

Arquitecturas verbales y otras antigrafías

editado por
José Joaquín Parra Bañón

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 35

Arquitecturas verbales y otras antigrafías

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

35



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Arquitecturas verbales y otras antigrafiás

editado por
José Joaquín Parra Bañón

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2024

Arquitecturas verbales y otras antigrafiás
editado por José Joaquín Parra Bañón

© 2024 José Joaquín Parra Bañón per il testo | for the text

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione maggio 2024 | 1st edition May 2024

ISBN 978-88-6969-780-7 [ebook]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Arquitecturas verbales y otras antigrafiás / editado por José Joaquín Parra Bañón — 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024. — viii + 170 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 35).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-780-7/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-780-7>

Arquitecturas verbales y otras antigrafiás

editado por José Joaquín Parra Bañón

Abstract

Once again, the book as a place. As a place of the stain. Of the ink stain on the paper or the flash of polychrome light on what serves as a screen, a backdrop or a projection wall. The skin, the tombstone, the printed sheet or the facade of the building. The book as a place of architecture: a compendium of verbal architectures and their multiple manifestations, of some of their intimate conversations with other neighboring disciplines. As a receptive void, predisposed to be possessed, to let itself be occupied by the germinal verb. As a universe in which to impose order on chaos; as an operating table on which to perform an autopsy on the invertebrate; as a recruiting ground for dissidence. As a laboratory in which to make sense of events, in whose bosom to project possibilities, hypotheses, events, landscapes. Where to imagine that in the Brancacci Chapel, holding hands, Eve and Adam disobey Masaccio, the voice that shouts and the angel that expels them, and that they turn around and re-enter through the crack, to deny the door that unnecessarily stops them from the light and leads them to pain. The book as an immaculate bed on which to wish the threat of style rules, the harassment of dictatorial orthotypography, the censorship of the dreaded pairs of blind men and the punishment of the surveyors to cease.

This book as a meeting place, as a place to meet, as a shelter for the line that draws words and figures. As an environment in which are threaded, twisting in their phylacteries, the phrases pronounced one autumn in Lisbon. As a representation of the sound environment, of the oral atmosphere that solidifies. As a theater of synthesis and stage of pleasure. As a space where antigraphy (Parra), cartography (Bou), cinematography (Abreu), scenography (Castanheira), choreography (Carol), epigraphy (Bocchi), orthography (Bilbao), surgery (Gracia) and stenography (Haro) are incarnated joyfully and venereally, and between them they maintain happy bodily relations.

Keywords António Lobo Antunes. Francisco de Holanda. Salvador de Madriaga. Don Quijote. Georges Perec. Pere Gimferrer. Dante Alighieri. Ruy Jervis d'Athouguia. Anne Carson. Casiodoro de Reina.

Índice

Un cuarto y una casa en Lisboa Cuarta cita: otoño de 2022 José Joaquín Parra Bañón	3
Francisco de Holanda: antigrafas, imágenes, verbos y arquitecturas dibujadas José Joaquín Parra Bañón	13
Cartografía mnemotécnica: siglas y topónimos Enric Bou	43
<i>El Quijote</i> de T. Gilliam: una Casa de Citas más allá de Cervantes, O. Welles, Goya y el convento de Tomar Maria Fernanda Abreu	65
História de algumas casas impossíveis ou a arquitectura das casas sem tempo José Manuel Castanheira	75
Antigrafas de lugares gaudinianos: de Dau al Set a Pere Gimferrer Lídia Carol Geronès	85
<i>Ut architectura poësis</i> Renato Bocchi	101
Arquitectura gráfica contextualizada Representaciones del Racionalismo lisboeta Daniel Bilbao Peña	113
Seccionar con las palabras Tres caligrafías literoarquitectónicas en un solo corte Tomás García García	127
Memoria, celosías y esteganografía en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce Antonio Ángel Haro Greppi	145

Arquitecturas verbales y otras antigrafas

Un cuarto y una casa en Lisboa

Cuarta cita: otoño de 2022

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

La cuarta edición del proyecto *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura, la literatura y otras artes vecinas* tuvo lugar en Lisboa el 24 y 25 de octubre de 2022, codirigida por la profesora Maria Fernanda de Abreu y por los profesores Enric Bou y José Joaquín Parra Bañón, en la sede del Instituto Cervantes y en el Colégio Almada Negreiros de la Universidade Nova de Lisboa, con la participación del Seminário de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos del CHAM, del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia y del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

Al igual que en las tres convocatorias universitarias anteriores (2016, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla; 2017, Universidad de Granada; 2019, Università Ca' Foscari Venezia), en esta se ha pretendido la confluencia de la arquitectura y la literatura entre sí y con otras disciplinas creativas afines o, por alguno de sus flancos, vecinas. En *Casas de citas* se analizan, desde perspectivas heterogéneas y a partir de las experiencias de los participantes, algunas de las relaciones más intensas y proficuas entre áreas

de conocimiento fronterizas a partir de la consideración, en el título, de la idea de 'casa' como arquitectura y del concepto de 'cita' como arte y literatura. *Casas de citas* reúne a docentes, investigadores, autores, creadores, críticos, escritores, músicos, fotógrafos, guionistas, arquitectos, escenógrafos, artistas, curadores, etc., que se han ocupado en su obra de la interdisciplinariedad del arte y de la arquitectura (como espacio, lugar, territorio, paisaje, recinto, etc.) y de la literatura en su concepción más amplia y en su más extensa diversidad. Como resultado estos fértiles encuentros se han producido las consecuentes publicaciones en Edizioni Ca' Foscari (*Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, 2018, y *Lugares ¿Qué lugares?*, 2020¹), a las cuales viene a sumarse este tercer volumen conteniendo algunas de las aportaciones realizadas en la convocatoria lisboeta.

La cuarta edición de *Casas de citas: lugares de encuentro de la arquitectura, la literatura y otras artes vecinas* tuvo por título *arquitecturas verbales y otras antigrafías*. Por arquitecturas verbales se entendieron todas aquellas estructuras (lingüísticas, paisajísticas, urbanísticas, edificatorias, cinematográficas, teatrales, plásticas, sonoras, fotográficas, etc.) en las se entreveran la literatura y la arquitectura, entre ellas y con otras artes y otras asignaturas tangentes. La 'antigrafía' hace en esta frase referencia a aquel término utilizado por Francisco de Holanda (1517-1584) en sus *Diálogos de Roma* (1548) en el que aunaba el escribir y el dibujar: en el que hizo confluír, integrándolas, el conjunto de las acciones consistentes en trazar signos significativos. *Antigraphia* es la palabra que, aprendida de Demóstenes, reivindicaba la conjunción y la colaboración de las diversas disciplinas creativas, y lo que de tejido común tendrían el ansia de conocimiento y la necesidad de comunicación, la ideación y el análisis, la expresión y el proyecto. También hablará Francisco de Holanda de la *antigraphia* en el capítulo XLIV de su tratado *De todos os géneros e modos do pintar* (1571), y también lo hará a partir de él José Saramago en su *Manual de pintura y caligrafía* (1977), por lo que *Casas de citas IV* en Lisboa recupera a ambos portugueses («peregrinamente peregrina» que casi diría Miguel de Cervantes en su septentrional historia de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) para reclamar la reconciliación de los saberes y las artes y de sus formas y sus apariencias, y, en palabras del poliédrico humanista lisboeta, para buscar el «verbo común para ambas ciencias».

1 <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9>; <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5>.

1 Programa, partitura

En la primera sesión, inaugurada por Iñaki Abad, como anfitrión y director del Instituto Cervantes en Lisboa, y de la salutación de los organizadores, participaron, según el orden de exposición y el título de su ponencia: José Joaquín Parra Bañón, «La *antigraphia* como lugar. De Francisco d'Olanda hacia José Saramago [*De Aetati-bus Mundi Imagenes + Manual de pintura y caligrafía*]»; Enric Bou Maqueda, «Cartografía mnemotécnica: Siglas y topónimos»; José Manuel Castanheira, «História de algumas casas impossíveis ou a arquitectura das casas sem tempo»; Daniel Bilbao Peña, «Arqui-tectura gráfica contextualizada. Representaciones del Racionalis-mo lisboeta».

En la sesión vespertina, introducida por Teresa Lousa, intervino Maria Fernanda de Abreu con «Evocando o Poeta Ruy Belo: *As Casas*. E celebrando Agustina Bessa-Luís, no seu centenário: *A Casa de A Sibila*», exposición durante la que Pedro Santa María recitó algunos fragmentos traducidos por él de las obras comentadas. La actriz Joana Ribeiro y el director de cine Eduardo Brito trataron acerca del rodaje de *A Sibila* (2022), de la presencia en ella de la Casa da Vessada y versaron «Sobre filmar nas casas: O Convento de Tomar em *The Man Who Killed Don Quixote*», la película de Terry Gilliam (2018) en la que el Convento de Cristo en Tomar es protagonista. La escritora Teolinda Gersão abordó el papel que desempeña el arte y la arquitectura en su obra, o el significado de las «Casas dos seus livros: entre outras em *A Casa da Cabeça de Cavalo*».

Las sesiones se subdividieron en tres apartados, denominados: *Dar lugar a los lugares*, *Citas de casas* y, conmemorando al hispalense Pedro Mexía, *Silva de varia lección*. En la cita matinal del 25 de octubre intervinieron secuencialmente: Renato Bocchi, «*Ut architectura poiesis*. Experimentos de asociación entre arquitectura y poesía»; Lúcia Carol Geronés, «La reinención fantástica y poética de las misceláneas eruditas: de Dau al Set a Gimferrer»; Duarte Belo, «Lugares sublimados»; Tomás García García, «Seccionar con las palabras. Caligrafías literoarquitectónicas en un solo corte»; Antonio Á. Haro Greppi, «Esteganografía, memorias y celosías. Casiodoro de Reina en San Isidoro del Campo»; y, por último, Mariana Pinto dos Santos, «*Azoteas transatlânticas*: um conto de Ramón Gómez de la Serna ilustrado por Almada Negreiros».

