





# ***Etimología de la nostalgia***

Carmen González Castro

**Sala de Exposiciones del Palacio de la Madraza**

Del 30 de enero al 7 de abril de 2019



## ÍNDICE

### ***Etimología de la nostalgia***

Carmen González Castro

#### TEXTOS

- 7 ***Un singular palacio de la memoria edificado entre la realidad y la ficción***  
Belén Mazuecos
- 11 ***La exploración sensorial del vacío***  
Antonio Muñoz Carrión
- 37 ***Etimología de la nostalgia***  
Carmen González Castro
- 57 Obra expuesta
- 71 Imágenes de sala
- 87 Nota curricular



## ***Un singular palacio de la memoria edificado entre la realidad y la ficción***

Belén Mazuecos

Directora del Área de Artes Visuales

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea. UGR

El Área de Artes Visuales de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión Universitaria impulsa cada año su Programa de Ayudas a la Producción Artística, con objeto de estimular y promocionar la investigación, creación y producción artística contemporánea y su difusión, a través de la financiación económica de proyectos de artistas visuales vinculados a la UGR y su exhibición en las diferentes salas de exposiciones de nuestra universidad.

En su tercera edición y gracias a la colaboración del Vicerrectorado de Estudiantes y Empleabilidad de la Universidad de Granada, esta convocatoria ha aumentado la cuantía y número de ayudas dirigidas a artistas visuales emergentes y de media carrera pertenecientes a la comunidad universitaria o al colectivo Alumni de la UGR.

Las exposiciones de los beneficiarios de cada convocatoria nutren cada año nuestra programación de exposiciones en las salas del Palacio de la Madraza y el Edificio de Servicios Centrales de la UGR en el Parque Tecnológico de la Salud. De esta forma, en esta edición, los artistas seleccionados han sido Carmen González Castro y David Trujillo (en la modalidad de media carrera) y Mariana Piñar Castellano, Miguel Martos, Timsam Harding y Viktoria Nianiou (en la modalidad de emergentes).

La serie de Carmen González Castro *Etimología de la nostalgia*, presentada en la Sala de Exposiciones del Palacio de la Madraza del 30 de enero al 7 de abril de 2019, muestra los resultados de su investigación artística reciente, recreando desde la pintura y el dibujo un singular palacio de la memoria, tomando como punto

de partida el episodio histórico de la guerra de la Independencia conocido como el «equipaje» de Pepe Botella, un fabuloso botín de guerra transportado a París en 1813. Una fabulosa carga entre la que se contaban más de doscientos cuadros, entre otros objetos de valor, que serían finalmente regalados por Fernando VII al duque de Wellington en agradecimiento a la ayuda prestada durante la contienda. Este episodio de la guerra de la Independencia se sumaba al expolio llevado a cabo por los franceses durante la era napoleónica y supuso un considerable éxodo de obras de arte sin retorno.

Carmen González Castro edifica un singular palacio de la memoria situándose entre la realidad y la ficción, novelando una historia basada en hechos reales planteando una hipotética restitución de las obras sustraídas a sus lugares de origen en España. Su proyecto configura, de esta forma, un documento gráfico falso que reconstruye un devenir alternativo de la historia, conectando con la noción de *postverdad* y la proliferación de *fake news* en la era digital y con proyectos de gran impacto de artistas claves en el panorama internacional como Damien Hirst y su *Hundimiento del Increíble*, donde el británico recrea el naufragio de una nave portadora de un tesoro de inestimable valor, cuestionando los límites del arte y considerando éste como una gran mentira que nos aproxima a la verdad. Además, la propuesta de González Castro —como indica la propia artista— plantea una interesante reflexión sobre la cultura visual española y la conservación del patrimonio artístico.







## ***La exploración sensorial del vacío***

Antonio Muñoz Carrión

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona, Gedisa, 2003, p. 90.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

## LOS ESPACIOS QUE ACOGIERON EL ARTE

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

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

[...] la delectación, el goce visual que procuraban las imágenes, era considerado de índole inferior al que suministraban las letras; por su parte, el aprendizaje que facilitaban las representaciones icónicas sólo resultaba aceptable como sucedáneo del auténtico, como inevitable sustituto para quienes eran incapaces de reconocer el significado literario<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 76.

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

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

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

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

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

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

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

sensitivo asociada a este cuando se contemplaba en las catedrales, abadías, conventos, etc. El museo, en donde han acabado muchas de las obras a las que se refiere la obra de Carmen, constituye un «contexto bajo» en el sentido en que usa este concepto el antropólogo E. T. Hall<sup>7</sup>. Un ámbito concreto en el que hay pocas o ninguna sensación asociada a la obra, y en donde la información que existe está codificada desde el discurso de la historia.

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

---

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

<sup>8</sup> Conversación con Carmen González Castro. Madrid, 14 de septiembre de 2018.

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

De acuerdo con la concepción antigua, un lugar establecía el principio de sentido para sus habitantes. Su identidad vivía de la historia de lo que había acaecido allí. Los lugares disponían de un sistema cerrado de signos, acciones e imágenes, cuya llave la poseían únicamente las personas establecidas en ese lugar, mientras que los extraños sólo podían ser visitantes. Así, los lugares eran verdaderos sinónimos de las culturas<sup>9</sup>.

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

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

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

---

<sup>9</sup> BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 78.

lineal. El cuadro que al principio aparecía como mosaico de citas se reagrupa y reorganiza. Existen muchos modos de indicar la conveniencia de una pausa, la necesidad de una asociación. Dichas señales son, para el ojo moderno, apenas inteligibles, pero para el espectador de antaño eran —debemos suponerlo— comprensibles<sup>10</sup>.

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

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

---

<sup>10</sup> STOICHITA, V. I. *La invención del cuadro...*, pp. 204-205.

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

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

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

[...] sus descripciones de elaboradas «pinturas» no estaban destinadas a ser representadas, sino que se las empleaba en tareas de memorización. Estas invisibles «pinturas» nos proporcionan muestras de invisibles imágenes de la memoria, contenidas dentro de la memoria, no destinadas a exteriorizarlas, y aplicarlas a prácticas tareas mnemónicas<sup>11</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

Uno de los aspectos más percusivos de las memorias clásicas, tal y como aparece en el *Ad Herennium*, es el sentido del espacio, la profundidad, la iluminación memorísticos que las reglas de lugares sugieren; y el cuidado que se pone en hacer que las imágenes estén en los *loci* con nítido relieve, obedeciendo al mandamiento, por ejemplo, de que los lugares no han de ser tan sombríos que lleguen a oscurecerlas, ni tan claros que el deslumbramiento las haga confusas<sup>12</sup>.

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

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

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

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

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

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

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



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

## EL TIEMPO INTERNO

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

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

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

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





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

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

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

[...] el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción [...] el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte<sup>13</sup>.

---

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

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

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

Distanciar un proceso o un carácter es, simplemente, quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer frente a ello asombro y curiosidad. ¿Por qué este asombro, por qué esta *imprevisibilidad* del efecto crítico? Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde solo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones<sup>14</sup>.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

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

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

Nuestra comprensión de una cosa es incompleta hasta que puede reconstruirse o recobrase su valor de posición. Por lo tanto, la misma cosa puede valorarse de forma muy diferente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original<sup>17</sup>.

