dos estampas con idéntica composición circular y temas propios de los relatos que acompañaban a la enseñanza de las primeras letras: una firmada con escenas de las fábulas de La Fontaine, fechada también en 1789, y otra con personajes mitológicos y homéricos, sin fecha ni firma (Figuras 6 y 7). La función lúdica del grabado también la consideró Vicenç Furió, en cuya colección particular puede encontrarse una de las estampaciones del *Mosaico de los arquetipos* (Furió, 2016). Celebrado como miniaturista, el conde de Paroy proyectaba con fin didáctico sus miniaturas con la linterna mágica, el proyector de aceite. Aplicaba el principio horaciano de enseñanza beneficiosa y a la vez deleitosa. Pintaba sobre cristal las lecciones para el Delfín de Francia (Charavay, 1895, p. xiv) y compaginaba la instrucción con libros de origen clásico adaptados al sesgo político del rey y a la idiosincrasia de su nación, por ello conocidos por el nombre del destinatario: historias *ad usum Delphini*. Se esperaba que el Delfín recordara la historia que en mayor medida beneficiara a su país. Que el conde de Paroy, autoproclamado defensor de la familia real, sobreviviera con estos antecedentes a la Revolución ganándose la vida como grabador, no deja de admirar.

¹ “También grabó dos grandes piezas redondas en forma de mesas con pedestal, una conteniendo varios centenares de estatuas antiguas y la otra todas las fábulas de La Fontaine”. (Portalis, Béraldi, 1882, p. 276)

² “A Paroy se le ocurrió pegar sus fábulas de La Fontaine en tabaqueras de madera de boj y venderlas”. (Portalis, Béraldi, 1882, p. 276)

³ “La Revolución estalló. Paroy nos cuenta que la formación de la guardia nacional perjudicó considerablemente a la industria. Los fabricantes de mesas ya no encontraban trabajadores para pintar las tapas de las tabaqueras, así que se le ocurrió sustituir las pinturas por bonitos grabados, y esta innovación tuvo tanto éxito que el nombre de *boîtes à la Paroy* se hizo popular”. (Charavay, 1895, p. xiii)

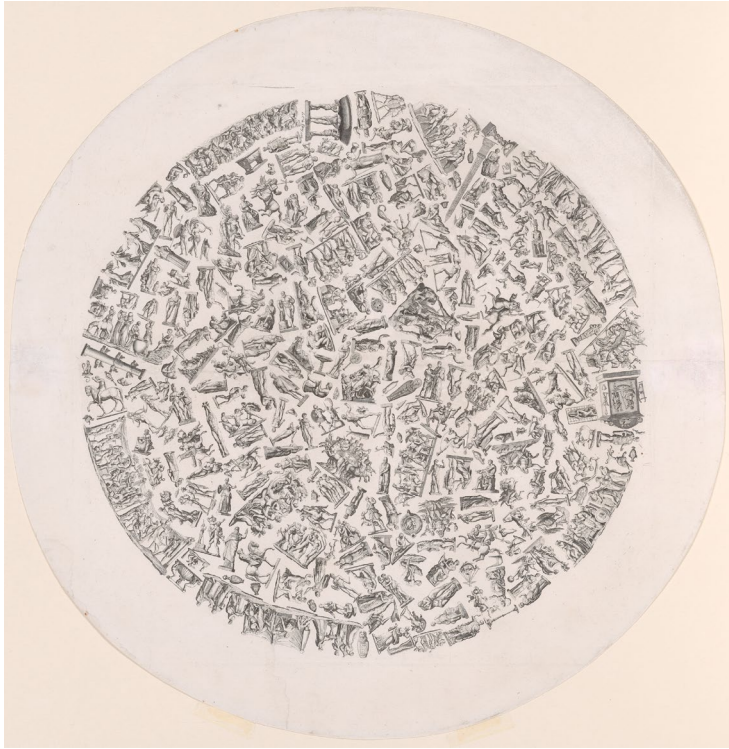


Figura 1. *Le Gentil*: Mosaico de los arquetipos de la Antigüedad, 1789. *The Art Institute of Chicago*.



Figuras 2 y 3. Conde de Caylus: Laocoonte. Detalle del Mosaico de los arquetipos.



Figuras 4 y 5. Tabaqueras decoradas en estilo Imperio y con emblemas revolucionarios.



Figuras 6 y 7. Le Gentil: Fábulas de la Fontaine, 1789, y escenas mitológicas, s.f. The Art Institute of Chicago.

El saber ha sido representado a menudo con un círculo que contiene elementos estructurados según una figura significativa, como la del árbol. Cuando Diderot presentó la *Encyclopédie*, lo hizo bajo la doble imagen del círculo y del árbol. Explicaba en la introducción (*Prospectus de l'Encyclopédie*, Diderot, 1969, II, p. 281) que la palabra «enciclopedia» procede del término griego referido al círculo, y que su significado es “concatenación de las ciencias”, saberes encadenados. El círculo encierra el conocimiento y la estructura del árbol lo organiza. Siguiendo el hilo simbólico, se pasaba a otra imagen más en la que el círculo y el árbol componían un *mappemonde*. Según D’Alambert, en ese mapa residía la diferencia entre un diccionario y la enciclopedia:

Una especie de mapamundi que mostrará los principales países, su posición y dependencia mutua, el camino que conduce directamente de unos a otros; un camino a menudo interrumpido por miles de obstáculos, que son conocidos en cada país sólo por los habitantes o por los viajeros, y que no pueden ser representados sino en mapas individuales muy detallados. Estos mapas individuales serán los diferentes artículos de la enciclopedia y el árbol o esquema sistemático será el mapa de ese mundo (Diderot, 1751, I, p. xv).