2 Describir un castaño exactamente

(mi fuerte no es la botánica y estaba pensando si aventuro castaños o no, no aventuro nada, ¿cómo describir un castaño exactamente?)
viviendas de emigrantes algunas sin terminar
(casi todas sin terminar, basta de imprecisiones)
(António Lobo Antunes, *Mi nombre es Legión*)

«¿Cómo describir un castaño exactamente?», se preguntaba António Lobo Antunes, traducido por Mario Merlino, en *Mi nombre es legión* (Barcelona: Mondadori, 2009, 16). Quien se lo preguntó fue un policía de sesenta y tres años que redactaba un informe acerca de ocho delincuentes, entreverando en él los datos técnicos con sus impresiones, tejiendo la supuesta objetividad de la écfrasis con la inevitable subjetividad de cualquier narración postergada, trufando el relato con continuos y persistentes paréntesis. ¿Acaso es posible describir un castaño? Esto es lo que plantea ese redactor con veleidades literarias, incapaz de separar el trigo de la paja, de expurgar el hielo del acta notarial del candor de las confesiones que se arrumban en un último diario. ¿Se puede describir «exactamente» un castaño? Interroga al aire, a la historia, a la teoría general de la comunicación y al propio árbol que se sabe indescriptible, inabordable en su completitud, incomprensible en su complejidad, imposible en su imprecisa exactitud.

¿Cómo transcribir o describir un árbol, un cuadro, una habitación, un sitio, una mano? ¿Cuándo detener la pintura de *El membrillero* que Antonio López García descuelga del caballete colocado en el jardín de la casa porque la luz ha ido cambiando con el paso de los días, el sol moviéndose con el avance del otoño? ¿Cuándo abandonar el pincel y sustituirlo por el lápiz?, que es uno de los asuntos que trata Víctor Erice en *El sol de membrillo* (1992), sabiendo de antemano, pues han sido muchos los intentos anteriores, que el membrillero (su tronco y sus ramas, sus hojas y sus frutos, sus amarillos y sus verdes, su temperatura y su aire) es indescriptible, irreducible, inexpressable. Que no hay más que aproximaciones, tentativas, variaciones abocadas a la indeterminación y a la incompletitud, a la indefinición de lo definitivamente inacabado. De estas dudas comunes, de los titubeos y las tribulaciones, de las interferencias entre unas y otras melancolías se ha ocupado los conversatorios de *Casas de citas*.

3 Citas de casas

Como si se tratara de una expresión capicúa en la que la cabeza y la cola pueden sustituirse una por otra sin alterar el significado, citas de casas da la réplica a aquellas primeras casas de citas (sevillanas,

CASAS DE CITAS IV

ARQUITECTURAS VERBAIS E OUTRAS ANTIGRAFÍAS

24-10-2022

INSTITUTO CERVANTES
Rua de Santa Maria, 43 F - r/c. 1169-119 Lisboa

25-10-2022

COLÉGIO ALMADA NEGREIROS
Sala 217 (2º piso) Universidade NOVA - Campus de Campolide

inauguración de las jornadas y presentación de las sesiones

9:30 – 10:00

I. Abad Leguina [ICL]

M. F. de Abreu / E. Bou / J. J. Parra [CdC]

Ut architectura poesis: Experimentos de asociación entre arquitectura y poesía

I - DAR LUGAR A LOS LUGARES

10:00 – 10:45 José Joaquín Parra Bañón

La *antigraphia* como lugar.

De Francisco d'Olanda hacia José Saramago

10:45 – 11:30 Enric Bou Maqueda

Cartografía mnemotécnica:

Siglas y topónimos

La reinención fantástica y poética de las misceláneas eruditas: de Dau al Set a Gimferrer

Duarte Belo 10:30 – 11:00

Lugares sublimados

Diálogos, debates, digresiones, etc. 11:00 – 11:30

12:00 – 12:45 José Manuel Castanheira

Historia de algunas casas impossíveis ou

a arquitectura das casas sem tempo

12:45 – 13:30 Daniel Bilbao

Arquitectura gráfica contextualizada.

Representaciones del Racionalismo lisboeta

Tomás García 12:00 – 12:30

Sectionar con las palabras. Caligrafías literoarquitectónicas en un solo corte

Antonio Haro 12:30 – 13:00

Esteganografía, memorias y celosías. Casiodoro de Reina en San Isidoro del Campo

Mariana Pinto dos Santos 13:00 – 13:30

Azoteas transatlânticas: um conto de Ramón Gómez de la Serna ilustrado por Almada Negreiros

Diálogos, debates, digresiones, etc. 13:30 – 14:00

II - CITAS DE CASAS / Quando citar é encontrar

16:30 – 17:00 Maria Fernanda de Abreu

Evocando o Poeta Ruy Belo: *As Casas / Las casas* (trad. Pedro Santa Maria). E celebrando Agustina Bessa-Luis, no seu centenário. A Casa de A Sibila

17:00 – 17:45 Joana Ribeiro y Eduardo Brito

Sobre filmar nas casas: O Convento de Tornar em *The Man Who Killed Don Quixote* (Terry Gilliam) e a Casa da Vessada de *A Sibila* (Eduardo Brito)

18:15 – 20:00 Hélia Correia y Teolinda Gersão

Falam das Casas dos seus livros: entre outras, a casa dos pré-rafaelitas de *Adoeecer* e *A Casa da Cabeça de Cavallo*

CdC IV · LISBOA 2022

IV edição do projeto

CASAS DE CITAS: LUGARES DE ENCONTRO DA ARQUITECTURA, A LITERATURA E OUTRAS ARTES VIZINHAS

Assistência livre hasta completar aforo y telemática mediante ZOOM el **24.10.22-09:30** a.m. Lisboa:
<https://zoom.us/j/92179879450?pwd=cXJlUk5saXU0TkxvWlhlNU2U0MmRzdz09>
(ID da reunião: 921 7987 9450 - Senha de acesso: 460264)

Assistência livre hasta completar aforo y telemática mediante ZOOM el **25.10.22-09:30** a.m. Lisboa:
<https://videoconf-colibri.zoom.us/j/57651475853?pwd=TUJHZzQpMjZlFBHUNzVjSjUVRzZz09>
(ID da reunião: 976 5147 5853 - Senha de acesso: 205163)

Seminário Permanente de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos [CHAM_U, NOVA]

Quienes precisen un informe acerca de su asistencia presencial deberán inscribirse previamente en: cdc.lugares@gmail.com

Actividad formativa convalidable en el Programa de Doctorado de Arquitectura de la Universidad de Sevilla



Colaboran: CHAM - Seminário de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos - Universidade Nova FCSH - Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Instituto Cervantes

Con la asesoría del Departamento de Studi Linguístico e Cultural Comparati Ca'Foscari y del Dto de Exerçion Gráfica Arquitectónica de la ETS de Arquitectura de Sevilla

Figura 1 Versión portuguesa del cartel de anunciador de *Casas de citas IV · Lisboa - Arquitecturas verbales y otras antigrafiás*. © José Joaquín Parra Bañón, septiembre 2022

granadinas y venecianas) que han viajado desde el Gran Canal, alentadas por Carlo Scarpa, hasta la desembocadura del Tajo proclamando su internacionalidad y su interdisciplinariedad. Ahora bien, ni casas de citas ni citas de casas son, como exige el diccionario, un número que pueda ser leído de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, sin que varíe su cuantía. No son imágenes especulares. No se trata de la construcción de un esforzado palíndromo, no son fracasadas frases palíndromas aunque, acaso como onomatopeyas, se divierten intentándolo: tienen libido de simetría, deseo de equilibrio y de justicia basculada. Quizá se trate de algún tipo de ambigrama que aún no ha sido afectado por la taxonomía. Es decir, un ejercicio de caligrafía o de tipografía, o, por qué no, de anti-grafía especulativa.

La antigrafía, al fin y al cabo, es una metáfora y es un lugar: es la habitación, la casa común en la que se dan cita las palabras y las imágenes, todas las formas y todos los verbos. Así lo plástico y lo acústico y los perceptivos entretreídos en una sola tela transparente, entrelazados en una misma cuerda con la que suspender los deseos y las realidades. Pues hubo una época remota en la que los saberes y las disciplinas aún no se habían divorciado, en el que las artes no eran todavía las ramas diferenciadas de un mismo árbol centípeto, que formaban un único tronco bien enraizado. No había aún firmas, sectas, epítetos. Miguel Ángel Buonarroti era al mismo tiempo poeta, dibujante, pintor, arquitecto, escultor, urbanista y escenógrafo. Proyectaba escaleras como si esculpiera, y caligrafiaba dibujando signos, figuras o tormentas. El arca que inventó para el diluvio genésico en la bóveda de la Capilla Sixtina no era una nave sino un edificio de planta cuadrada: no tanto un edificio cuanto una idea germinal. Su admirador, y probable amigo, el pintor, ilustrador, ensayista, arquitecto, poliorceta, astrólogo, diplomático y político portugués llamado Francisco de Holanda, apoyándose en los grecolatinos y forzando la etimología consideró que la antigrafía era esa unidad, ese punto de partida o ese lugar de encuentro, esa comunidad de acciones creativas en la que cada idea encontraba la forma más apropiada para manifestarse, así como el conjunto de actos más adecuados para revelarse.

Después Richard Wagner, reclamando la síntesis reivindicada portuguesamente tres siglos antes por Holanda, formulará en *La obra de arte del futuro* (1849) su teoría acerca de la *Gesamtkunstwerk*: proclamará su romántica pretensión de un 'arte total' que resultara del sumatorio, más o menos armónico, de media docena de disciplinas artísticas afines (selección de la que no formaba parte toda la literatura: solo lo hacía el subconjunto de ella que es la poesía). Pues desde que el arte comenzó a adquirir el estatus de teoría general y empezó a ser condicionado por sus postulados, los teóricos (algunos de ellos también artistas), han oscilado periódicamente

entre una ambición totalitaria e integradora (la insaciable libido de completitud) y el deseo de fragmentación y dispersión (el anhelo de diferenciación). Así, los historiadores de las ideas y los estudiosos del devenir de los fundamentos estéticos en Occidente han puesto de manifiesto cómo, en cada uno de sus ciclos, el arte teórico (en mayor medida que el puesto en práctica) se ha ido desplazando desde el reclamo de unidad y unanimidad (renacimientos, vanguardias) a la intransigente exigencia de multiplicidad y de heterogeneidad (ilustraciones, contemporaneidades). Verónica Gerber Bicecci, una de las nuevas antígrafas mejicanas que aúna en su obra, entreverándolas, la expresión gráfica y la literaria, propugna en sus ensayos no la reunificación y reconciliación romántica de las artes sino la abolición de las viejas categorías por considerarlas hoy obsoletas, improductivas, sectarias: un lastre.