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

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

---

<sup>17</sup> KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nereo, 1988, p. 161.

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

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

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

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

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

---

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



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

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

La etnología se ocupó por largo tiempo en traducir a una comprensión occidental las obras en imagen ajenas que encontraba en los lugares geográficos de otras culturas (las imágenes de los dioses y de los antepasados). Este esfuerzo hermenéutico contrastó de manera significativa con el trato con los testimonios en imagen y obras de arte de la propia cultura<sup>20</sup>.

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

---

<sup>20</sup> BELTING, H. *Antropología de la imagen*, p. 80.

## BIBLIOGRAFÍA

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





## ***Etimología de la nostalgia***

Carmen González Castro

### UN EQUIPAJE Y VARIAS CARTAS

En el verano de 1813 partía fuera de España una comitiva que portaba una fabulosa carga: más de doscientas pinturas sobre lienzo, además de otros objetos de valor, que José Bonaparte pretendía sacar del país en su huida ante el avance de las tropas del duque de Wellington.

Este episodio de la guerra de la Independencia, conocido como del «equipaje» del rey José, se sumaba al resto del expolio llevado a cabo por los franceses durante la era napoleónica. Tras ser recuperadas por Wellington esas obras al final de la batalla de Vitoria, y después de varias cartas a Fernando VII informando del paradero de las mismas y esperando instrucciones para su devolución, este se las regaló en agradecimiento por la ayuda militar prestada. Gracias a ello, hoy permanecen ochenta y tres en la que fue su residencia en Londres, Apsley House. Un gran número de piezas de aquel equipaje nunca regresó a su patria. Desde 1808 hasta entonces había tenido lugar el éxodo de obras de arte más significativo de nuestro país.

En septiembre de 1815, el general Miguel Ricardo Álava recuperó del Louvre una serie de cuadros, algunos de los cuales José Bonaparte había conseguido llevarse para sí o regalar a sus generales.

En mi proyecto *Etimología de la nostalgia* (del griego *nostos* y *algos*: el dolor por la imposibilidad del regreso) he creado un conjunto de pinturas en las que, partiendo inicialmente de fotomontajes y bocetos digitales, recreo la agresión sufrida por el patrimonio cultural español, haciendo literal la metáfora. En los espacios, ahora desnudos u ornamentados con objetos de escaso valor, copias de

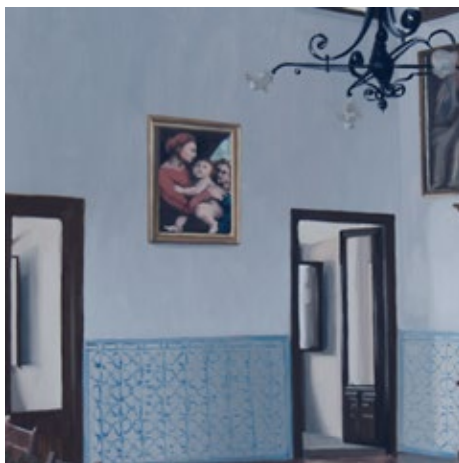
lo que allí había u obras que no formaban parte de su programa inicial, enajenadas y fuera de contexto, evidencio el hueco, por un lado, y, por otro, reconstruyo la escena del crimen y presento esos mismos espacios vandalizados. En los cuadros realizados a partir de esta última estrategia, tiene lugar un acto metapictórico, donde el cuadro dentro del cuadro es mutilado, arrancado de su soporte, arañado hasta su desaparición de una u otra forma.

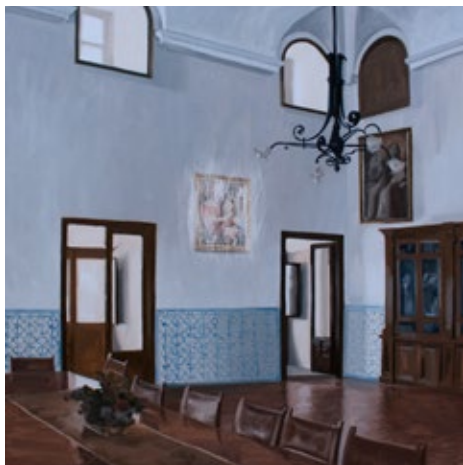
La palabra nostalgia se contempla en mi proyecto en toda su dimensión poética, pues quiero evocar situaciones de las que apenas ha quedado memoria gráfica: podremos saber, por descripciones, dónde estaban las obras, pero nunca verlas en el contexto para el que muchas de ellas fueron específicamente creadas, normalmente siguiendo un estricto programa iconográfico, perdiendo así un dato esencial para comprender cualquier obra de arte.

La importancia de centrar el proyecto en los años de la guerra de la Independencia, reside también en que se trata de un momento histórico previo a la aparición de la fotografía y casi no existen recursos visuales por los que averiguar qué obras se llevaron y qué lugares exactos ocupaban. Los inventarios eran escasos e imprecisos hasta entonces en España. Pero, sobre todo, resulta difícil averiguar o siquiera intuir cómo serían esos espacios, ahora pelados, desarticulados.

Además, 2019 es el año en que se celebra el bicentenario de la fundación del Museo del Prado, que fue creado tras la guerra por el propio Fernando VII a partir de las colecciones reales, cumpliendo en cierto modo, paradójicamente, los ideales de la Revolución Francesa en materia de bienes culturales, o, más en general, los de la Ilustración. A esto se sumaron las desamortizaciones de los órdenes religiosos más avanzado el siglo XIX, que fueron, por otra parte, el origen de la mayoría de los museos provinciales de Bellas Artes de España.

El resultado se presenta en esta ocasión en el Palacio de la Madraza de Granada. Se trata de una serie de obras que comienza con un carácter y una atmósfera espectrales, en una armonía cromática de grises, y va cobrando cuerpo y concreción a medida que avanza. Establezco un diálogo entre los espacios, los huecos y las obras perdidas a partir de distintas estrategias que pretenden evocar resonancias, cuando no revivir el duelo por la pérdida.







## MARCO TEÓRICO

Lo sucedido en el período descrito invita a una reflexión sobre las formas de valoración del arte por parte de los españoles de entonces y, tristemente, también de los de hoy. Inevitablemente, el proyecto tiene un cierto carácter de mortificación, político y social, por el nefasto papel que jugaron las autoridades de aquellos años. Pero con este proyecto también se pretende agitar la conciencia sobre el abandono al que están siendo sometidos los bienes culturales actualmente, en un momento en que el patrimonio y la promoción de las artes están severamente afectados por la gestión y la situación económica del país. Vivimos en una época de apertura de fronteras y de movilidad sin precedentes. Estamos experimentando un nuevo éxodo cuando ahora, en período de crisis, importantes obras de arte todavía en colecciones privadas, vuelven a poblar los anticuarios y las casas de subastas. Los grandes gestores del capital se refugian, ante la incertidumbre internacional, en valores seguros para sus inversiones. El arte es punto de mira de los mayores inversores americanos y asiáticos, y de los grandes bancos y empresas. Como resultado, muchos compradores extranjeros se llevan todo lo que les permite el Estado, que concede permisos de exportación incluso a obras de artistas de primer nivel, como, entre otros, Goya, Zurbarán o El Greco; aún despojándonos, aún perpetuando el exilio del patrimonio. Bien es verdad que en proporciones incomparables a las del pasado. Lo que pretende esta serie no es una defensa de la restitución del mismo, un debate que parece reabrirse en nuestros días. Lo que pretende es señalar esas circunstancias del pasado que se reproducen de distinta forma hoy.