La composición del *Mosaico de los arquetipos* recuerda inmediatamente a los mapas o atlas celestes (Figura 8). Focillon encontraba el cosmos en el conjunto de las obras de arte y de las relaciones entre ellas: “Las relaciones formales dentro de una obra de arte y entre diferentes obras de arte constituyen un orden, una metáfora del universo entero” (Focillon, 1934, p. 6).

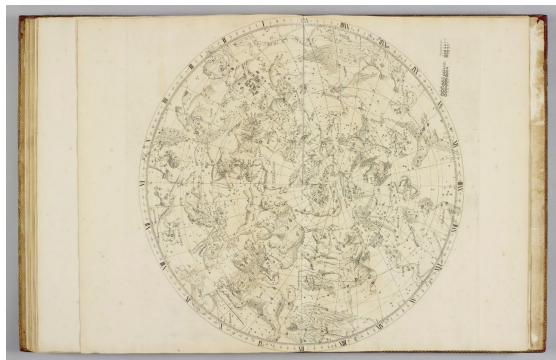


Figura 8. Flamsteed: Atlas Coelestis, 1729. Royal Collection Trust.

Las constelaciones vistas desde la Tierra conectan imaginariamente sus puntos de luz por su proximidad aparente. De esas conexiones resultan figuras fantásticas que ayudaron desde la época mesopotámica a reconocer y recordar la posición de las estrellas. En consecuencia, medían el tiempo y el espacio y ayudaban a la organización de las tareas. Desde entonces, el atlas celeste es una brújula, un calendario y un reloj.

Todo atlas del cielo reproducido en una estampa o en un libro distribuye en la cartografía

circular figuras cuyo origen en la Antigüedad hizo que se sigan representando preferentemente con las formas de la estatuaria clásica. El conde de Paroy bien pudo conocer el *Atlas Coelestis* de 1729 del primer astrónomo del Real Observatorio de Greenwich, el reputado amateur John Flamsteed, cuyas figuras de fantasía fueron superpuestas por Abraham Sharp, uno de sus *protégés*. Ese atlas sirvió de base al que Richard Brookes popularizó en color desde 1820 desde una editorial londinense (Figura 9). En esas cartas de navegación estelar, las figuras de las constelaciones identifican cada sector del cielo y, auxiliadas por la personificación y el relato —la prosopopeya y la diégesis—, ayudan al observador a recordar más fácilmente sus obligaciones y a secuenciarlas en el calendario. Las estrellas agrupadas en figuras han servido a lo largo de la historia como soporte de la mnemotecnia, del relato fácil de memorizar que encubre otro más complejo para cuya interpretación hace falta la clave mnemónica. Didi-Huberman, al estudiar los atlas y en concreto el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg —vórtices de imágenes sobre la *mesa* primordial sobre la que componen un saber “en espera” que solo revelará la composición final, como un mosaico—, utiliza la presencia contrapuesta en esos artefactos de los *astra* y los *monstra*: lo sideral, lumínico, ideal y propio del saber contrapuesto a lo teratológico, mundano y tenebroso, propio de la tragedia, incluidos los seres monstruosos que pululan por la explicación mítica de la cosmogonía: “¿Cómo no deducir entonces que la mesa sirve sobre todo de operador de conversión entre las fuerzas de la naturaleza y los poderes de la cultura, las cosas brutas y los signos organizados, el troceamiento de los *monstra* y la constelación de los *astra*?” (Didi-Huberman, 2010, p. 43). Por su parte, Cirlot explicaba que la mesa circular: “se identifica con el disco de jade que representa el cielo, en China. La aparición del Graal en su punto central completa el símbolo, ya que la concavidad de la sagrada copa corresponde al agujero central del Pi chino” (Cirlot, 1991, p. 423). En el *Mosaico de los arquetipos*, destinado a reposar sobre una mesa de algún modo, el centro lo ocupa el *Laocoonte*: *aster* y *monstrum* entrelazados. La pedagogía del conocimiento propia del modelo ilustrado permite el tránsito de los *monstra* mitológicos ancestrales a los *astra* de las grandes obras de arte modernas. Cada atlas es un proyecto para fomentar la memoria, como lo fue el proyecto *Mnemosyne*, “mapa movedizo y fluctuante pero verdadero” (Cirlot, 1991, p. 316).

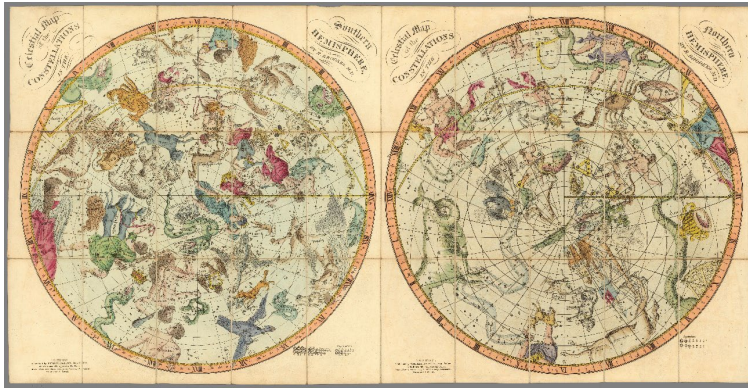


Figura 9. Brookes: Celestial maps of the constellations, 1820. Stanford University Libraries.