En la actualidad son numerosas las creadoras y los creadores que reivindican y ponen en práctica la teoría germinal de Francisco de Holanda; los artistas que quiebran los límites disciplinares y adquieren patentes industriales o descubren partículas subatómicas; que dirigen películas como si dirigieran obras de ingeniería civil; que fotografían, incendian, alteran el orden natural de las cosas y descomponen la realidad sin someterse a ataduras profesionales, y así, un día separan las aguas de los gases del cielo y otro les dan vida a los animales. Las relaciones conyugales entre la arquitectura y el arte que cobijan las *Casas de citas* se fundamentan en la antigrafiya como el lugar híbrido, como la habitación doméstica en la que la que estas gestionan su intimidad carnal: entre ellas y otras estimulantes artes plásticas paredañas y bien avenidas. El cuarto propio, el patio de la infancia, el rincón oscuro o el desván del vals vienés en el que la arquitectura se ofrece a ser usada como instrumento, como medio, como campo de experimentación por otras actividades imaginativas y productivas que se apropian y se benefician lícitamente de ella, que la hacen suya y la integran en sus repertorios sin atender a discriminaciones.

No se trataría, en consecuencia, tanto de añadir, de superponer, de entreverar o machihembrar, ni de integrar o injertar la arquitectura en el arte como de fundir el arte y la arquitectura en una misma entidad: de confundir, de ensayar, de nuevo, la «*antigraphia*» que reivindica, a partir de la reformulación de la teoría franciscolandesa, la cofradía orgiástica de todas las manifestaciones creativas, plásticas o literarias, dinámicas como la cinematografía y la danza, o estáticas como la arquitectura grecolatina y la acidia. Proponer, si acaso esto fuera posible, el amor desaforado entre la arquitectura y todas las artes circundantes. Incitar a considerar que el lugar de la arquitectura y el del arte son un mismo lugar, y también que hay una significativa porción de actos artísticos que son hechos esencialmente arquitectónicos.

4 Decaedro

Los diez capítulos de los que consta este memorándum, ordenados a partir de esta introducción y según el índice inicial, registran, en gran medida, con ciertas adaptaciones y renunciaciones, lo allí pronunciado y mostrado: algo de dicho con esas o similares palabras y algo de lo proyectado en las pantallas como ilustración, complemento o fundamento de los textos.

José Joaquín Parra Bañón subdivide en dos partes su discurso situándolos en la apertura y en la clausura de la función: en el umbral argumenta el título de la convocatoria portuguesa, idéntico al de este volumen, desarrollando su teoría en «Antigrafías. Francisco de Holanda. Imágenes, verbos y arquitecturas dibujadas» y, como capítulo terminal, cerrando la circunferencia abierta al principio, recurriendo a una ermita estremeña, vincula al renacentista inédito con el Premio Nobel de Literatura de 1998 en «Arquitectura circular. En torno a la Ermida de são Mamede con José Saramago». Enric Bou en su «Cartografía mnemotécnica: Siglas y topónimos» se ocupa de aquellas secuencias «de las letras iniciales de una serie» que llaman siglas o acrónimos y que, como topónimos, se integran en la cartografía: en la memoria gráfica de los lugares sustanciados en el plano. Maria Fernanda de Abreu propone en «*El Quijote* de T. Gilliam: una Casa de Citas *más allá* de Cervantes, O. Welles, Goya y el convento de Tomar» que una película arriesgada también puede ser una casa de citas en la que se reúnen un escritor manco, un director estadounidense, un pintor sordo y la anónima girola poligonal de un templo transformado en escenario.

José Manuel Castanheira, para quien la escenografía es competencia de la arquitectura, para el que no hay discontinuidades traumáticas entre el espacio y el teatro, recurriendo a sus experiencias con *El jardín de los cerezos*, a sus sucesivos proyectos para darle lugar a Chéjov, narra poéticamente la «História de algumas casas impossíveis ou a arquitectura das casas sem tempo». Lídia Carol Geronés indaga en su «Antigrafías de lugares gaudinianos: de Dau al Set a Pere Gimferrer» la persistencia coreográfica de los vínculos viscerales entre «los exponentes de Dau al Set (sobre todo en la figura de Joan Brossa), y a algunos escritores como Joan Perucho y Pere Gimferrer», quienes comparten una sensibilidad afín y común por la arquitectura de Antoni Gaudí. En «*Ut architectura poësis*», Renato Bocchi defiende que «en las lecturas e interpretaciones que ofrece la literatura (así como el teatro o el cine) –conducidas por secuencias de imágenes o por descripciones narrativas y emocionales– la esencia de la materia espacial que es la base del proyecto arquitectónico está a menudo presente». Daniel Bilbao Peña, a partir de su experiencia como artista que ha elegido la arquitectura contemporánea como tema pictórico, reflexiona en «Arquitectura gráfica

es un decágono sino un decaedro. Un poliedro que no le interesó ni a Plantón ni a Luca Pacioli. Si las caras fueran polígonos regulares, podría tratarse de un prisma octogonal, de una bipirámide pentagonal, de una cúpula cuadrada o de un anticubo, o antiprisma cuadrado. Con toda probabilidad, al estar compuesto por antigrafiás, su aspecto sea el de una antiprisma, su apariencia la de un anticubo o de una antiesfera aún no descrita con rigor por la geometría.

Francisco de Holanda: antigrafías, imágenes, verbos y arquitecturas dibujadas

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

Abstract The Portuguese architect Francisco de Holanda drew and wrote with lines and letters his calligraphic books, more than half a dozen treatises and proposals for the transformation of reality, without having any of them printed: they were ignored by the typographic characters and the fortune of engraving. He called this unique work, in which it was not possible to distinguish between what was communicated literarily and what was expressed with images, antigrahy. His theories are known, but not his constructions. The whereabouts of the planimetries on which he drew his architectural projects are unknown; there is no building that, supported by historical documentation or archaeology, can be attributed to him, not even the discreet Hermitage of San Mamede, resounding in its cylindrical solitude in the region of Sintra.

Keywords Francisco de Holanda. Antigrahy. Calligraphy and drawing. Architecture and literature. Hermitage of San Mamede.

Índice 1 Francisco de Holanda. – 2 Noé como primer arquitecto en *De Aetatibus Mundi Imagines*. – 3 La antigrafa como ciencia. – 4 Construir líneas. – 5 La incierta atribución de la Ermida de são Mamede en Janas. – 6 *Album dos Desenhos das Antigualhas*, h. 1538-64. – 7 La arquitectura como antigrafa y ortotipografía.

1 Francisco de Holanda

Francisco de Holanda (o Francisco d'Olanda, Lisboa, h. 1517/18-1584/85) fue hijo de un miniaturista flamenco residente en Portugal, llamado António de Holanda,¹ y de una aristócrata portuguesa, con la que este se había casado, y sobrino del Lopo Homem. Francisco d'Olanda (o d'Ollanda), a pesar de la edición facsímil que a partir del último cuarto del siglo XX se ha ido llevando a cabo de sus libros caligráficos y de la creciente publicación de estudios críticos acerca de su existencia y su producción, aún permanece parcialmente sumergido en las sombras de la historia: las investigaciones sobre su figura y su obra aún presentan muchos vacíos.² En estas notas se abordan dos de ellos: sus relaciones concupiscentes con la antigrafiya y su hipotética participación en el proyecto de la estremeña Ermida de são Mamede.

En 1583, Francisco de Holanda le regaló el único ejemplar de su manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines*, iniciado en 1545 y concluido hacia 1573, al Rey Felipe II de España (y por entonces también, desde 1580, Felipe I de Portugal) ofreciéndose mediante ese particular y exclusivo presente a colaborar en las obras del Monasterio del Escorial, al lado o al servicio de Juan de Herrera [fig. 1]. Ya antes se había postulado ante la corte filipina, sin éxito, como dibujante e iluminador. No consiguió el encargo, aunque el mismo año del regalo se le otorgó una pensión vitalicia, de cien mil reis anuales a cargo de la hacienda real, renta que el portugués habría de disfrutar durante muy pocos meses. A su vuelta a Portugal desde Italia, donde el pintor residió entre 1538 y 1540, no proliferaron los encargos profesionales, al contrario de lo que él imaginaba y a pesar de que contrajo un prometedor matrimonio con una dama de la reina llamada Maria Luísa da Cunha de Sequeira.

Francisco de Holanda se formó en Évora, donde fue alumno del arquitecto militar, poeta y músico, Garcia de Resende (1470-1536).

1 Es probable que António de Holanda dibujara el rinoceronte, llamado Ganda, enviado en 1515 a Lisboa desde Gujarat como presente para el Rey Manuel I de Portugal, y que este a su vez le reenvió al Papa León X con el objetivo de abastecer su zoológico del Vaticano. Ya que el rinoceronte se ahogó en el mar al naufragar el barco que lo transportaba, es posible que fuera en aquel que trazó António de Holanda en el que se inspirara tanto el dibujado en 1515 por Giovanni Giacomo Penni en *Forma & natura & costumi de lo Rinocerote* (Biblioteca Colombina, Sevilla) como el que dibujó a pluma en 1515 Alberto Durero. En el bestiario de León X ya se exhibía el elefante que el rey portugués, a través de su embajador, el clérigo Don Miguel da Silva, le había regalado en 1514 a su Santidad.

2 Entre las ediciones críticas de las obras de Holanda en España, cabe reseñar las de: Sánchez Cantón (Holanda 1921); Correia y Cortés (Holanda 1929); Tormo (Holanda 1949); Deswarte-Rosa (Holanda 2007, 667 y ss.) y Soler (Holanda 2018), así como las referencias a su producción de Menéndez y Pelayo (2012), Gómez-Moreno a propósito de las «águilas del Renacimiento» (1941) o Parada y Schiaffino (2017). Entre las portuguesas, las realizadas por Alves (Holanda 1984; 1985; 1989) o Deswarte-Rosa (1987). También las tesis doctorales inéditas de Lousa (2013) y Olimpio dos Santos (2015).