Los años de la guerra de la Independencia conforman el embrión de la idea del patrimonio como testimonio, símbolo, modelo, memoria comunitaria e identidad colectiva. Siguiendo el espíritu que se había empezado a extender por Europa de liberalizar los bienes culturales que habían pertenecido a la Iglesia y la aristocracia, las obras restituidas ocuparon su lugar en los nuevos museos que comenzaron a inaugurarse a lo largo de España. La intención era ponerlos al servicio de toda la ciudadanía como lugar de educación del pueblo español, nunca más para una élite.

Muchas de las obras sustraídas eran de tema religioso, por tanto. Que a su vuelta a España se reubicaran en museos públicos dice mucho no solo de la crisis que sufría la Iglesia en ese momento, sino también de la crisis de la imagen en tanto símbolo indistinguible del

referente hasta ese momento. La descontextualización de esas obras de los lugares que las cobijaron alguna vez, desde iglesias a museos, destruyó en gran parte ese poder. Cambiaron de servir como símbolos de la divinidad a instituirse en símbolos del orgullo nacional y de la naciente idea de patrimonio cultural, tan consolidada hoy en día. Pero en esa descontextualización ocurriría algo inesperado y puramente coyuntural que inauguraría otra problemática.

Desde Lascaux —pasando por Pompeya y los frescos del padre Pozzo en San Ignacio, en Roma— hasta nuestros días, la pintura, en sus múltiples dimensiones, actúa con el espacio donde se encuentra. La idea del cuadro como hueco en el muro que muestra una realidad diferente a lo que tiene alrededor es solo una de esas dimensiones. La pintura activa el espacio, lo modifica, y esto sucede sobre todo en un tiempo, el nuestro, donde las fronteras entre disciplinas artísticas ya no tienen cabida, salvo por los intereses del mercado. En una escala de progresión descendente, avanzando cronológicamente, además, podrían definirse tres tipos de pintura en función de su relación con su contexto: una pintura que es pintada directamente sobre el espacio; una pintura que se ajusta a los elementos arquitectónicos, la topografía del espacio; y una pintura que se coloca en el espacio, tanto si se concibe expresamente para este como si no, tanto si rompe con él como si supone una continuidad con el mismo.

Lo que sucedió cuando todas esas obras robadas y algunas llevadas después a un museo, que, por el marco histórico que abarcaban (desde la Edad Media hasta principios del siglo XIX), dialogaban casi todas con el espacio para el que habían sido realizadas o eran piezas del discurso iconográfico del que formaban parte en sus lugares de destino, es que fueron desarticuladas de su sentido inicial. Una vez en el museo, clasificadas, catalogadas, expuestas siguiendo un discurso museográfico nuevo, perderían ellas mismas gran parte de su propio significado, tanto en el Museo del Prado como en el Metropolitan de Nueva York. Serían resignificadas en función de otros criterios muy diferentes de los que rigieron cuando se encargaron para su exhibición original. Los avatares del destino derivaron en que las nuevas instituciones garantizaran que fueran, definitivamente, conservadas y cuidadas, pero ello en detrimento de una pérdida de comprensión de las mismas en su totalidad.

## INVESTIGACIÓN Y PROCESO

A la vista de los datos existentes, el trabajo de investigación ha sido extenso, pues la catalogación de las obras que no se recuperaron no se ha llegado a hacer aún hoy más que de un modo disperso e incompleto. El proceso comienza recabando información sobre las obras perdidas. Desde mi base en Madrid, me he desplazado a ciudades como Burgos o Valladolid, además de a los alrededores de la capital, para conocer más y fotografiar yo misma los lugares de origen que recreo en mis pinturas. Ha sido fundamental realizar esas fotografías, seleccionando los encuadres en función de los criterios compositivos que quería aplicar.



▲ Fig. 1. *Inmaculada Concepción* (segunda mitad del siglo XVII). Claudio Coello. Procedía del Monasterio de la Santa Espina. Hoy se encuentra en el Museo del Prado, Madrid.

He consultado inventarios y documentos de aquel momento, otros anteriores, e investigaciones recientes, de los últimos años. De don Juan Manuel, obispo de Sigüenza, su inventario de 1586; de Antonio Ponz, su *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, de 1772-1794; de Juan Agustín Ceán Bermúdez, su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de 1800, una exhaustiva guía cuyo autor nunca sospecharía que iba a allanar el camino para la rapiña; de César Gutiérrez de Arce, su informe de 1809 sobre las obras custodiadas en la Cartuja de Miraflores, que fue lugar de depósito durante el conflicto; de Manuel Gómez Imaz, su *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno Intruso en Sevilla en el año de 1810*, de 1917; atribuido a Francisco Javier Sánchez Cantón, el manuscrito mecanografiado *Notas acerca de las obras de arte que se encuentran en París y que salieron entre 1808 y 1850*, conservado en el Archivo del Museo del Prado; y de Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, de 1958.

También he atendido al material gráfico de la época, grabados y pinturas, y he acabado por asumir las restricciones que impone la falta de datos, por más que la investigación puramente teórica haya estado en marcha durante más de un año. Lo que comenzó siendo un trabajo de campo para volver al lugar del crimen se ha convertido en una labor casi arqueológica, preguntando también a personas cultas que gestionan hoy estos espacios y que han podido dar algunas respuestas a mis preguntas. No todo han sido respuestas. Casi ninguna, de hecho, más allá de las que tenía antes de visitar los lugares del expolio. Esta investigación es la base de un último discurso que es mi posicionamiento frente a una realidad que se desmembra desde el siglo XVII y sigue desmembrándose hoy, ante el silencio de todos.



◀ **Fig. 2.** [Sacristía del Monasterio de El Escorial] (1860-1886).

J. Laurent. En la fotografía pueden apreciarse algunas de las obras que todavía hoy permanecen, así como la ausencia de los lienzos de Alonso Cano y Tiziano que salieron de España.

◀ **Fig. 3.** *Vista de la Sacristía del Real Monasterio de San Lorenzo, en ocasión de adorar SS. MM. la Santa Forma* (1832). Fernando Brambilla.

◀ **Fig. 4.** *Noli me tangere* (1646-1652). Alonso Cano. Procedía de la sacristía del Monasterio de El Escorial. Hoy se encuentra en el Szépművészeti Múzeum, Budapest.

◀ **Fig. 5.** *Virgen con el Niño, o Virgen del crepúsculo* (1562-1565). Tiziano. Procedía de la sacristía del Monasterio de El Escorial. Hoy se encuentra en la Alte Pinakothek, Múnich.