Un ilustre predecesor del conde de Paroy en las tareas docentes de la familia real francesa, Giordano Bruno, se valía explícitamente del arte de la memoria (arte como *techné*):

[Lo explicaba] en sus declaraciones ante los inquisidores venecianos, que no tenían más que mirar dentro del *De umbris idearum* para reconocer al punto (estando como estarían más versados en estas materias que los admiradores decimonónicos de Bruno) que contenía alusiones a las estatuas mágicas del *Asclepius* y una lista de ciento cincuenta imágenes de estrellas (Yates, 2005, p. 222).

Bruno aclaraba al respecto:

Cobré tal renombre que el rey Enrique III me convocó un día y me preguntó si la memoria que yo tenía y que enseñaba era la memoria natural o era obtenida por arte mágico; yo le hice ver que no era obtenida por arte mágico, sino por ciencia (Citado en Yates, 2005, p. 222).

La ciencia de Bruno derivaba directamente del *Teatro de la Memoria del Mundo* construido en Venecia por Giulio Camillo, un humanista cabalista que se esforzaba por correlacionar las enseñanzas herméticas con el cristianismo. Su teatro “representa un diseño renacentista de la psique, un cambio ocurrido dentro de la memoria mediante la ornamentación del espacio con figuras egipcias, mitológicas y alegóricas preñadas de ocultismo” (Yates, 2005, p. 195). Camillo, a su vez, también había sido llamado a París para instruir al monarca en la corte, y reprodujo en París hacia 1530 “un anfiteatro para el rey, con el objetivo de señalar divisiones de la memoria” (Yates, 2005, p. 156). Ambos teatros desaparecieron tempranamente. Montfaucon hizo sus pesquisas, pero no logró hallar traza alguna de los restos. Durante el tiempo que existió, Camillo creía que en las esculturas *all’antica* de su teatro reposaba de manera inevitable algún tipo de espíritu:

He leído, leído, creo que en Mercurio Trismegistos, que en Egipto había tan excelentes hacedores de estatuas que cuando daban a alguna estatua las proporciones perfectas se la encontraba animada de espíritu angélico, pues una perfección tal no podía existir sin alma (Yates, 2005, p. 180).

Era la nueva forma en que las virtudes medievales prescritas por la Escolástica para la salvación del alma transmigraban a la forma alegórica y ocultista del neoplatonismo renacentista. Como dice Frances Yates, sustituían al modelo del fiel del medievo, al que:

...se le permitía usar la facultad interior de su imaginación para crear similitudes corporales que ayudasen a su memoria en una concesión a su debilidad; [en cambio,] el hombre hermético del Renacimiento cree poseer poderes divinos; tiene el poder de formar una memoria mágica mediante la cual aprehender el mundo, con la que reflejar el macrocosmos en el microcosmos de su *mens divina*. La magia de las proporciones celestes fluye desde su memoria del mundo a las mágicas palabras de su oratoria, y su poesía, a las perfectas proporciones de su arte y su arquitectura. Algo ha ocurrido dentro de la psique que pone en libertad poderes nuevos; y el nuevo diseño de la memoria artificial puede ayudarnos a comprender la naturaleza de este evento interior (Yates, 2005, p. 195).

En el momento de sustitución del sistema de las «similitudes corporales» recomendadas por Santo Tomás de Aquino a quien quisiera construir un andamiaje que afianzara su memoria por las imágenes astrales del ocultismo de Camillo, disfrazadas de alegoría y mitos, sitúa Yates el cambio de mentalidad del Medievo al Renacimiento. Yates se preguntaba si se está describiendo la *Escuela de Atenas* de Rafael, tan útil para recordar personalidades clásicas, cuando Rossellius explica su método en Venecia en 1579:

Así pues, para la gramática pongo a Lorenzo Valla o a Prisciano; para la retórica pongo a Marco Tulio; para la dialéctica, a Aristóteles, y también para la filosofía; para la teología, a Platón [...]; para la pintura, a Fidias o a Zeuxis [...]; para la astrología, a Atlas o a Zoroastro o a Ptolomeo; para la geometría, a Arquímedes; para la música, a Apolo, a Orfeo... (Yates, 2005, p. 189).