Figura 1a Francisco de Holanda, *Fiat lux*, f. 3r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-47



Figura 1b Francisco de Holanda, *Creación de las luminarias*, f. 6r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-47

El lisboeta aseguró que, aunque tuvo maestros en otras disciplinas, a dibujar aprendió por sí mismo, sin nadie que le enseñara los procedimientos ni los rudimentos de la técnica. Desde allí, cumplidos veinte años, viajó a Italia, a la que llegó en 1538 formando parte del séquito de la misión diplomática encabezada por Don Pedro de Mascarenhas (h. 1470-1555), quien, enviado por el Rey Juan III de Avis (1502-1557), fue a hacerse cargo de la embajada portuguesa ante la Santa Sede. Holanda residió dieciocho meses en Roma visitando tanto las ruinas imperiales como las obras nuevas, aprendiendo de los modernos que revitalizaban y actualizaban la ciudad con sus proyectos, dibujando arquitecturas y relacionándose, además de con otros artistas, con los arquitectos Miguel Ángel Buonarroti (que entonces tenía sesenta y tres años),³ Jacopo Melegghino, Antonio de Sangallo

3 Mientras Miguel Ángel pinta *El juicio final* en la Capilla Sixtina, Francisco de Holanda reside en Roma, aunque nada indica de forma indudable que este hubiera podido

el Joven y Sebastiano Serlio: su libido de arquitectura, sus ansias de aprender de la construida en la antigüedad y de practicar la nueva que por entonces se estaba experimentando en Italia, nunca se vio satisfecha. Allí, para callejear, se orientaba con las xilografías de Giacomo Mazzocchi publicadas, casi como una pionera guía turística, en *Epigrammata Antiquae Urbis* (1521), y descubría el valor documental de los libros que, al igual que este, estaban ilustrados con vistas en perspectiva de los monumentos que aún permanecían en pie. Resultado de su estancia, y de la probable encomienda verbal que le hiciera el Infante Don Luis (1506-1555), prior de la Orden de San Juan de Jerusalén, interesado en el arte de las fortificaciones y en la poliorcética, el viajero calígrafo compuso el libro titulado *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* (1540) en cuyos cincuenta y cuatro folios registró la apariencia de una selección de obras artísticas y de edificaciones romanas que lo impresionaron. Durante su estancia, escribió en sus crónicas Francisco de Holanda, se ocupó de cumplir el encargo que le había hecho Juan III de «dibujar las cosas notables que allí viera» (Holanda 2018, 16). Allí se relacionará, además, con Alessandro Farnese (nieto del Papa Paulo III y cardenal a los catorce años), Blosio Paladio (secretario pontificio), Lattancio Tolomei (arqueólogo), con Vittoria Colonna (que lo acogería como paseante en sus propiedades) y con el grabador Giulio Clovio.⁴

Como consecuencia de su experiencia italiana, ya de regreso a Portugal, quizá iniciado en 1541, también redactó *Da Pintura Antiga* (1548), cuyo segundo libro es conocido con el título de *Diálogos de Roma*. Aunque este carece de ilustraciones, su interés por el dibujo, su afán por defender su supremacía y su relevancia como fundamento de las demás artes, lo condujo a incluir al final del mismo

visitar el fresco durante su ejecución. La afinidad entre los dos ángeles que aerotransportan un prisma de piedra en el folio 4r de su *Álbum*, donde se representa femininamente la ciudad de Roma, y los nueve que, sin alas, circunvalan la columna de la flagelación en una de las lunetas de *El juicio final*, no parece un indicio suficiente de que conociera personalmente el fresco miguelangelesco.

⁴ El corpus de obras caligráficas de Francisco de Holanda está conformado por los siguientes manuscritos: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, también titulado *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, fechado en 1540 aunque probablemente compuesto entre 1538 y 1564; *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545), original en la Biblioteca Nacional de España, Signatura BNE, DIB/14/26, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137315>; *Da Pintura Antiga*, aunque fechado el 18 de febrero de 1548 en Lisboa, su redacción fue iniciada en 1541 y concluida en 1549. Es un compendio de tres obras: *Da Pintura Antiga* sería el Libro I, hoy perdido, que le da título a la terna. El Libro II se titula *Diálogos de Roma*, firmado el 18 de octubre de 1548, festividad del evangelista San Lucas. Y como Libro III (o anexo) figura *Del Sacar por el Natural* (o *Do Tirar polo Natural*), cuyo original se custodia en la Biblioteca de la Academia de San Fernando desde 1563; *Da Ciencia do Disenho* (o *De Quanto Serve a Sciência do Disenho*), concluido en 1571, y *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, un opúsculo de treinta y dos folios fechado en 1571.



Figura 2a Francisco de Holanda, *Figura de Lysboa*, f. 2v, en *Da fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. 1571. Dibujo a pluma y tinta sobre papel



Figura 2b Fragmento de *Roma*, como figura femenina coronada con arquitectura fortificada, f. 4r, en *Album dos Desenhos das Antiquilhas*, o *Os Desenhos das Antiquilhas que vio Francisco d'Ollanda*. 1540. Dibujo a pluma y tinta sobre papel

un anexo, como Libro III, acerca del dibujo tomado del natural, titulado *Del Sacar por el Natural* (*Do Tirar polo Natural*, concluido en Santarém en enero de 1549 y considerado el primer tratado autónomo acerca del retrato en occidente). Otro de sus libros, *Da Ciencia do Disenho* (o *De Quanto Serve o Sciência do Disenho*), fue concluido en 1571, al igual que el opúsculo *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, un pionero tratado de urbanística mediante el que intentó convencer a su Alteza Real Don Sebastián I (1554-1578), que por entonces reinaba en el país, de la necesidad de modernizar y engrandecer Lisboa como capital, renovándola urbanísticamente mediante un plan director que, además de regular su crecimiento, actualizara sus edificios, a semejanza de lo ya planteado en Milán, Génova o Nápoles (Osswald 2015).

Francisco de Holanda proponía la transformación de la obsoleta ciudad portuaria en una nueva Roma: en la próxima capital del mundo, abierta al Atlántico y no encerrada en la órbita mediterránea. Su proyecto contenía veintidós ilustraciones que servían como ejemplos, o referencias emblemáticas, de lo que podría hacerse. En una de ellas, titulada *Figura de Lysboa*, una mujer coronada con un alcázar circular, del que sobresalen tres torres rematadas por almenas, emerge de las aguas y sujeta entre sus brazos un barco en el que, como sucede en su hombro, hay posada un ave [fig. 2a]. La ciudad

feminizada, identificada con una doncella que lleva por diadema, o por casco, una fortaleza, una muralla o una torre simbólica, responde a la tradición de la que forman parte las diosas Cibele y Fortuna, y que converge en la iconografía 'turrífera' de la mártir Santa Bárbara. La novedad radica no en el tocado sino en el navío que sostiene abrazado con el objetivo de informar que ella es la personificación de una poderosa ciudad marítima habitada por navegantes y exploradores. Lisboa exhibe aquí como atributo una nave, al igual que Noé lució entre sus brazos su Arca. Las referencias arquitectónicas polinizan toda su obra.

A Roma, femenina, la había dibujado antes Francisco de Holanda en el folio 4r de su *Álbum*, sentada, decadente tras el saqueo de 1527, entristecida y con los senos al aire, coronada por un turbante sobre el que se levantaba un edificio amurallado, situado bajo el óculo del Panteón de Agripa [fig. 2b]. Una cabeza similar, protegida por un casco en el que superponen dos torreones cilíndricos, emerge del fondo del folio 3v, donde se ha representado a una Roma eufórica e imperial, y no, como en el 4r, alegórica y decaída, tal vez melancólica.⁵ Coronas, panteones, circos, pozos, fustes de columnas y esferas proliferan y orbitan en la obra circular de Francisco de Holanda. No es formalmente extraño, una vez comprobado su interés por lo redondo y lo cilíndrico, por las arquitecturas circumspectas y los edificios simétricos, que le atribuyeran la Ermita de san Mamede, en Janas, entre Sintra y Mafra, por el camino interior hacia Ericeira.

Ninguno de los libros manuscritos por Francisco de Holanda fue impreso mientras el polímata portugués estuvo vivo. El conocido como *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*, contiene una serie de cincuenta y cuatro folios que interpretan arquitecturas, esculturas y pinturas, que el viajero vio con sus propios ojos (experiencia a la que Heródoto denominó 'autopsía'). Quince de ellas se ocupan de la poliorcética: de las fortificaciones y las arquitecturas defensivas de las ciudades amuralladas. El álbum contiene ciento trece dibujos, aunque no todos ellos trazados en Italia (ni *in situ*). En 1571 el ejemplar, dedicado a Don Sebastián, lo poseía el aspirante al trono de Portugal que competía con Felipe II, Don Antonio, Prior de Crato, donde tenía su sede la Orden de San Juan de Jerusalén. El español debió de requisarle el libro tras derrotar al alentejano, y lo depositó en la Biblioteca del Monasterio del Escorial, donde permaneció oculto hasta que en 1940 lo descubrió Elías Tormo, quien lo editó ese mismo año en Madrid a expensas del Ministerio de Asuntos Exteriores (Holanda

⁵ De la melancolía expresada plásticamente por Francisco de Holanda se trata en la conferencia inédita, impartida en el curso «Modos da melancolía», organizado por el Grupo de Investigação: Arte, História e Património, del CHAM (Centro de Humanidades de la Universidade Nova de Lisboa), el 19 de enero de 2023, con el título *Melancolías revisitadas: El oído melancólico y Arquitectura de la melancolía* (Parra Bañón 2023).

1949). La presencia de algunas obras de Francisco de Holanda en bibliotecas españolas no es infrecuente. Al fin y al cabo, Francisco de Holanda se llamaba a sí mismo 'el español', Isabel de Portugal se había casado en 1526 en Sevilla con su primo Carlos V (I de España), y fue madre de Felipe II (I de Portugal y los Algarbes), quien contrajo sus primeras nupcias con su prima María Manuela de Portugal.

2 Noé como primer arquitecto en *De Aetatibus Mundi Imagines*

La crónica compuesta por Francisco de Holanda titulada *De Aetatibus Mundi Imagines*, iniciada en 1545 y concluida hacia 1573, permaneció oculta en la Biblioteca Nacional de España en Madrid hasta 1953, cuando fue descubierta y dada a conocer por Francisco Cordeiro Blanco.⁶ El ejemplar, manuscrito en papel verjurado amarillento de 415 × 258 milímetros, consta de ciento setenta y ocho páginas, de las cuales ciento cincuenta y ocho, incluida la portada y la final que, diciendo «Fines Deo», hace de colofón, contienen dibujos caligráficos. Trazados con pincel, pluma y lápiz negro, y usando tinta parda y marrón, ocupan por completo, en la gran mayoría de los casos, la superficie de la página. En algunos, al inicio y al final del álbum, se recurre a aguadas de colores, con ocasionales aplicaciones doradas.

De Aetatibus Mundi Imagines (Imágenes de la creación del mundo) es una de las crónicas en imágenes en las que, en el occidente cristiano, se acostumbraba a especular con la subdivisión de la supuesta edad que tenía mundo, desde los días iniciales de su creación hasta el presente. Esta asume las particiones temporales de las más conocidas crónicas del mundo previas, de las medievales y las renacentistas centroeuropeas, de los denominados *Liber Chronicarum* (o *Weltchronik*, como el de Hartmann Schedel, de 1493). Además de otras singularidades, como son la activa participación de la geometría clásica durante la formalización de los días celestiales de la creación, o la comparecencia cadavérica de Eros y Afrodita en la página final del volumen, es muy significativa la atención que el ilustrador le presta a Noé, quien hace acto de presencia en una cantidad de láminas notablemente mayor que otros personajes considerados trascendentales en el relato cristiano, como son Adán o Abraham. Tal vez Francisco de Holanda, siquiera por su similar interés por el ejercicio de la arquitectura, se sentía próximo o semejante a él en su faceta proyectiva (Parra Bañón 2022a).