Hasta el momento, mi investigación se ha centrado especialmente en Madrid, Valladolid y Burgos. En busca de los huecos donde debían ir las obras sobre las que había podido recopilar algo de información, he recorrido el Monasterio de la Santa Espina, en Castromonte; la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos; la Catedral de Burgos; la Catedral de Valladolid; el casi desaparecido Real Monasterio de San Agustín, en Burgos; el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y el Convento de las Dominicas de Loeches. No solo he podido localizar esos huecos en muchos casos, sino también otros sobre los que hoy solo queda su silencio.

A partir de este momento, en este proyecto que podría no terminar nunca, mi investigación se extenderá hacia el sur. Solo algunos ejemplos de los espacios expoliados fueron, en Córdoba, la catedral y los conventos del Carmen, San Juan de Dios, San Agustín, el Real Convento de San Pablo del Carmen Calzado, el de San Pedro de Alcántara y el de San Francisco, siendo especialmente preferidas por los franceses las obras de Murillo, Velázquez y Ribera, o a ellos atribuidas. Del llamado «saco de Córdoba» se contabilizan noventa y tres obras de arte sustraídas. En Granada, el sagrario de plata de la Cartuja. En el Convento de Santa Catalina de Zafra de la misma ciudad, el *Cristo* de Morales y varios cuadros de un apostolado de Alonso Cano. En la Iglesia de los Agustinos, cuadros de Carreño. En el Ángel Custodio, cuadros de Murillo y Alonso Cano. En la iglesia del Monasterio de San Jerónimo, la espada del Gran Capitán, que estaba en el altar mayor. En Écija, saquearon los conventos de San Jerónimo, Santo Domingo, Carmelitas Descalzos, Merced Calzada, San Francisco de Paula y San Juan de Dios. En Sevilla, las tropas del mariscal Soult hicieron lo mismo con el Monasterio de Santa María de las Cuevas, en cuyas paredes se exponían tres cuadros atribuidos a Durero y otros de Morales y de Alonso Cano. Del Convento de San Pablo el Real desapareció un famoso crucifijo de Zurbarán. También desaparecieron del Convento de San José cuadros de Murillo, de Alonso Cano y de Zurbarán. Pero más flagrante fue el robo de las obras de Murillo del Hospital de la Santa Caridad.

## LOS GENERALES DE NAPOLEÓN Y LA HONRADEZ DE OTROS

El cáncer del ejército francés se extendió hasta el último rincón del país y saqueó todo lo que pudo para guardarlo en Francia, venderlo o sustrarlo, o simplemente destruirlo. Casi nunca con el beneplácito del pueblo español, pero a veces amparado en su complicidad con una serie de personajes corruptos e inmorales que sacaron ventaja en sus transacciones, clandestinas... o no.



◀ **Fig. 6.** [Convento de la Cartuja de Miraflores] (1927-1936). António Passaporte. El *Retablo de San Juan Bautista*, por Juan de Flandes, pertenecía a un altar en el coro de los Legos, del lado de la Epístola, que fue destruido.

◀ **Fig. 7.** *Tríptico de la Virgen, o Tríptico de Miraflores* (1442-1445). Rogier van der Weyden. Procedía de la Cartuja de Miraflores. Hoy se encuentra en la Gemäldegalerie, Berlín.

Se sabe mucho sobre los desastres de aquella guerra, insuperablemente representados por Goya, pero conviene recordar el ensañamiento cruel y bárbaro del ejército francés hacia la resistencia del pueblo español.

Kellerman, gobernador militar de Valladolid, especialmente conocido por su violencia, se cebó allí con el clero por atizar la sublevación. No es por ello de extrañar que la catedral fuese vaciada de obras que hoy son difícilmente identificables. Desvalijó el Archivo de Simancas, todo con la complicidad del canónigo Manuel Mogro-vejo<sup>1</sup>. «Aquella gente, hasta la historia nos quiso quitar», diría Galdós; [...] «no pudiendo dominar a España, se la llevaban en cajas, dejando el mapa vacío»<sup>2</sup>.

El general vizconde d'Armagnac, gobernador de Castilla la Vieja, que fusiló al Tío Camuñas, «Francisquete», el guerrillero manchego, había *adquirido* la biblioteca y las pinturas contenidas en la Cartuja de Miraflores (figs. 6 y 7). En 1808, don César Núñez de Arce fue nombrado depositario de los bienes incautados por el ejército francés en Burgos y alrededores. D'Armagnac alegó ante Núñez de Arce que nunca se dio tal adquisición y que las obras habían sido robadas por el comandante de caballería (cuando él mismo había adquirido la propia cartuja por una miseria). Cincuenta y tres obras figurarían en el inventario del vizconde, algunas de Holbein, Ribera, Cano, Luca Giordano o Mengs, según el propio inventario, entre otras. Todas vendidas en París, en subastas. No contento con esto, exigió que le regalasen la *Magdalena* de Ricci que se encontraba en la Catedral de Burgos, alegando que había *preservado* la catedral del saqueo. Ocurrido este y otros episodios semejantes con el general, Núñez de Arce escribió al ministro del Interior para informarle de la actitud de este individuo. A partir de ese momento, se inició una guerra fría entre el español y el francés. El nombre de D'Armagnac hoy figura en el Arco del Triunfo de París y el de Núñez de Arce permanece en la historia como el hombre valiente que fue, celoso de los tesoros cuya custodia le encomendaron.

El general Sebastiani extendió su mano hacia el sur, concentrando todo su esfuerzo en Granada, tomando la Alhambra como bastión mi-

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. Madrid, p. 192.

<sup>2</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito. *Episodios nacionales. El equipaje del rey José*. Madrid, Luarna, s. f., p. 331.

litar y deshaciendo el conjunto hasta el punto de pretender volarlo, de no haber sido por el cabo José García, granadino, inválido, que cortó las mechas antes de que cumplieran su función. Entre los regalos de José I y de Manuel Godoy, quien le apreciaba mucho, figuraban obras de Murillo, Ribera, Cano, Coello, Ribalta, y, entre las mejores, *La mujer adúltera*, de Van Dyck, una *Sacra Familia*, de Paris Bordone, y la maravillosa *Virgen del crepúsculo*, de Tiziano, sustraída de la sacristía del Monasterio de El Escorial (fig. 5). Ya en 1814 quiso vender setenta y cuatro cuadros al príncipe regente de Inglaterra.

Quilliet, gobernador de Madrid, había llegado a España antes de la invasión. Su servilismo hizo que se ganase el aprecio de otros tantos corruptos. No hubo iglesia ni convento que no visitase en Sevilla, e inventarió la colección de lienzos de la Catedral de Granada. Dispersó la colección de Godoy (los regalos que el favorito recibió a cambio de favores de diversa índole), vació El Escorial (figs. 2-5) y levantó acta de todos los bienes que encontró con la intención de colaborar en la fundación del Museo Josefino, que se proyectaba en Madrid. De los dieciocho conventos que se suprimieron en Madrid, se extrajeron mil quinientos cuadros.