En el *Mosaico de los arquetipos* se vislumbra, entre el caos de figuras, una vaga organización en virtud de la época de producción de los objetos representados. En un sector abundan las figuras de emperadores romanos y sus familiares, mientras que en otros se acumulan las esculturas egipcias o las italianas del Renacimiento y el Barroco. Tal vez la proximidad solo sea fruto del azar. Pero, aunque no haya voluntad, el atlas, una vez despedazado el conocimiento y colocado sobre una mesa, guarda congruencia como “saber en espera” (Didi-Huberman, 2010, p. 75). Además, la composición de un grabado tan trabajosamente elaborado no puede tenerse por enteramente azarosa. Los arquetipos, como modelos originales que son, se presentan ordenados para que el discente los combine y encuentre asociaciones entre ellos que construyan la historia del arte, una historia del arte basada en el estilo y las formas, como la de Focillon. Pero ese estilo puede resultar forzado por la proximidad, por las afinidades y las similitudes de la reproducción: “el estilo —dice Goethe— se sustenta en los más hondos fundamentos del conocimiento, en la esencia de los objetos siempre que nos sea dado conocerla en forma de figuras visibles y tangibles” (Goethe, 1996, citado por Didi-Huberman, 2010, p. 94). Es difícil para los estudiantes de la historia de las Bellas Artes «hacer el ojo» al estilo, porque implica haber alcanzado “los más hondos fundamentos del conocimiento”, así como haber desentrañado las complejas relaciones internas tejidas por los artistas que las crearon dentro de sí y con su época. La tarea de reconocimiento del estilo en historia del arte es una heurística hasta cuyo umbral puede acercar el docente solo con la presentación de las figuras organizadas según un criterio didáctico.

La combinación de arquetipos da lugar a una idea nueva que comunica la esencia de cada uno de ellos. Da lugar a un estilo. Es la tarea que llevó a cabo Malraux también sobre una mesa, el *laboratorium* de los historiadores de las imágenes, análogo al tablero de los pedagogos y a la maquetación de los museos de papel. Las afinidades producidas por el emparejamiento esencial condujeron a las fotografías que yuxtaponía Malraux —y antes que él, Wölfflin— a una metamorfosis mutua y convergente, como en su célebre ejemplo del ojo romano sónico y el ojo gótico expresivo (Figura 10). Hoy se atribuye la idea original de este «museo imaginario» que alberga un estilo nuevo, visible solo en las fotografías que la prestidigitación aproximaba, a André Salmony y no a Malraux. Los preparativos de Malraux para su viaje a Indochina, el del expolio arqueológico que le llevó a juicio, incluían las conversaciones con visitantes de paso en las que se compartían datos y fotografías:

El más notable de ellos había sido un tal André Salmony, agregado al museo de Colonia que, enviado por Dios sabe qué amigo común (¿Kahnweiler?), había aterrizado seis meses antes en casa de los Malraux con una enorme cartera bajo el brazo. Confesó a los jóvenes (él mismo no contaba más de treinta años) que estaba preparando una exposición de arte comparado que, por primera vez, no se limitaría a las obras maestras de la cultura clásica, griega o gótica, sino que mostraría las aportaciones más diversas y sorprendentes de la civilización universal. Gran audacia en aquella época (Lacouture, 1973, pp. 63-64).

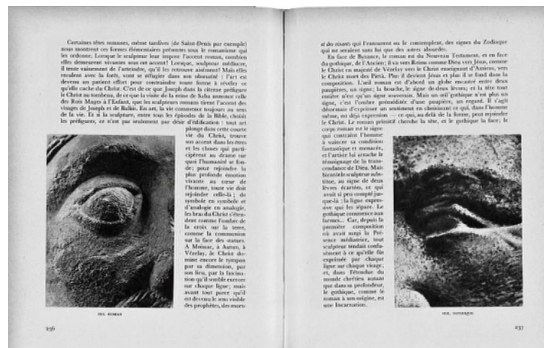


Figura 10. Doble página de *Las voces del silencio* comparando el ojo romano y el gótico.

Clara Goldschmidt, primera esposa de Malraux, completaba la información de aquella visita:

Entonces, sacó, y luego manejó con una habilidad de cambista, un fajo de fotografías que más tarde, una vez esparcidas sobre la mesa, reagrupó según una voluntad sutil [...]. A continuación, emparejó dos cabezas, una Han y otra románica. Estábamos sobrecogidos. Parados ante esas nuevas complicidades y alianzas que eran completamente nuevas para nosotros, nos preguntamos si las mentes que habían realizado esas obras se dirigían a la misma área de sensibilidad, o si, por el contrario, sus relaciones, su semejanza, estaba reducida solo a sus formas externas. Salmony se fue, dejando en casa algunas de sus preciosas fotografías, y dejando también, en nuestro

interior, la intuición de un asidero nuevo sobre el universo.

En las veladas, mi compañero a menudo extendía papeles cubiertos de letras impresas, ornamentos tipográficos e ilustraciones en una inmensa bandeja (...); una vez hecho esto tomaba un par de tijeras y un bote de pegamento y componía un libro como un sastre compone un vestido (Malraux, 1979, II, p. 78).

El *Mosaico de los arquetipos* no representa las figuras con una escala homogénea: la lucerna y la cratera serían gigantescas según la escala del *Hermafrodita* (como lo son las esculturas colosales de objetos cotidianos de Claes Oldenburg, creador de otro tipo de museos imaginarios, museos dentro de otros museos, como su Mouse Museum con su Ray Wing). Los elementos que componen el *Mosaico* están homogeneizados por el nombre de arquetipos que los reúne, por el grabado a la línea y por la proximidad espacial que meticulosamente explora el grabador, estrechando el «intervalo» esencial donde, según Warburg, se gesta el estilo de una época. Cada figura es una idea del estilo, una representación platónica, esencia y parte del estilo. ¿No resultaría más apropiado entonces llamar puzle al *Mosaico de los arquetipos*? Una vez encajadas las piezas, el producto final es el «estilo» de la Antigüedad y una idea de la Historia del arte como manantial de virtud y pedagogía social.