⁶ Ya Francisco de Holanda había mantenido prudencialmente oculto su libro, sospechando que tal vez podría causarle algún problema grave con la ortodoxia eclesial y con los dogmas.

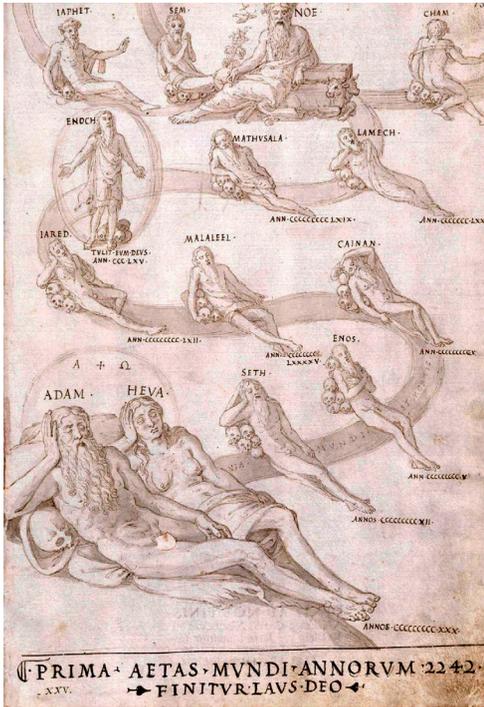


Figura 3a Francisco de Holanda, *Genealogía de Noé*, lámina XXV, f. 13r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

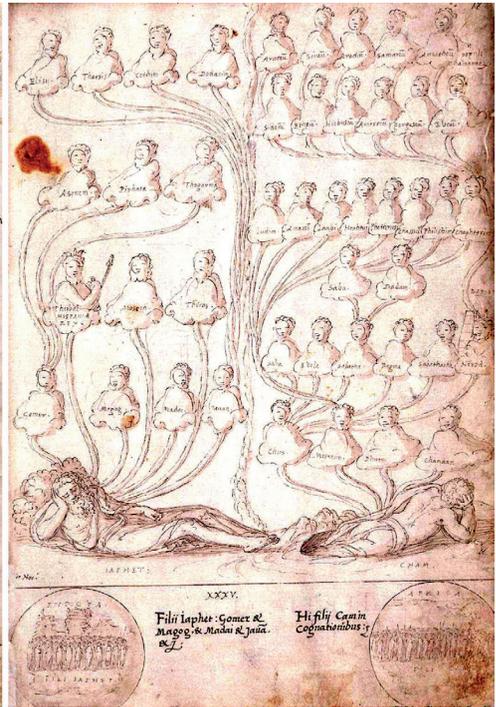


Figura 3b Francisco de Holanda, *Descendencia de Noé y genealogía de Iafet y de Cam*, lámina XXXV, f. 18r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

Noé actúa por primera vez en la página numerada con el XXV, correspondiente al folio 13r, donde se inicia la que se denomina «Prima Aetas Mundi», que comienza, tras las siete jornadas de la creación y el ciclo adánico, en el año 2242 previo al nacimiento del mesías evangélico [fig. 3a]. Noé, precedido por Matusalén y Lamec, es el último fruto del árbol genealógico que brota de Adán y Eva, quienes han sido dibujados como una pareja tendida en el suelo, con los ojos cerrados y con la cabeza acodada en su respectiva mano derecha. Este gesto, vinculado tanto a la melancolía pasiva como a la acidia, asociado a la ensoñación y al genio creativo, se repite en numerosas figuras y escenas: es atribuido a Adán (lámina XIX) y a Daniel (lámina LXVI), y a Cristo (lámina LXXXVI) y a Dios (lámina XXII).

Noé, sin embargo, en esta genealogía está sentado, descansando en la zona superior de la página, recostado sobre un arcón prismático que quizá prefigura el Arca náutica (en la lámina XXXV se representa la descendencia de Noé [fig. 3b]). El patriarca estará presente

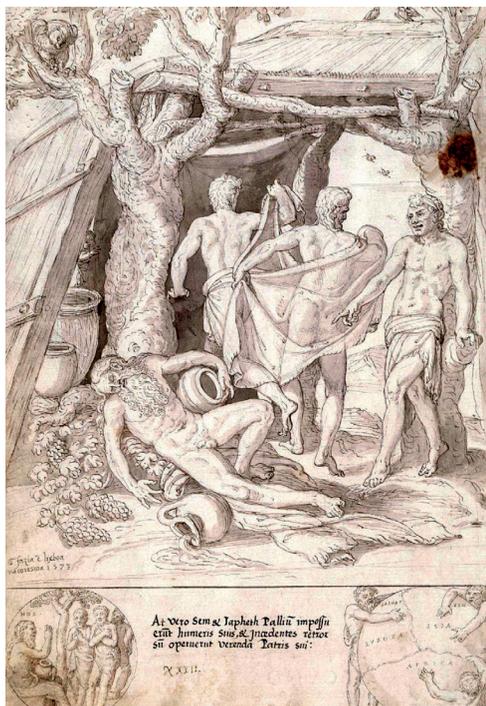


Figura 4a Francisco de Holanda, *Noé embriagado*, lámina XXXII, f. 16v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

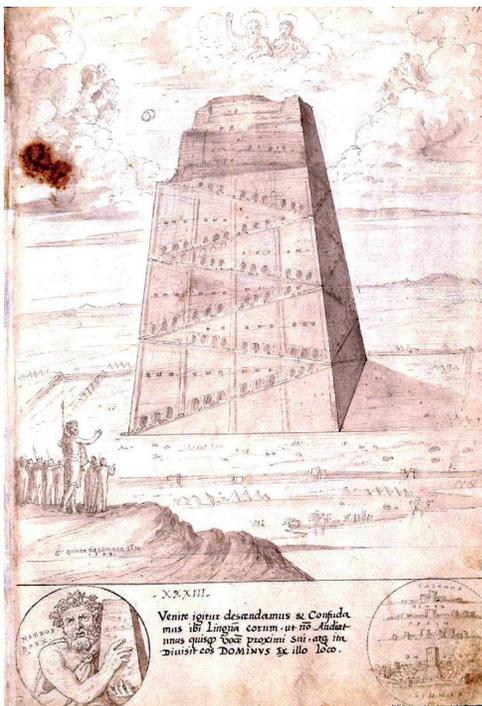


Figura 4b Francisco de Holanda, *Torre de Babel*, lámina XXXIII, f. 17r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

a lo largo de ocho láminas, hasta la numerada con el XXXII, dibujada en Lisboa en 1753, según la anotación manuscrita que figura al pie, y correspondiente al episodio de la embriaguez [fig. 4a], aunque este suceso se incluye en el periodo posterior, denominado «Secunda Aetas», que se inicia en el año 942 con la escena del sacrificio de los animales llevada cruentamente a cabo a la conclusión del Diluvio. Tras el coma etílico provocado por el vino recién descubierto, en el recto del folio 17, se muestra, hierática y colosal, la Torre de Babel. Abierto el libro por esta página doble se exhibe de forma comparativa, poniéndolas en tensión una al lado de la otra, la arquitectura elemental (tradicional, improvisada, urgente) de la cabaña construida por Noé como cobijo familiar y la arquitectura monumental, resultado de un proyecto megalómano, levantada por Nemrod.

La cabaña de Noé está apoyada en un pórtico, que hace de portal de entrada, formado por los troncos de dos árboles nudosos que sirven de jambas y, apoyado en ellos, el dintel determinado por una

rama ahorquillada. Este marco arquitectónico alude al de la lámina XVIII, en la que Adán y Eva están arrodillados bajo una pérgola formada por un tejido de sinuosas ramas entreveradas, de raíces y de troncos retorcidos y enroscados entre ellos que están percutidos de amenazadores ojos abiertos. En la boca de este escenario actúan los tres hijos del viticultor. Tras ellos, se construye el cerramiento del recinto usando tableros de madera que se colocan desplomados, y cortinas que cuelgan de lo alto. El perímetro es permeable: la cueva artificial está desfondada para que se entrevea la desolación del paisaje. La cubierta se remata con elementos vegetales y sube en pendiente hasta la cumbre. Más que de una cabaña, se trata de un cobertizo levantado, como si se tratara de una chabola periférica, con materiales dispares y mal hermanados, quizá procedentes del reciclaje de ciertos componentes del Arca ya abandonada. La precaria construcción alberga, bajo la vigilante mirada de la paloma, las tinajas contenedoras del vino. Noé yace despatarrado, completamente desnudo, acomodado en un lecho de sarmientos y de pámpanos, aferrado a una orza de barro, ajeno al líquido que se derrama del jarrón que ha sido volcado a sus pies.

La extraña torre babélica, izada en un horizonte de pirámides dispuestas en hilera, inconclusa, tiene una planta cuadrada y proporción de obelisco incipiente. Sus rampas, discurrendo en diagonal por el exterior, aluden al clásico zigurat poligonal. Su forma rotunda, su tamaño inhumano, la presencia del gigantesco gobernante promotor a los pies, acompañado de su corte, y la del Destructor celestial en la cumbre, contrasta geoméricamente con la convivencia de las formas naturales y artificiales que propone el dormitorio beodo de Noé imaginado en la página de la izquierda. A ambos edificios los vincula su apariencia de obra incompleta por falta de empeño, de arquitectura por acabar. Los hermana la incertidumbre acerca del porvenir. Nemrod es dibujado, en la banda inferior, dentro de un tondo, con mirada de alucinado, asiendo entre sus brazos una maqueta de su torre defensiva de modo similar al que Santa Bárbara, en su iconografía de 'turrífera', sujeta la suya: como temiendo que fueran a robársela. En las dos páginas siguientes Francisco de Holanda dibuja los árboles genealógicos que parten de los tres hijos de Noé, representados, al igual que en las teogonías anteriores, tumbados en el suelo y dormidos, como si las ramas que brotan de ellos fueran emanaciones del sueño.