El mariscal Soult fue, según los historiadores, el más ávido y sanguinario de ellos. Vació Sevilla, concentrándose en el Hospital de la Santa Caridad. Su victoria en Ocaña le valió la entrega de obras de Ribera, Tiziano, Guido Reni, Sebastiano del Piombo, Murillo, Navarrete el Mudo y Cano, entre otros. El propio Napoleón reflexionaría, en 1816, durante su destierro en Santa Elena, sobre el mal que habían causado a sus propósitos «el pillaje, los desórdenes y los abusos de que daban ejemplo los mariscales. Yo debí hacer un gran escarmiento mandando fusilar a Soult, el más voraz de todos»<sup>3</sup>.

## LAS TROPELÍAS AL PATRIMONIO

Como afirma Francisco Fernández Pardo en su magnífica investigación *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, la dilapidación de nuestro patrimonio no comenzó con la guerra de la Independencia. Las obras de arte venían siendo una moneda de cambio desde que había empezado el ocaso del imperio, a menudo malvendidas como fruto de la inconsciencia y la ignorancia de aquello con lo que se mercadeaba.

---

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ PARDO, F. *Dispersión y destrucción...*, p. 217.



No obstante, antes del comienzo del conflicto, la calidad de algunos de nuestros grandes artistas, como Zurbarán, se desconocía prácticamente en Europa. Resulta sorprendente que hoy, como entonces, se intente encubrir el exilio de cuatro siglos que lleva sufriendo nuestro patrimonio bajo la excusa de dar a conocer nuestro arte fuera del país, de que reciba su merecido reconocimiento. En los años 2004 y 2005 salieron a subasta en el mercado anglosajón dos obras que formaban parte de la colección de Godoy: *San Agustín en éxtasis*, de Murillo, y *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, de Zurbarán. Cómo es que España no las compró es un misterio.

Comerciantes ingleses y franceses burlaron la segunda disposición de 1779 por la que se prohibía la exportación de pinturas:

Ha llegado á noticia del Rei N.S. que algunos Estrangeros compran en Sevilla todas las Pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo, y de otros célebres Pintores, para extraherlas fuera del Reino, descubierta ó subrepticamente, contra lo mandado por S. M. sobre el particular en vista del inveterado y pernicioso abuso que se experimentaba de sacar de España los estimables Quadros originales que poseía la Nación. El desdoro y detrimento que de ello resultaba al concepto de instrucción y buen gusto de la misma, motivaron aquella justa resolución del Rei, que tan próspera y generosamente promueve las Bellas Artes<sup>4</sup>.

... disposición que fue reiterada en 1801.

Juan Antonio Gaya Nuño catalogó en 1958 más de tres mil ciento cincuenta piezas españolas y cientos de cuadros extranjeros fuera de España. Más de los que poseen nuestros museos. Veinticuatro cuadros de Velázquez desaparecieron de España para siempre. Sevilla quedó despojada de Murillo y Zurbarán, hoy dispersos en museos en Londres, París, Berlín, Budapest, Washington, Chicago, Boston, Cleveland... Tanto es así que, hasta hace poco, Inglaterra poseía doscientos veinte cuadros de Murillo mientras que España solo contaba con ciento veintiocho lienzos.

Dos personajes, W. Buchanan y J. B. Lebrun, comerciante y marchante, respectivamente, contribuyeron especialmente a la exportación y, aprovechando la confusión durante los sucesos del 2 de mayo, el primero motivó las *compras* de G. A. Wallis y W. G. Coes-

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 49.

velt, que adquirieron obras de Murillo, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Maíno, Ribalta, Cano, Sebastiano del Piombo, muchas de las cuales fueron a parar tiempo después al Museo del Hermitage.

Como ya se ha dicho, algunos personajes, como Quilliet, se ocuparon de hacer pesquisas exhaustivas poco antes de la contienda, con la previsión de localizar y seleccionar lo que después se llevarían. El resto quedó destruido. Dos terceras partes de los conventos en España fueron suprimidos, quemados o derruidos por Napoleón al entrar en el país después de invadir Portugal, en 1808.

—En palacio están empaquetando a toda prisa cuadros y alhajas —prosiguió Salvador con alborozo y orgullo, propios de la juventud al verse portadora de nuevas estupendas—. Ayer embaulamos juntamente con la batería de cocina una tabla pintoreada que llaman el *Pasmo de Sicilia*... Nos llevamos hasta los clavos... Dentro de pocos días se van a embargar todos los coches y carros de la villa, y aún no bastará.

—¡Todos los carros! Pero esta gente nos va a dejar sin un alfiler para trabarnos las chorreras.

—¿Acaso vinieron a otra cosa? Pues qué —afirmó Salmón—, ¿cree Vd. que esa gente ha sabido lo que es pan antes de venir a España?

[...]

La tabla del *Pasmo*, que ya se hallaba en pésimo estado, acabose de rajar, y la pintura con las sacudidas y golpes se cuarteaba que era una bendición. ¡Oh divino Jesús! ¡No padeciste más en el Gólgota!<sup>5</sup>

Si el llamado *Pasmo de Sicilia*, de Rafael, sobrevivió a un naufragio y a una invasión, como protegido por una mano invisible, y hoy descansa en el Museo del Prado, otras obras no corrieron tanta suerte. Al *Crucificado* de Cellini que hoy vuelve a estar en el Monasterio de El Escorial le arrancaron los brazos para que cupiese en la caja que lo transportaría. Muchos cuadros fueron mutilados con el mismo fin, normalmente acuchillados, dejando partes adheridas a los bastidores; unas veces enrollados, expuestos a los elementos, o simplemente doblados para esconderlos mejor; otras, vendidos solo por el valor de la tela y lavados después para darles cualquier uso. Los objetos de orfebrería solo interesaban por la plata, el oro y las piedras preciosas, y eran destrozados completamente para extraer estos materiales.

<sup>5</sup> PÉREZ GALDÓS, B. *Episodios nacionales. El equipaje del rey José*, p. 77.

Una de tantas de esas pinturas que sufrió sucesivos procesos de destrucción y reconstrucción fue la llamada *Vierge Coupée*, o *Virgen con el Niño en Gloria*, de Murillo, del Palacio Arzobispal de Sevilla. La historia de su mutilación se remonta al siglo XVIII, sin embargo, pues la parte superior fue cortada entonces, llegó hasta Inglaterra y a la mitad que quedó se le añadió una copia de lo que faltaba. Cuando Soult la encontró, se llevó la tela y encargó otra copia de la parte superior al pintor Lejeune. Paradójicamente, el mariscal quiso conseguir la parte superior original sin éxito, pero su propietario inglés sí que adquirió la parte de Soult en 1862, reuniendo así las dos piezas del Murillo. Actualmente, se encuentra en The Walker Art Gallery de Liverpool.