El arte de la memoria —como los atlas, los calendarios y las galaxias— tiene predilección por las formas circulares, por los hemicírculos y las cáveas de los teatros, como el de Camillo. Tienen un centro desde el que se expanden como tras el *Big Bang*. El universo del museo de papel de Le Gentil es *laocoocéntrico*. Desde ese panóptico se observa todo el arte, en torno a esa pupila se construye todo el ojo. El *Laocoonte* establece la jerarquía y el canon a la vez, se presenta como piedra de toque del universo del arte, como es sabido que lo fue en la Antigüedad para Plinio el joven y en el Renacimiento para Miguel Ángel desde que participara en su exhumación y lo trasladara al centro de admiración mundial del momento. El licenciado Gerónimo de Huerta anotaba en el margen de su traducción de la *Historia Natural* de 1629: “Esta estatua se ve oy en Roma en el jardín de Belvedere, con aprovacion y admiracion de su arte”. Plinio registraba la fama del *Laocoonte* en la Antigüedad y su localización en el mismo centro mundial romano, pero en un momento anterior, “que esta en la casa del Emperador Tito, obra que se puede preferir, y anteponer a todas las demas obras de pintura, y del arte estatuaria” (Plinio, trad. 1629, XXXVI, p. 667).

En la Historia del arte que se presenta a los no iniciados —la que no traspasa los límites estrictos de las Bellas Artes que excluyen las simples lucernas—, hay obras mayores y menores. Hay obras maestras cuyo efecto cegador se puede comprimir hasta ajustarlo en el canon imprescindible con el que orientarse en el vasto universo de la historia del arte. Seleccionadas en cantidad tal que sea abarcable en una visita al museo de una mañana, aseguran al lego la inmersión directa en lo más jugoso de la historia del arte, normalmente con la grata compañía de algún reputado profesional del arte, de un cicerone infalible, del que disfrutar en formato texto, audio o en vivo.

El *Mosaico de los arquetipos* es un arquetipo de los museos de papel. Es poco probable que el conjunto de los arquetipos encierre un mensaje hermético a la manera de Bruno, o que nos espere bajo las reproducciones fotográficas de las modernas enciclopedias del

arte. Pero sí es razonable ver en estas colecciones un despliegue didáctico con ánimo lúdico –o mejor, recreativo y deleitoso, como hace el *Mosaico*– que es más fácil memorizar gracias a la distribución de las imágenes estelares de la historia del arte en constelaciones capitulares. Y es igualmente razonable deducir la presencia y la transmisión de un mensaje social y político subyacente: el de la mejora cultural y el ascenso social a través de la imitación de los valores propios de la clase cortesana.

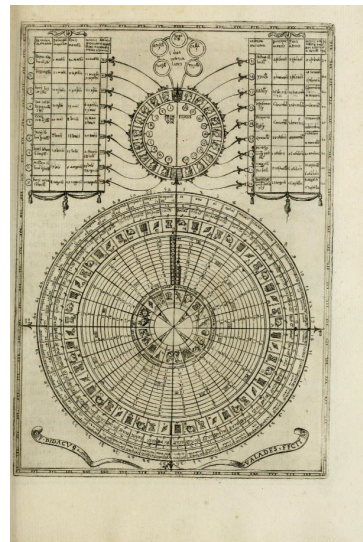
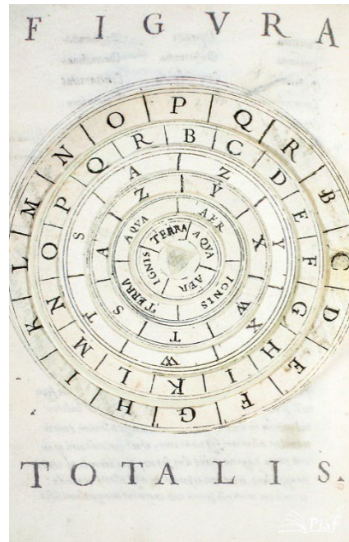
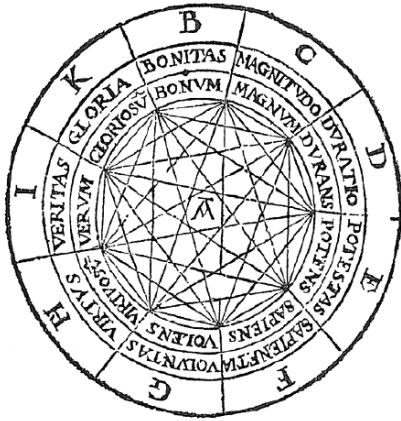
Yates incluía en su estudio de los protagonistas del arte de la memoria a Ludovico Dolce, “popular escritor dotado de un fino sentido para prever lo que podía interesar al público”, de quien no se pueden pasar por alto los paralelismos con los cicerones modernos:

Ludovico Dolce, fácil abastecedor de literatura probablemente popularizable, escribió el prefacio para la edición recopilatoria de las obras de Camillo (1552) [...]. Diez años después, Dolce reaparecía con una obra sobre la memoria en italiano, escrita con gran elegancia en el estilo de dialogo entonces en boga [...]. Este librito tiene cierto aire de ciceronianismo veneciano pasado al volgare, de retórica clásica en italiano [...]. Pero ¿qué cosa es este diálogo sobre la memoria escrito por Dolce, el admirador de Camillo, que presenta aires tan modernos? Es una traducción, o más bien una adaptación del «Congestorio» de Romberch. El áspero latín del dominico germano se transforma en elegantes diálogos italianos; se moderniza alguno de sus ejemplos, pero la sustancia del libro sigue siendo Romberch. En los dulces tonos del italiano «ciceroniano» de Dolce escuchamos la razón escolástica por la que se han de usar imágenes en la memoria. Y se reproducen con exactitud los diagramas de Romberch: una vez más vemos el diagrama cósmico para uso de la memoria artificial, y a la anticuada figura de la Gramática junto a los alfabetos visuales. Entre los excursos que Dolce hace sobre el texto de Romberch hay uno, que ya antes mencionamos, en el que alude a Dante como guía para recordar el infierno. Otros excursos son modernizaciones de las instrucciones sobre la memoria de Romberch, por medio de la introducción de artistas modernos cuyas pinturas son útiles como imágenes de la memoria. Por ejemplo: Si tenemos alguna familiaridad con el arte de los pintores, tendremos más habilidad para formar nuestras imágenes de la memoria. 'Si quieres recordar la fábula de Europa puedes usar, como imagen de la memoria, la pintura de Tiziano: igualmente para Adonis o para cualquier otra historia fabulosa, profana o sagrada, escójanse figuras que deleiten y que, por esto, exciten la memoria'. Así pues, al tiempo que recomienda la imaginería dantesca para recordar el infierno, Dolce pone al día la imagen de la memoria recomendando formas mitológicas cuales las pintadas por Tiziano (Yates, 2005, pp. 186-187).

Pero las conexiones a través del arte de la memoria, un arte supuestamente perdido en el siglo XVII, no hacen intercambiables las figuras de Dolce, Le Gentil y los guías modernos; ni siquiera la de Raimundo Lulio (1232/3-1315/6). El *Ars Magna* de Llull, con el que la obra de Giordano Bruno guarda relaciones hace tiempo esclarecidas, lo componían círculos combinables que perseguían los mismos fines que la cábala y el sufismo (Figuras 11 y 12). Proponían un sistema de memorización de la catequesis cristiana para la conversión pacífica de los infieles:

Un intrincado instrumento o sistema representado mediante colores, ruedas y triángulos, era la base para varias operaciones novedosas, entre las que sobresalían la presentación racional del cristianismo, la vía de la persuasión para los infieles y la base epistemológica para edificar todo el conocimiento [...]. La diagramática se utilizó de forma creciente sobre todo a partir del siglo XII en la Europa medieval: se planteaba una

exégesis del mundo enfocada desde la perspectiva de la lógica mental. [...] Se añadió a estos diagramas la ornamentación, que tenía una función decorativa en algunos casos, simbólica en otros y en muchas mnemotécnicas. [...] Dichas figuras diagramáticas son estructuras combinatorias diseñadas con el fin de que, mediante una serie de notaciones alfabéticas, el espectador/lector practique la meditación visual sobre la organización del universo. Con la meditación sobre dichas figuras, Lulio pretendía también que el lector ejercitara las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Mediante la práctica de estas, se llegaría al amor y conocimiento de Dios. [...] El *Ars* se convierte así en un instrumento apto para afrontar la enciclopedia entera del saber. [...] «La memoria le es dada al alma para que recuerde al soberano Bien, del cual todos los bienes provienen». [...] Con la Ilustración, Lulio desapareció casi por completo del panorama europeo (Chaparro, 2018, pp. 46-61).



Figuras 11-14. Figuras de los tratados de Raimundo Lulio, Giordano Bruno y Diego Valadés.

Desapareció hasta que fue reivindicado por Frances Yates y Umberto Eco. Y hasta que lo redescubrimos en el *Mosaico de los arquetipos* y en las enciclopedias de arte modernas. El ser humano, según Llull, con su condición corpórea, contenía dos facultades comunes con el resto de los seres del reino animal: «sensitiva» (la de utilizar los cinco sentidos) e «imaginativa» (la de formarse una imagen mental de una cosa no presente ante los sentidos). La formación de imágenes mentales es determinante para la pedagogía. Los métodos de aprendizaje de las lenguas, los de lectura dirigidos a analfabetos y los de adoctrinamiento, dependen de la capacidad del formador para crear imágenes en la mente de quien le escucha y le ve. Llull lo hacía con la palabra. Comenius, confiando menos en la imaginación heterodoxa propia de las edades tempranas, ofrecía el apoyo de las imágenes en su *Orbis Pictus*. El franciscano mexicano Diego Valadés hizo de la última versión del *Ars Magna* de Llull el sustrato básico de su *Rhetorica Christiana* (Chaparro, 2018, p. 62), la primera retórica ilustrada y el primer libro de un autor nacido en América para adoctrinamiento de los americanos en las misiones cuando carecían de alfabeto. Contaba con veintisiete grabados de su invención. En ella desarrollaba la memoria artificial, que “consta de lugares e imágenes”, con correspondencias entre figuras y calendario, de pictogramas y fonemas y grafemas (Valadés, 1579, pp. 89-97) (Figura 14). Con ella, niñas y niños lo aprendían todo (*puelle et pueri discunt omnia*) de la misma manera programada por Comenius.