«Francisco de Holanda el Español», que así es como a sí mismo se llama en *Diálogos de Roma* (Holanda 2018, 57), por la razón de que en Italia a mediados del siglo XVI a todos los íberos los consideraban españoles, dibuja su primera Arca en la página XXVI, al fondo de la escena del apático embarque de los animales en el recipiente de la salvación [fig. 5]. En esta y en las siguientes láminas, tanto el artificio del Arca como la figura de propio Noé, en cuanto a actor protagonista

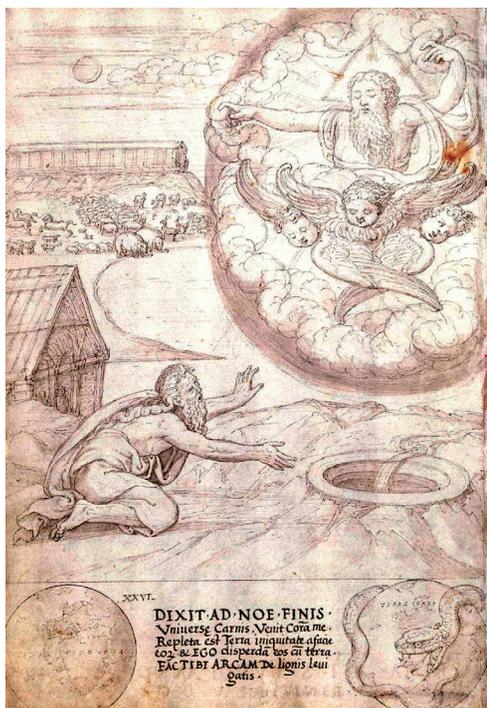


Figura 5a Francisco de Holanda, *Noé antes del Diluvio*, lámina XXVI, f. 18v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

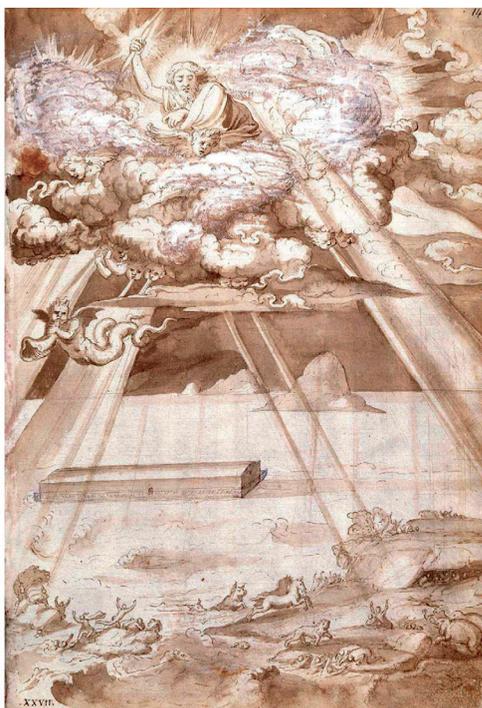


Figura 5b Francisco de Holanda, *Diluvio*, lámina XXVII, f. 19r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

de la historia, parecen poco más que argumentos circunstanciales utilizados para manifestar la omnipotencia de Dios, omnipresente en las alturas. Una divinidad neoplatónica que flota, triangular y esférica, entre las nubes y desde allí ordena, gobierna, distribuye e irradia a la ecúmene su gloria infinita. Un Dios gesticulante acompañado de criaturas volátiles, de cabezas aladas y de seres sopladores y trompeteros que fluyen por el aire con sus cuerpos serpenteantes.

El Arca es en esta lámina multiescénica un alargado pabellón, con cubierta a dos aguas, colocado sobre un pódium de sección curva, posado en la cima de una colina hacia la que se dirigen, conformes, las bestias. El alzado lateral que se enseña, debido a su composición basada en la rítmica y equidistante sucesión de pilastras, remite a los flancos de los templos griegos delimitados por peristilos. La imagen del Templo de la Concordia en Agrigento, o la del Partenón en la acrópolis de Atenas, gestionan su figura. La construcción de madera que aparece en primer término, rematada con un frontón equilátero, y en

la que tal vez se inspira el Arca, es la casa del patriarca que se arroja ante los labios de un pozo en el que se abisma el caño de agua procedente de un venero desconocido. Debajo del sumidero, una gigantesca y fiera serpiente enroscada a la esfera terráquea le recuerda al lector que el mundo, entonces, ya se había corrompido.

En la lámina que tiene a su derecha, se representa el Diluvio: la mitad superior, hasta la línea del horizonte, la ocupa la furia divina. La inferior, un mar en calma y una playa hacia la que se dirigen, sin desbocarse, los animales. No hay, apenas, rastros de angustia ni de violencia. El Arca monolítica flota en un agua sin oleaje, en un cielo sin tormentas, en un medioambiente plácido en el que no aparece ninguno de los tripulantes. El Arca podría ser un descomunal galpón, un hangar con una sola ventana levantado en un terreno desértico. No hay movimiento: la expresión de la dinámica, la representación de la acción, no fue uno de los logros de Francisco de Holanda como dibujante.

Este Arca portuguesa (o española) no procede de la que Miguel Ángel pintó en las bóvedas de la Capilla Sixtina bajo el mandato de Julio II,⁷ y que Francisco de Holanda, especulan algunos de los que han estudiado sus obras, podría haber visto durante su estancia en Roma, en caso de ser cierta la estrecha amistad que él asegura que lo unía, a pesar de la significativa diferencia de edad que había entre ambos, al genio florentino. Está más emparentada con las especulaciones centroeuropeas, con las flamencas antes que con las mediterráneas. No en vano, la influencia de los grabados de Alberto Dürero en *De Aetatibus* es más notoria que la de los artistas italianos a los que el luso continuamente reivindica como modelo. Él fue el introductor en Portugal de, entre otras, la obra de Dürero y de Sebastiano Serlio, y el impulsor de un nutrido conjunto de ideas neoplatónicas. Aunque quizá la relación más clara, aunque indemostrable, del Arca francisc holandesa se pueda establecer no con las italianas sino con la sevillana que Benito Arias Montano describió e ilustró en su *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece et Latine*, comenzada a publicar en 1571 (Parra Bañón 2022a, 47).

El Arca de la lámina XXVI se alarga y estiliza en la lámina XXIX (f. 20r) hasta convertirse en un listón de madera de sección pentagonal [fig. 6]. El Arca, estática, flota o está asentada en una superficie tersa y calma, inmune a los acontecimientos celestes. Allí arriba, diez tormentas cilíndricas han desatado su furia. Son diez columnas de cristal transparente que se anticipan al bosque vítreo que Giuseppe Terragni (1904-1943) propuso como primera estancia de su nunca

⁷ Miguel Ángel pintó entre 1508 y 1512, bajo el papado de Julio II, los mil doscientos metros cuadrados de superficie de las bóvedas, y bajo del de Pablo III, entre 1536 y 1541, la pared de la cabecera con *El juicio final*.

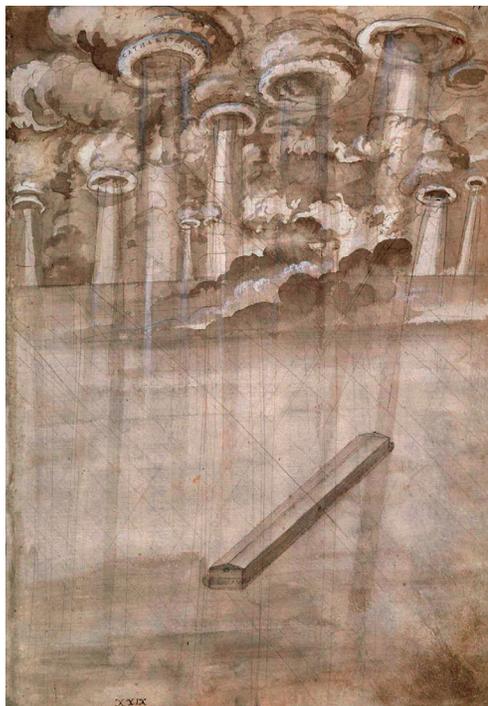


Figura 6a Francisco de Holanda, *Arca de Noé durante el Diluvio*, lámina XXIX, f. 20r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

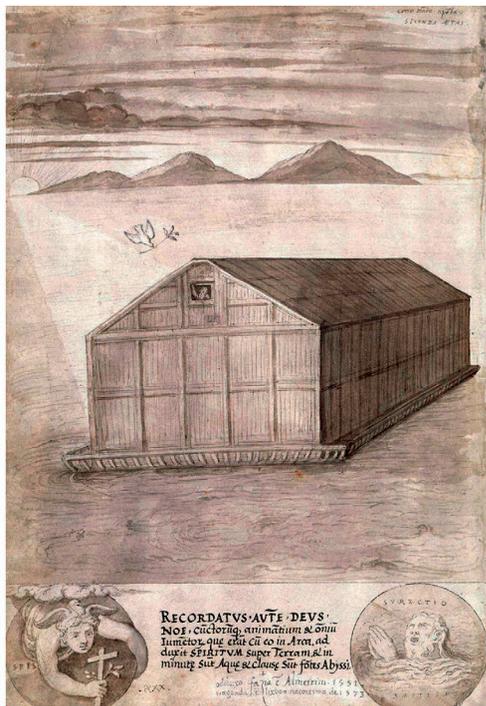


Figura 6b Francisco de Holanda, *Noé en el Arca*, lámina XXX, f. 20v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

construido *Danteum*. Diez columnas, como diez tornados, que emergen de diez capiteles neumáticos en los que se arremolinan las nubes. Es la tormenta más arquitectónica de las que se han dibujado y matizado con aguadas pardas para atosigar a Noé: es el Diluvio que conmemora de una forma más evidente las salas hipóstilas y que anticipa, por ejemplo, la arboleda dórica que Antoni Gaudí (1852-1926) ocultó en una caverna bajo la gran terraza de los jardines barceloneses del Parque Güell. A vista de pájaro, el Arca, con sus dos ventanas, se muestra a la deriva, ajena a destrucción y a la desgracia. Francisco de Holanda le resta, como hace en todas sus obras, drama y tragedia. En la lámina siguiente el punto de vista desciende y muestra de cerca la embarcación: el menguado edificio al que se aproxima la paloma y en el que por primera y única vez se muestra a Noé, quien diminuto, de un tamaño que es la mitad que el del ave, se asoma a la ventana frontal. Sobre una balsa plana se levanta el edificio, que aparenta tener dos plantas de altura y un desván bajo la cubierta a

dos aguas a la que se le ha limado la limatesa. No hay ahogados bajo las aguas opacas. En una perspectiva forzada, paralelas a la cumbrera, tres montañas se recortan en el horizonte.