## ARTEFACTOS DE LA MEMORIA

El marqués de Almenara, ministro del Interior desde 1809 hasta 1813, fue el principal responsable de la evasión masiva de obras de arte de palacios, iglesias, conventos y monasterios. En 1812, a propósito del vaciamiento de la iglesia del Convento de Santa Isabel, en Madrid, proponiendo el reemplazo de lo que allí había por obras «de menos mérito», escribiría:

El pueblo en los templos busca solamente los objetos que bastan a excitar su devoción, y lo mismo se prostra delante de un cuadro de Cabalero o Rizzi, que de un lienzo de Velázquez o de Murillo<sup>6</sup>.

Lo que el ministro pretendía era llevar todo objeto artístico de valor a los depósitos de obras establecidos provisionalmente en Madrid, a fin de *custodiar* él mismo aquellos bienes, dejando a ladrones como Quilliet meter allí la mano a su antojo y guardándose para él ese mismo derecho.

A duras penas se llegaron a realizar en aquel momento reproducciones de las obras que iban desapareciendo a mucha mayor velocidad de la que requería copiarlas. A finales del año 2017, casi dos siglos después, se presentaba en la Iglesia de Santa María la Blanca, en Sevilla, un proyecto de recuperación de dos piezas fundamentales del proyecto iconográfico de Murillo para la iglesia, *El Triunfo de la Inmaculada Concepción* y *El Triunfo de la Eucaristía*, consistente en el encargo de unas copias de los originales. En 1953, la pintura que se encuentra en el altar mayor de la iglesia del Convento

---

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ PARDO, F. *Dispersión y destrucción...*, p. 337.



◀ Fig. 8. Detalle de *Sustracción en el Convento de las Dominicas de Loeches (Rubens)* (2018). Carmen González Castro.

de las Dominicas de Loeches fue encargada a un pintor menor para cubrir el hueco que habían dejado los cuadros de Rubens que de allí se sustrajeron (fig. 9). O quizá no dejaron las pinturas de Rubens ese hueco tras el altar mayor, sino las del Veronés o Tiziano que también había en el convento.

En la habitación alta del prior del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional ha llevado a cabo una reconstrucción a partir de copias antiguas de los cuadros de Rafael que ocupaban ese espacio, humilde y austero en su arquitectura, pero suntuoso en su contenido, como se deduce al ver esa hipotética restitución.

En 2009, el director de cine Peter Greenaway realizó una recreación digital y cinematográfica de *Las bodas de Caná*, del Veronés, en la pared del fondo del refectorio de San Giorgio Maggiore, en Venecia, lugar que ocupaba el cuadro hasta su robo, hoy en el Museo del Louvre. La razón que argumentaron los franceses, al parecer convincentemente, para no devolver esta obra a Italia tras la caída de Napoleón, fue el riesgo que implicaba trasladar un cuadro así, a causa de sus dimensiones. Esto, evidentemente, no fue óbice para llevárselo la primera vez.

Son todos estos artefactos o mecanismos de una noción latente de la existencia de un vacío. Podrá no haber una memoria de algo que no se conoce, que no se ha visto tal y como fue y en ocasiones ni se intuye, pero los espacios claman hacer patente la huella de esas ausencias, espolear la conciencia para que resuene en algún lugar el dolor por la pérdida. En la Cartuja de Miraflores (fig. 11), un documento audiovisual explica el desmembramiento que sufrió el retablo de Juan de Flandes al desaparecer de aquel sitio para el que fue concebido. Y lo hace en su debido tono, de gravedad, de frustración.

◀ Fig. 9. Iglesia del Convento de las Dominicas de Loeches.

## MÁS ALLÁ DE NUESTRAS FRONTERAS

España no fue el único país depredado por la canalla napoleónica. Países como Holanda, Alemania, Suiza o Grecia también sufrieron el expolio dolorosamente. Pero Roma fue el principal punto de mira de Napoleón y el primer lugar donde este comenzó un saqueo de unas proporciones y una sistematicidad inéditas. El emperador quería atacar el estatus de Roma como capital cultural y trasladar ese prestigio a París, donde crearía su propio museo, un inmenso Louvre que llevaría su nombre.



◀ **Fig. 10.** Detalle de *Sustracción en la Cartuja de Miraflores* (Juan de Flandes) (2018). Carmen González Castro.

La llegada triunfal de su botín a París, con honores especialmente reservados al busto capitolino de Bruto, representó la transferencia simbólica desde la cultura de la Roma clásica a la contemporaneidad laica y revolucionaria. Con ello se pretendía construir el presente bajo los principios de la libertad del pueblo. Lo antiguo se convertía en metáfora de la modernidad. Llegaba el fin del Antiguo Régimen.

La colección del príncipe Borghese, hoy en el Louvre en su mayoría, fue adquirida por Napoleón a un precio ridículo; tanto que no había diferencia entre una adquisición así y los robos enmascarados en los tratados de paz por cláusulas en las que se acordaba la «transferencia a Francia» de los bienes culturales del país. Así sucedió también con la colección Albani, proveniente de Roma y actualmente dispersa en Francia. Igualmente, los Museos Vaticanos y Capitolinos se vieron pronto vaciados, lo que obligó al papa Pío VII a comprar en el mercado de antigüedades romanas un millar de obras para tratar de recobrar la riqueza de los primeros.

◀ **Fig. 11.** Cartuja de Miraflores.

## BIBLIOGRAFÍA

AA VV. [BALZANI, Roberto; BROOK, Carolina; CURZI, Valter; et al.] *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*. Catálogo de la exposición. Milán, Skira, 2016.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores. «Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), Serie VII, Hª del Arte, t. 2, 1989.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores. «Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino». *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (Madrid), núm. 2, 1988.

AUSÍN CIRUELOS, Alberto. *Propaganda, imagen y opinión pública en Burgos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Tesis doctoral. Burgos, Universidad de Burgos, 2015.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1958.

KAUFFMANN, C. M. *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum Apsley House*. London, English Heritage and Paul Holberton publishing, 2009.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Episodios nacionales. El equipaje del rey José*. Madrid, Luarna, s. f.

PONZ, Antonio. *Viage de España*. Tomo XII. Madrid, imprenta de Joachin Ibarra, 1793.

ROSE DE VIEJO, Isadora. (2006). «Un Murillo y un Zurbarán de la colección de Godoy en subastas recientes». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXIX, vol. 313, enero-marzo, 2006.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Prestel, 2003.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Jorge. *Valladolid durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814)*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

VALLADAR, Francisco de Paula. *El incendio en la Alhambra*. Granada, 1890.



Obra expuesta



*Hueco en el Monasterio de la Santa Espina*  
Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm. 2018.



*Vacío en la Catedral de Valladolid*  
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. 2018.



*Sustracción en el Convento de las Dominicas de Loeches (Rubens)*  
Óleo sobre lienzo. 110 x 162 cm. 2018.



*Sustracción en la Cartuja de Miraflores (Juan de Flandes)*  
Óleo sobre lienzo. 110 x 162 cm. 2018.



*Sustracción en la sacristía del Monasterio de El Escorial (Alonso Cano y Tiziano)*  
Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm. 2018.