El juego de reconocimiento y de identificación lo contiene todo libro general del arte, y lo abren así al ocio solitario, con su implícita formación informal. La identificación de las grandes obras del arte en los museos de papel, al igual que ocurre en el *Mosaico de los arquetipos*, se ofrece como desafío cognitivo, uno de los elementos constitutivos del juego y de lo lúdico. Otro, según Huizinga, es la inanidad de la victoria (1938, trad. 2010, cap. 12). El lector de la enciclopedia de arte tiene como recompensa suficiente el incremento de su cultura y de su conocimiento. El grabado circular y el libro de representaciones del arte se le aparecen al contemplador para su disfrute y su reto cultural con las formas macro y microcósmicas adaptadas al acto de mirar, representado en sus dos direcciones.

John Ruskin sugería que la forma ideal de un cuadro era la circular, porque se aproximaba algo más al campo de acción de la mirada (Ruskin, 1903, I, pp. 235-245). El círculo que representa la mirada al arte en el *Mosaico de los arquetipos* se encuentra con el ojo que mira y todo lo ve, *omniscópico*, ya pertenezca a la Historia o a Dios, como el de la *Mesa de los pecados capitales* de El Bosco, que el *memento mori* barroco cifraba con aire de copla: “Mira que te mira Dios, mira que te está mirando” (Figura 15). La imagen reproducida sobre el museo de papel, como la ventana albertiana, vuelca la mirada al interior de una disciplina académica o de una época, como si fuera capaz de recrear la maqueta de ese tiempo, el cosmorama del tutilimundi en el que “mirar lo que no se ve”, según Goya, porque no está ahí sino solo representado, la casa de muñecas de la época por la que deambulan personajes eternamente inaccesibles (Figura 16). “Abrazar con la mirada toda la arquitectura [*de las imágenes*] desde Babilonia a Manet, y criticarla sin contemplaciones” era el propósito de Aby Warburg en *Mnemosyne*, según Didi-Huberman (2010, p. 173), el montaje que se rehace perpetuamente, para ver el tiempo

con la mirada proyectada por quien recompone y establece las relaciones (como un test de Rorschach cultural). No es unívoco, no es explicativo, y por tanto, a diferencia del prefijado *Mosaico de los arquetipos* y de las enciclopedias de arte, no es didáctico. O sí lo es, pero con una didáctica radical: interpelante como una esfinge (Didi-Huberman, 2010, p. 191).



Figura 15. *El Bosco: Mesa de los Pecados Capitales, 1505-1510. Museo del Prado. En la pupila, una inscripción dice: Cave cave d[omin]us videt (Cuidado, cuidado, Dios está mirando).*

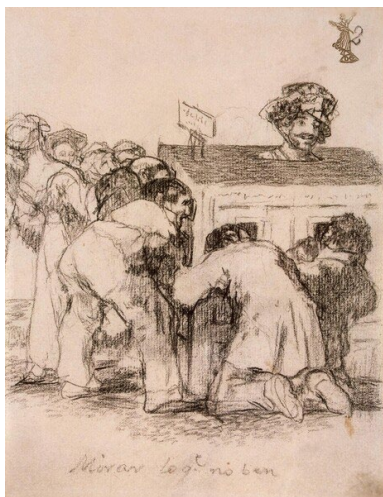


Figura 16. Goya: Mirar lo que no ven. ca.1824-1828.
Cuaderno G de Burdeos, nº 2. Hermitage, San Petersburgo.

CONCLUSIONES

Una técnica común aplicada a la reproducción de obras de arte diferentes, y el soporte compartido, homogeneizan estas colecciones de reproducciones impresas y generan un estilo que no existió en la realidad, sino solo en los libros. Malraux lo llamó museo imaginario; Espasa-Calpe, Salvat, Seemann, Gallimard, Thames and Hudson, Taschen, Citadelles y Mazenod, FMR, lo llamaron estándar editorial.

La homogeneización facilita la memorización, convirtiendo estos artefactos de papel en un método didáctico y pedagógico de transformación social, si bien difunden una historia que no siempre fue la experimentada por los artistas o sus contemporáneos. La reproducción homogeneizada parece responder a un *fatum* histórico y a una unidad teleológica de estilo cuando tal *fatum* en realidad tiene un origen editorial, y antes que designio es diseño.

El historiador, el museógrafo y el editor alteran y adaptan el sentido de las obras a las que se acercan al agruparlas dentro de un mismo soporte de estudio. Lo mismo hace el observador no profesional con la experiencia acumulativa del arte: compone un cuaderno de anotaciones virtuales *in itinere* en su museo mental.

Las leyes de la psicología formalista, según las que objetos cercanos entre sí algo comparten a juicio de nuestra percepción —máxime cuando su escala y color han sido uniformados—, y que postulan que el espacio entre ellos se activa con un nuevo significado no siempre deliberado, explican de forma más sencilla (y, por tanto, preferible por la ciencia, navaja de Ockham) lo que ha sido identificado por la historiografía como «intervalo», «intersticio» o «estilo».