La lámina XXVIII se interpone entre las dos que documentan la travesía y el comportamiento del Arca durante el Diluvio [fig. 7a]. Es una de las imágenes más novedosas y abstractas de todas las que abastecen la iconografía diluvial. En el centro de una gran esfera, casi tangente a los bordes laterales del folio 19v, Francisco de Holanda escribió «BAPTISMVM MVUNDI», convirtiendo el Diluvio negativo y aniquilador en un regenerador bautismo del mundo. A la izquierda, encima de ella, sitúa un sol radiante; a la derecha, un Dios, con sus tres potencias luminosas, se cruza de brazos mientras observa cómo un ángel vierte sobre el planeta el líquido derramándolo de una tinaja. El agua cae, salpica sobre un minúsculo rectángulo junto al que se ha manuscrito «ARCA». Dos cabezas aladas, una a cada lado de la bola sin accidentes, soplan su respectivo viento. Bajo la Tierra, a eje con ella, hay una luna que orbita y, en la banda inferior de la lámina, que en ocasiones el portugués reserva para enmarcar dos ideas circulares que confinan un texto explicativo, hay dibujadas, en el primer medallón, nubes y, como si estuviera reflejado en el agua, o como si fuera la propia agua quien lo hubiera dibujado con su oleaje, un rostro con la boca abierta.

Francisco de Holanda, el defensor extremado de la pintura como fuente y fundamento de todas las artes, el miniaturista y cartógrafo, el escritor y filósofo, el arqueólogo e ingeniero, se declarará, sin embargo, arquitecto: dirá que él es ‘arquitector’. «Yo, Francisco de Holanda, que esto escribo, soy el postrero de los arquitectores» afirmará en *Da Pintura Antiga* con el argumento de que es en la arquitectura donde confluyen todas las disciplinas y donde se concentran todas las artes (Holanda 1921, 241). Con la serie de Noé evidencia su capacidad para transformar en arquitectura la palabra, en edificios el contenido de unos pocos versículos iniciales del Génesis bíblico.

Su afición por la arquitectura está presente en todas y cada una de sus obras, tanto en su *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas* como en *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa*, y también en *De Aetatibus Mundi Imagines*, aunque no solo en su versión edilicia del Arca. Si en unos libros documenta las preexistencias, en otro proyecta las arquitecturas escenográficas que necesita. En la lámina LV dibuja a Sansón demoliendo un templo cilíndrico similar al Panteón de Agripa y, para el horizonte del Juicio de Salomón dibuja un palacio descomunal, con un atrio arbolado con columnas torsas. Le atribuye forma a un mausoleo tronco-piramidal para acompañar a Artemisa (lámina LXVI), que luego reutiliza en la lámina LXXII, e imagina ruinas para el Portal de Belén, tiendas de campaña y ciudades en las que matar a los inocentes. Y se ocupa de la minuciosa definición de los interiores: en la lámina LXXXI Jesús adoctrina a los sabios dentro de un

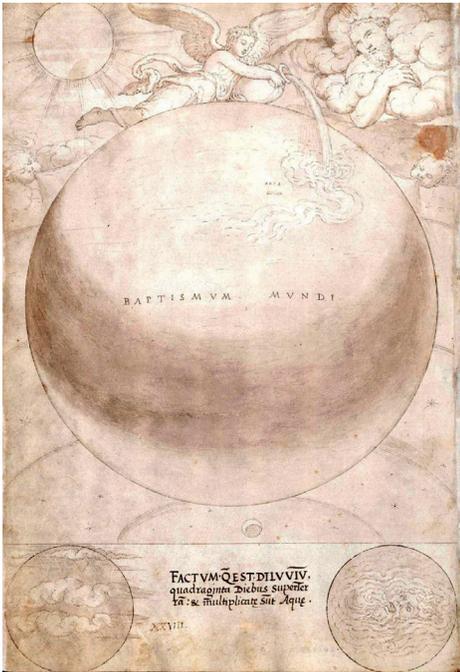


Figura 7a Francisco de Holanda, *Bautismo del mundo*, lámina XXVIII, f. 19v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

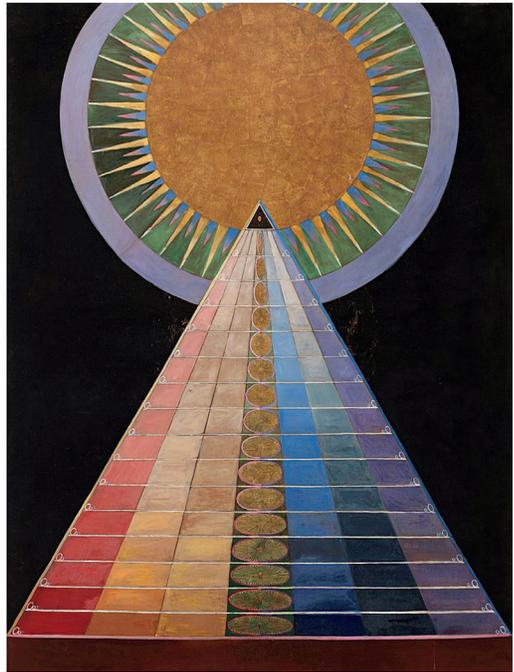


Figura 7b Hilma af Klint, *Retablo nº 1, Group X*. 1915. Óleo y temple, 185 × 152 cm. Estocolmo, Moderna Muséet

edificio inspirado en las arquitecturas ideales del Renacimiento centrípeto y sitúa el milagro de la conversión del agua en vino en una habitación abovedada a medio camino entre Piero della Francesca y Tiziano, o tal vez de Mantegna y Tintoretto. Proliferan las cuevas habitadas y los edificios circulares, como el que utiliza en la lámina XCV para situar a Pilatos, o el espléndido de la XCVI, deudor de *San Pietro in Montorio*, en el que escenifica la flagelación, con una columna exenta erigida bajo el óculo de la cúpula. La huella de las polícromas imágenes con las que se inicia *De Aetatibus Mundi Imagines*, de aquellas que informan geométrica y abstractamente, triangular y esféricamente de los albores de la creación, del nacimiento de la primera luz y de la formación de su universo, son reconocibles en no pocos autores vinculados a las vanguardias del siglo XX. Entre ellos, la también casi secreta Hilma af Klint [fig. 7b].

3 La antigrafía como ciencia

Francisco de Holanda es el reinventor, el reactivador del término *antigraphia*, de la «antigrafía» en cuyo significado se aúnan dibujar y escribir, según explica, basándose en Demóstenes y en otras autoridades anónimas de la antigüedad, en el segundo de sus *Diálogos de Roma*. La antigrafía designaría, según él, a la actividad que entendía que escribir es dibujar signos, y que dibujar es expresarse mediante signos que, teniendo un significado conocido, una vez puestos en relación, construyen significados inéditos. La antigrafía sería, por tanto, la disciplina en la que aún no se había bifurcado, separado y constituido como asignaturas autónomas, el dibujo y la escritura: el lugar en el que eran una sola y misma cosa.

Él es en la península ibérica el primero en usar el término *antigraphia* en ese sentido y el primero que escribió la palabra resignificándola. Lo hizo en un breve manuscrito con tintes biográficos hoy titulado *Diálogos de Roma*, que constituye la segunda parte de un libro compilatorio titulado *Da Pintura Antiga*, fechado en 1548. Para redefinirla se apoyó, entre otros, en Demóstenes y en la locución de Quinto Horacio Flaco que en su *Ars poética* rezaba: «ut pictura poesis», y que tal vez provenga de una afirmación de Simónides de Ceos (Carson 2020).

Conversando, mientras dice que se pasea por el Monte Cavallo, en la iglesia de San Silvestre al Quirinale, con Lactancio Tolomei y con Miguel Ángel Buonarroti, en presencia de la señora Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna (la que posó para Sebastiano del Piombo palpándose el pecho), y a propósito de la explicación que el lisboeta le da a Lactancio de porqué llama pintura a la escultura, y al hilo de la teoría que este comparte con el florentino acerca de la conformidad de la pintura con las letras, escribe Francisco de Holanda, poniendo las palabras en boca de Lactancio:

Y hasta Quintiliano, desde la perfección de su *Rhetorica*, no solamente manda que en el compartir de las palabras su orador dibuje, sino que con la propia mano sepa trazar y sacar un dibujo. Y de aquí viene, señor Miguel Ángel, que a veces llaméis discreto pintor a un gran letrado o predicador, y que al gran dibujante le llaméis letrado. Y quien más se acerque a la misma Antigüedad hallará que tanto la pintura como la escultura fueron llamadas pintura, y que en tiempos de Demóstenes usaban [el término] *antigrafía*, que tanto quiere decir dibujar como escribir y era verbo común para ambas ciencias, por lo que a la escritura de Agatarco se la pueda llamar pintura de Agatarco. Y creo que también todos los egipcios solían saber pintar cuando habían de escribir o significar alguna cosa, porque sus mismas letras jeroglíficas eran animales y aves pintados, como aún se puede ver en algunos obeliscos de esta ciudad que llegaron de Egipto. (Holanda 2018, 83)

También tratará Francisco de Holanda sobre la *antigraphia* en el capítulo XLIV de su tratado *De Todos os Géneros e Modos do Pintar* apoyándose tanto en las relaciones que estableció Horacio entre la poesía y la pintura como en las que postuló el retórico y pedagogo hispanorromano Fabio Marco Quintiliano entre el arte de la oratoria y las artes figurativas, y en la obra de Agatarco de Samos, escenógrafo, pintor y escritor, del que habla Vitrubio en el prefacio de su Libro VII a propósito de la perspectiva y de la *skenographia*, donde informa que fue Esquilo quien le encargó que pintara edificios en el escenario, que fingiera arquitecturas para la representación de una de sus obras, de modo que, atendiendo a las leyes de la percepción, estas les parecieran verdaderas a los espectadores. Francisco de Holanda, con toda probabilidad, quizá alentado por Antonio da Sangallo el Joven, estudió alguna de las versiones entonces disponibles del tratado vitrubiano: tal vez, durante su estancia Roma, bien la de 1511 de Fray Giovanni Giocondo (la primera ilustrada), o la de 1521, de Cesare Cesariano (la primera traducida al italiano).