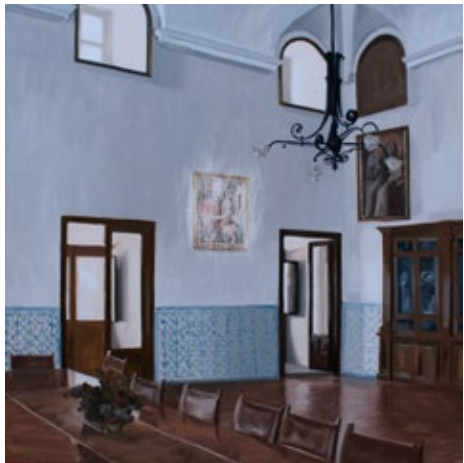


*Hueco en la Catedral de Burgos*  
Óleo sobre tabla. 35 x 35 cm. 2018.



***Sustracción en el Monasterio de la Santa Espina (Claudio Coello)***  
Óleo sobre lienzo. 100 x 130 cm. 2018.





***Sustracción en la Cartuja de Miraflores (Van der Weyden)***

Óleo sobre lienzo. 65 x 65 cm. 2018.

***Sustracción en la Iglesia Vieja del Monasterio de El Escorial (Tiziano)***

Óleo sobre lienzo. 65 x 65 cm. 2018.

***Sustracción en la habitación alta del prior del Monasterio de El Escorial (Rafael)***

Óleo sobre lienzo. 65 x 65 cm. 2018.



*Vacío en la Catedral de Burgos (Escalera Dorada)*  
Óleo sobre lienzo. 150 x 100 cm. 2018.



*El Hermafrodita dormido* regresa a la Villa Borghese  
Carboncillo sobre papel. 120 x 140 cm. 2018.



*El Apolo Sauróctono regresa a la Villa Borghese*  
Carboncillo sobre papel. 100 x 70 cm. 2018.



Imágenes de sala





# algia

fabulosa carga: más de doscientas pinturas  
ia sacar del país en su huida ante el avance

ipaje» del rey José, se sumaba al resto del  
er recuperadas por Wellington esas obras al  
nto por la ayuda militar prestada. Un gran

por la imposibilidad del regreso) recrea la  
metáfora. El cuadro dentro del cuadro es

es evoca situaciones de las que apenas ha  
staban las obras, pero nunca verlas en el

#### Introducción de la exposición

El cuadro de Antonio Goya, titulado con el nombre de "El gran  
capitán", es una obra que representa un momento crucial de la  
guerra de independencia española. En él, se muestra al general  
Castellanos en un momento de reflexión, rodeado por sus  
oficiales y soldados en un campo de batalla.

A pesar de que el cuadro se titula "El gran capitán", en realidad  
se trata de una obra que representa un momento de reflexión  
y de planificación de la batalla. El cuadro muestra al general  
Castellanos en un momento de reflexión, rodeado por sus  
oficiales y soldados en un campo de batalla.

El cuadro de Goya, titulado con el nombre de "El gran  
capitán", es una obra que representa un momento crucial de la  
guerra de independencia española. En él, se muestra al general  
Castellanos en un momento de reflexión, rodeado por sus  
oficiales y soldados en un campo de batalla.

El cuadro de Goya, titulado con el nombre de "El gran  
capitán", es una obra que representa un momento crucial de la  
guerra de independencia española. En él, se muestra al general  
Castellanos en un momento de reflexión, rodeado por sus  
oficiales y soldados en un campo de batalla.

El cuadro de Goya, titulado con el nombre de "El gran  
capitán", es una obra que representa un momento crucial de la  
guerra de independencia española. En él, se muestra al general  
Castellanos en un momento de reflexión, rodeado por sus  
oficiales y soldados en un campo de batalla.



### Los generales de Napoleón y la honradez de otros

El cáncer del ejército francés se extendió hasta el último rincón del país y saqueó todo lo que pudo. Casi nunca con el beneplácito del pueblo español, pero a veces amparado en su complejidad del serlo de personajes corruptos que sacaron ventajas en sus transacciones.

Kellerman, gobernador militar de Valladolid, especialmente conocido por su violencia, se cebó allí con el clero por atizar la sublevación. No debe extrañar que la catedral fuese vaciada de obras que hoy son difícilmente identificables. No pudiendo dominar a España, se la llevaban en cajas, dejando el mapa vacío... dice Galois.

El general vizconde d'Armagnac, gobernador de Castilla la Vieja, había adquirido la biblioteca y las pinturas contenidas en la Catedral de Meafiores. Alegó ante don César Nuñez de Arce, depositario de los bienes incautados por el ejército francés en Burgos, que los obras habían sido robadas por el comandante de caballería. Nuñez de Arce escribió al ministro del Interior para informarle de la actual de este individuo. El nombre de D'Armagnac hoy figura en el Arco del Triunfo de París.

El general Sebastiani concentró todo su esfuerzo en Granada, tomando la Alhambra como bastión militar y desahuciendo el conjunto hasta el punto de pretender volarlo, de no haber sido por el cabo José García, granadino, inválido, que cortó las mechas antes de que cumplieran su función. Entre los regalos que recibió, figuraba la maravillosa Virgen del crotusculo, de Tudano, sustraida de la sacristía de Monasterio de El Escorial.

Quilliet, gobernador de Madrid, se ganó el aprecio de otros tanto corruptos gracias a su servilismo. De los dieciocho conventos que se suprimieron en la ciudad, se extrajeron mil quinientos cuadros.

El mariscal Soult fue el más ávido y sanginario. Vació Sevilla, concentrándose en el Hospital de la Santa Caridad. El propio Napoleón reflexionaría, más adelante, sobre «el pillaje, los desórdenes y los abusos de que daban ejemplo los mariscales. Yo debo hacer un gran escarmiento mandando fusilar a Soult, el más voraz de todos».









Small white label with illegible text.

Vertical text on the right wall, likely a list of items or descriptions.















**Introduzione**

Il Museo di Storia, Arte e Scienze del Palazzo di San Giacomo, sede del Museo di Storia, Arte e Scienze, è un luogo di incontro e di dialogo tra il passato e il presente, tra la cultura e la scienza, tra l'arte e la natura.

Il Museo di Storia, Arte e Scienze, è un luogo di incontro e di dialogo tra il passato e il presente, tra la cultura e la scienza, tra l'arte e la natura.

Il Museo di Storia, Arte e Scienze, è un luogo di incontro e di dialogo tra il passato e il presente, tra la cultura e la scienza, tra l'arte e la natura.

Il Museo di Storia, Arte e Scienze, è un luogo di incontro e di dialogo tra il passato e il presente, tra la cultura e la scienza, tra l'arte e la natura.

Il Museo di Storia, Arte e Scienze, è un luogo di incontro e di dialogo tra il passato e il presente, tra la cultura e la scienza, tra l'arte e la natura.











Nota curricular





## **Carmen González Castro (Granada, 1982)**

[www.carmengonzalezcastro.com](http://www.carmengonzalezcastro.com)

### **FORMACIÓN**

- 2012      Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid.
- 2011      Doctorado Europeo en Bellas Artes, Universidad de Granada.
- 2003      Profesora superior de piano, Real Conservatorio Superior de Música de Granada.