Las imágenes de las reproducciones de obras de arte se convierten en potentes argumentos dialécticos en manos de cualquier discurso político bien estructurado que las quiera utilizar para el cambio, haciéndolas mensajes icónicos de un lenguaje visual, el más extendido en nuestra época oculocentrista en la que el medio es el mensaje, en expresión de McLuhan (1967).

Estas transformaciones son del mismo tipo que las preferidas por la IA, programada para rebuscar en su infinito banco de imágenes y escupir el grumo estilísticamente homogéneo de la obra solicitada sin la aportación por lo común del arte humano, un garabato sublimado de quien no domina la técnica ni las herramientas.

El abundamiento en el estudio sobre la recepción de la historiografía del arte basada en reproducciones fotomecánicas y luego digitales permitirá avanzar a su vez en el estudio del intento de desarrollo de un pensamiento codificado en imágenes, cuya gramática se viene buscando desde los tiempos de la Biblia de los iletrados y, de forma más elaborada, desde la búsqueda entre luces y sombras de Athanasius Kircher en el siglo XVII (*Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1645-1646).

FUENTES REFERENCIALES

Brookes, R. (1820). *Celestial maps of the constellations in the Northern and Southern Hemispheres*. Londres: William Darton.

Chaparro Gómez, C. (2018). El Ars de Ramon Llull y su difusión en época moderna: enciclopedia, hermetismo, cábala y mnemotecnia. *Cuadernos del CEMyR*, Univ. de La Laguna, nº 26, septiembre, pp. 43-63. <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2018.26.03>

Charavay, É. (ed.) (1895). *Mémoires du Comte de Paroy, souvenirs d'un défenseur de la famille royale pendant la révolution, (1789-1797)*. París: E. Plon, Nourrit et cie.

Cirlot, J. E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. [1ª ed.: 1958]

Décultot, É. (2010). *Musées de papier: l'Antiquité en livres, 1600-1800*. París: Louvre éditions, Gourcuff Gradenigo.

Diderot, D. (1751). Discours préliminaire. *Encyclopédie de Diderot*. <https://www.encyclo.eu/index.php/discours-preliminaire/DISOURS%20PR%C3%89LIMINAIRE>

Diderot, D. (1969-1973). *Oeuvres complètes*. París: Club Français du Livre. 15 vols.

Didi-Huberman, G. (2010). Atlas. Inquieta gaya ciencia, en DIDI-HUBERMAN, Georges (cat. exp.) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Tf editores / MNCARS. Trad.: Aguilera, M. D.

Didi-Huberman, G. (2013). *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. París: Hazan.

Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. París: Presses Universitaires de France.

Furió, V. (2016). *La imagen del artista. Grabados antiguos sobre el mundo del arte*.

Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Goethe, J. W. (trad. 1996). *Máximas y reflexiones*. Barcelona: Edhasa Ediciones. Trad.: J.J. del Solar.

Grasskamp, W. (2016). *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Ángeles: Getty Publications.

Griener, P. (2010). *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. París: Odile Jacob.

Haskell, F. (1987). *The painful birth of the art book*. Londres: Thames & Hudson.

Huizinga, J. (1938). *Homo ludens. Proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur*. [Homo ludens. El elemento lúdico de la cultura. Madrid: Alianza, 2010].

Lacouture, J. (1973). *André Malraux. Une vie dans le siècle*. París, Seuil. [André Malraux. Una vida en el siglo. Valencia: Alfons el Magnànim, 1989. Trad.: Salas, P.].

Malraux, C. (1963-1979). *Le bruit de nos pas*. París: Grasset, 2 vols.

McLuhan, M., Fiore, Q. (1967). *The medium is the message. An Inventory of Effects*. San Francisco, HardWired. [El medio es el masaje. Un inventario de efectos. Buenos Aires: Paidós, 1969. Trad.: Mirlas, L.].

Plinio el Viejo (1629). *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta*. Madrid: Juan González.

Portalis, R., Béraldi, H. (1882). *Les graveurs du dix-huitième siècle*. París: Damascène Morgand et Charles Fatout. Vol. 3, parte 1.

Ruskin, J. (1903). *The Works of John Ruskin*. Comps.: Cook, E.T., Wederbunr, A. Londres: George Allen, 39 vols.

The Warburg Institute (2023). *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*. <https://warburg.sas.ac.uk/research-projects/archived-research-projects/paper-museum-cassiano-dal-pozzo-1588-1657>

Valadés, D. (1579). *Rhetorica christiana: ad concionandi et orandi vsvm accommodata, vtrivsq[ue] facultatis exemplis svo loco insertis: quae quidem ex Indorum maximè deprompta svnt historiis: vnde praeter doctrinam, svma quoque delectatio comparabitvr*. Perugia: Petrumiacobum Petrutium.

Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria* (I. Gómez de Liaño, Trad.). Ediciones Siruela. (Trabajo original publicado en 1966)

BIOGRAFÍA

José Ignacio Gómez Álvarez (Madrid). Doctor en Historia del arte por la Universidad de Castilla-La Mancha, licenciado con estudios de postgrado en la Universidad Complutense de Madrid, con área de estudio en torno a las derivaciones culturales y sociales de las reproducciones fotomecánicas del arte y una tesis sobre el caso de *Summa artis*.