### **BECAS Y PREMIOS**

- 2018      Beca de producción del Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada.
- 2017      Segundo premio en la XIX edición del *Certamen de pintura joven de Granada*. Ayuntamiento de Granada.
- 2016      Finalista en el premio *Ciudad de Alcalá*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- 2015      Finalista en el premio *Málaga crea*. Diputación de Málaga.  
  
Residente en el programa *La Térmica Creadores*. Diputación de Málaga.  
  
Finalista en el *Premio internacional de pintura Guasch Coranty*. Fundación Guasch Coranty, Barcelona.
- 2010      Beca para estudios de doctorado en la School of Visual Arts, Manhattan, Nueva York. Ministerio de Educación.
- 2009      Beca para estudios de doctorado en la Faculty of Art, Design and Architecture, Kingston University, Londres. Ministerio de Educación.
- 2007      Beca del programa nacional de Formación de Profesorado Universitario, Departamento de Pintura de la Universidad de Granada. Ministerio de Educación.  
  
Medidas de Apoyo a la Creación y Difusión del Arte Contemporáneo en Andalucía. Junta de Andalucía.  
  
Mención de Honor en los Premios Nacionales de Terminación de Estudios Universitarios.
- 2005      Beca de Colaboración, Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Ministerio de Educación y Ciencia.

## EXPOSICIONES

### *Individuales*

2017 *Introspectiva*. Instituto de América-Centro Damián Bayón, Diputación de Granada.

*When I am Laid*. L A Projects, Madrid.

*Metanamorfosis*. Galería Ruiz-Linares, Granada.

2014 *Doppelgänger*. Galería Punto Rojo, Granada.

*Carmen González Castro*. Ramsés Life and Art, Madrid.

### *Colectivas (selección)*

2018 *Mitos y creencias. Lo trascendente en el arte actual*. Sala de exposiciones El Águila, Comunidad de Madrid.

*Nepotismo ilustrado 2*. Centro Cultural La Carolina, Ayuntamiento de La Carolina, Jaén.

Stand de ABC, ARCO 2018, Madrid.

*Otra puta bienal más*. Galería 6mas1, Madrid.

*Alcalá visual*. Sala Antonio López, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

2017 *Rewind & Remaster*. Galería 6mas1, Madrid.

*XIX edición del Premio de pintura joven de Granada*. Sala de exposiciones Gran Capitán, Ayuntamiento de Granada.

*El gabinete del Retiro*. L A Projects, Madrid.

*Warholiana*. Instituto de América-Centro Damián Bayón, Diputación de Granada.

*Alcalá visual*. Sala Antonio López, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

2016 *Acordes*. Sala de exposiciones Caja Granada, Granada.

*Vera Icon's False Friends*. Factoría de Arte y Desarrollo, Madrid.

*Al pie de la letra*. Palacio de los Condes de Gabia, Diputación de Granada.

- 2015 *Lenguajes en papel VI*. Galería Fernando Pradilla, Madrid.  
*Open Studio*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.  
*Nepotismo ilustrado*. Galería Fernando Pradilla, Madrid.  
*Los amigos invisibles*. Museo Carmen Thyssen, Málaga.  
*Jornadas de creación*. La Térmica, Diputación de Málaga.  
*Premio Málaga crea*. Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga, Diputación de Málaga.  
*Premio internacional de pintura Guasch Coranty*. Sala de l'Hospitalet, Fundació Guasch Coranty, Barcelona.  
*Eros c'est la vie*. Galería Fernando Pradilla, Madrid.
- 2014 *Poéticas del color y del límite*. Palacio de la Madraza, Universidad de Granada.
- 2013 *Haciendo barrio*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid.  
*La sala de excluidos*. Librería Fuentetaja, Madrid.
- 2010 *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2010*. Hospital Real, Universidad de Granada.
- 2009 *XXL arte 09. Tendencias actuales de la figuración en gran formato*. Diputación de Granada, Instituto de América-Centro Damián Bayón y Universidad de Granada.
- 2007 *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2007*. Hospital Real, Universidad de Granada.  
*XXL arte 07. Tendencias actuales de la figuración en gran formato*. Diputación de Granada, Instituto de América-Centro Damián Bayón y Universidad de Granada.
- 2006 *VIII Edición del Certamen Joven de Artes Plásticas de Granada 2006*. Ayuntamiento de Granada.  
*Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2006*. Hospital Real, Universidad de Granada.
- 2005 *Condiciones de posibilidad*. Palacio de los Condes de Gabia, Diputación de Granada.



## CRÉDITOS

### UNIVERSIDAD DE GRANADA

#### **Rectora**

Pilar Aranda Ramírez

#### **Vicerrector de Extensión Universitaria**

Víctor Jesús Medina Flórez

#### **Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea**

Ricardo Anguita Cantero

#### **Directora del Área de Artes Visuales**

Belén Mazuecos Sánchez

#### **Coordinador del Área de Recursos Gráficos y Edición**

Antonio Collados Alcaide

#### **Coordinador del Área de Recursos Expositivos**

Ángel García Roldán

### EXPOSICIÓN

#### **Organización y producción**

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

#### **Comisariado**

Belén Mazuecos Sánchez

#### **Coordinación**

Manuel Rubio

#### **Montaje**

Equipo de montaje de la UGR  
Miguel Ángel Cañadas Fernández  
Lina Gomáriz Gil  
Violeta González Rueda  
María Ignacia López Fuentes  
Virginia Segura Escribano  
Adriana Marsua

#### **Difusión y mediación cultural**

Responsable de mediación y diseño de actividades de artes visuales:  
Ángel García Roldán

#### **Equipo de didáctica y desarrollo de contenidos:**

Antonio Manuel Fernández Morillas

#### **Contenido audiovisual**

##### **Dirección**

Ángel García Roldán

#### **Documentación y Edición**

Alicia Arias-Camisón Coello  
Miguel Ángel Cepeda Morales

### CATÁLOGO

#### **Edita**

Editorial Universidad de Granada

#### **Coordinación general**

Belén Mazuecos Sánchez

#### **Textos**

Belén Mazuecos  
Antonio Muñoz Carrión  
Carmen González Castro

#### **Diseño y maquetación**

Patricia Garzón Martínez

#### **Fotografías**

Carmen González Castro

#### **Impresión**

Imprenta Comercial, Motril.

ISBN: 978-84-338-6396-6

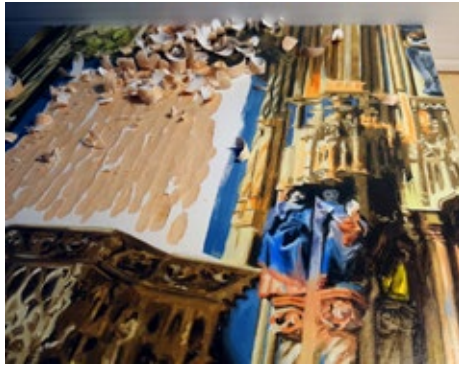
Depósito Legal: Gr./ 80-2019

© De la presente edición: Universidad de Granada.

© De los textos: los autores.

© De las imágenes: los autores.





Este libro se terminó de imprimir el 19 de marzo de 2019, día de la promulgación de la Constitución española de 1812.