El significado etimológico de *antigraphia* es ‘copia caligráfica’, o ‘transcripción exacta de una obra original’, ajeno, por tanto, al propuesto por Holanda, para el que *antigraphia*, como antes se ha citado, «tanto quiere decir dibujar como escribir y era verbo común para ambas ciencias». De la pionera y vanguardista apología de Francisco de Holanda sobre la identidad del dibujo y la escritura, a menudo reivindicada entre los «arquitectores» contemporáneos sin conocer que aquel fue su promotor, como hace el portugués Álvaro Siza Viera en sus textos, es reseñable la idea de que el dibujo se ‘saca a la luz’: que se extrae del soporte en el que está disimulado al igual que la figura esculpida se alumbra del volumen que la contiene en su masa.⁸

Cuando Holanda alude a los jeroglíficos se refiere a cualquier texto, manuscrito o impreso, incluidas las composiciones verbo-visuales que tan útiles les serán al Barroco productor de material gráfico, tanto al especulativo jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), autor, entre otros intentos de hermanar la ciencia y el mito, de *Arca Noë* (1675) y de *Turris Babel* (1679), como a Heinrich Khunrath (1560-1605) con su, también antigráfica, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* (1595).

Ahora bien, habría otra posible lectura etimológica del término *antigraphia*. Aquella en la raíz ‘anti-’ en la palabra *antigraphia* no significara ‘en contra de’ (al igual que sucede en el caso de ‘antipatía’) sino ‘a favor de’ (como ocurre en la palabra ‘antigüedad’): aludiría a lo que está antes de, a lo que es previo a algo. La antigrafía que defiende Francisco de Holanda es la que concilia a todo aquello que es anterior al proceso de dispersión de lo gráfico en diferentes

⁸ Acerca de la antigrafía, la didáctica de la arquitectura y el dibujo y la palabra como construcción, cf. Parra Bañón 2019b.

disciplinas, en ciencias dispares o en saberes autónomos. Reivindicaría no solo la comunión de la letra y el dibujo sino la cofradía de todas las manifestaciones creativas, plásticas o literarias, dinámicas o estáticas.

La antigrafía de Francisco de Holanda ha sido escasamente referenciada. En su *Manual de pintura y caligrafía* José Saramago cita y conmemora al antigrafo lisboeta (además de arquitecto, letrado, pintor, dibujante, ilustrador, cartógrafo, ensayista, urbanista y, debido a interés por la fortificación de las ciudades, poliorceta), a quien, sin base documental ni huellas arqueológicas, alguien le ha atribuido el teórico proyecto de la cilíndrica y muy singular Ermita de são Mamede, en Janas. De esta también escribe, aunque solo la visitara por el exterior, rodeándola como hacían los devotos y los romeros que acudían a ella, el Nobel en su muy arquitectónico *Viaje a Portugal* (1995, 253-4). La antigrafía es una metáfora y es un lugar: es la habitación, la casa común en la que se dan cita las palabras y las imágenes, todas las formas y todos los verbos.

4 Construir líneas

La cita referida a Francisco de Holanda que José Saramago incluye significativamente en su *Manual de pintura y caligrafía*, según la traducción de Basilio Losada, reza:

Satisfecho estoy, respondió Lactancio, y conozco mejor la gran fuerza de la pintura, que, como dijiste, en todas las cosas de los antiguos se conoce y hasta en el escribir y componer. Y por ventura con vuestras grandes imaginaciones no habréis intentado tanto como yo he intentado la gran conformidad que tienen las letras con la pintura (que la pintura con las letras sí lo habréis tentado ya); ni cómo son tan legítimas hermanas estas dos ciencias que, apartada la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque el presente tiempo parece que las tiene de algún modo separadas [...] Y quien fuere a juntarse más con la propia antigüedad, llamará que la pintura y la escultura todo fue llamado ya pintura, y que en tiempos de Demóstenes llamaban antigrafía, que quiere decir dibujar o escribir, y era verbo común a ambas estas ciencias, y que la escritura de Agatarco se puede llamar pintura de Agatarco. Y pienso también que los egipcios solían saber todos pintar los que habrían de escribir o significar alguna cosa. (Saramago 1989, 60)

Lo que le interesa a Saramago, según se pone de manifiesto ya en el título de su obra, en el que se vinculan la pintura y la caligrafía, es que hubo un tiempo en el que un verbo común sirvió para designar

a las dos actividades manuales (aunque no artesanales) que eran escribir y dibujar (Parra Bañón 2003). De este antiguo hermanamiento, de la antigrafiá unificadora, quedan rastros apreciables en el lenguaje. Una de las acepciones más comunes de la raíz griega 'grapho' es escribir. 'Gram-' también es una raíz griega que derivada de 'grapho', se traduce por letra, por escritura. La raíz 'grapho' además de por escribir, se traduce por dibujar. Grafiá es el modo de escribir o representar sonidos, y, en especial, el empleo de tal letra o signo gráfico para representar un sonido dado (diccionario RAE). Escribir es dibujar codificadamente. El dibujo es un recurso de la escritura para manifestarse. Escribir y dibujar es construir con líneas. El escritor y el dibujante, al igual que el arquitecto y el alfarero, trabajan con materiales objetivos, con productos que contrastan. Todos se dedican a construir, que es una acción que básicamente consiste en disponer los materiales de distinta manera a como se les presentan (de reordenar las sustancias). Ambas construcciones lineales, la escritura y el dibujo, comparten la misión de significar. El Saramago reflexivo, el filósofo de la estética enmascarado en novelista, el ensayista admirador de Montaigne, profundiza en su *Manual* de análisis de formas en esta idea (Parra Bañón 2003):

Pero escribir (ahí está lo que ya he aprendido) es una elección, como pintar. Se escogen palabras, frases, partes de diálogos, como se escogen colores o se determina la extensión y dirección de las líneas. El contorno dibujado de un rostro puede ser interrumpido sin que el rostro deje de serlo: no hay peligro de que la materia contenida en ese límite arbitrario se desvanezca por la abertura. Por la misma razón, al escribir, se abandona lo que a la escritura no sirve, aunque las palabras hayan cumplido, en la ocasión de ser dichas, su primer deber de utilidad: lo esencial queda preservado en esa otra línea interrumpida que es el escribir. (Saramago 1989, 222)

Dibujar y escribir (crear artificios) es elegir: decidir dónde habrá de nacer y dónde morirá la línea caduca. Saramago va a plantear que el dibujo puede ser una cuestión más de ausencias que de presencias. Dibujar es construir un lugar: darles lugar a los lugares. El dibujo puede construirse con fragmentos, con párrafos, con frases sueltas, con trazos interrumpiéndose, sin continuidad material entre ellos, disolviéndose la imagen al dejar que el fondo penetre en ella por las aberturas de sus discontinuidades, que los vacíos fecunden las palabras alineadas. Escribir es construir frases con palabras, palabras con caracteres. Las palabras son construcciones gráficas con letras que representan sonidos. Con las frases se construyen párrafos, centrales hidroeléctricas, ciudades... todo es material de construcción.

5 La incierta atribución de la Ermida de *são Mamede* en Janas

Quienes han apuntado la posibilidad de que Francisco de Holanda hubiera participado en la concepción, o intervenido de alguna manera, en la Ermita de san Mamede se basan en dos razones fundamentales: en la forma erudita del edificio, que permitiría, por la falta de antecedentes y paralelismos, desligarlo de la arquitectura vernácula e incardinarlo en la culta, y en el convencimiento de que el antígrafo lisboeta anduvo en sus tiempos por estos pagos, por los alrededores de Sintra, donde se le atribuye alguna que otra indocumentada colaboración en una quinta y en otra capilla [fig. 8].

En la ficha correspondiente a la Ermida de *são Mamede* del *Relatório de Caracterização e Diagnóstico do Concelho de Sintra* (2014, 298-300) publicado por el Gabinete do Plano Diretor Municipal e Departamento de Cultura, Juventude e Desporto de la ciudad como documentación relativa a la preservación su «Património Natural Arquitectónico e Arqueológico», se le atribuye la obra, aunque entre interrogantes, a Francisco de Holanda, fijando su fundación, en consecuencia, en el siglo XVI, y enmarcándola estilísticamente en el Manierismo, como si en Italia y en Portugal tuviera idéntica cronología. Si el autor del proyecto (tanto de la idea como de la expresión gráfica de esta en una planimetría útil para dirigir su ejecución material) hubiera sido Francisco de Holanda, su datación y su adscripción habrían sido automáticas. Ahora bien, el arquitecto, en los textos que se le conocen, nunca se atribuyó tal obra, ni aludió a ella. Tampoco hay otras fuentes, datos documentales o arqueológicos, que permitan fijar el origen del templo a mediados del siglo XVI o adjudicarle su concepción al arquitecto, que fue más teórico que práctico. La memoria histórico-descriptiva del expediente (con número IHAs 027.11.4130.01) argumenta la atribución en el hecho de que Francisco de Holanda colaboró probablemente en el de otras construcciones próximas, como el de la Quinta da Penha Verde (donde se levanta una pequeña ermita cilíndrica: la Capela de Nossa Senhora do Monte), o el de la quinta en la que residió, la de Nossa Senhora dos Enfermos, en Camarões (Belas), con una capilla de planta rectangular. También en la razón de que se hospedó y se culturizó en Roma, por lo que en ese expediente se vincula el edificio directamente con alguno de los allí construidos, cual es el *Tempietto di San Pietro in Montorio*, erigido por Bramante entre 1502 y 1510 por iniciativa de los Reyes Católicos. Sin embargo, así como en el *Album dos Desenhos das Antigualhas* hay documentados otros significativos edificios romanos que podrían considerarse afines, incluido un *Belvedere de Bramante* en el folio 10v [fig. 10a], no hay huellas en él del revolucionario templo levantado en el supuesto lugar del martirio de San Pedro. La memoria técnica aporta



Figura 8 Ermita de san Mamede, Janas (Sintra), hacia el oeste. © José Joaquín Parra Bañón

algunos otros indicios, cuales son el de su inédita planta circular y el que ostente características únicas en Portugal, aunque reconoce la imposibilidad de certificar su atribución al polifacético Francisco de Holanda. Dice:

La ermita votiva de São Mamede de Janas tiene características únicas en comparación con sus homólogas. Se trata sin duda de una novedad para el Portugal del siglo XVI, caracterizado por una planimetría circular sin precedentes que no puede dejar de sorprendernos, al mismo tiempo que nos recuerda las costumbres italianas. La influencia es clara, hay un manierismo evidente que sólo puede haber sido proyectado por alguien familiarizado con la realidad itálica del siglo XVI. Es un proyecto de erudición superior que no era accesible a un simple arquitecto. (*Relatório* 2014, 298)

A ningún simple arquitecto se le atribuye obra alguna de todas las registradas por Bernard Rudofsky en su memorable *Arquitectura sin arquitectos*. El anonimato de la Ermita de san Mamede recuerda el caso de la *Casa en Capri* proyectada y construida para sí mismo por Curzio Malaparte, autoría que la historiografía del Movimiento Moderno no podría asumir sin incomodarse, por lo que se esforzó en atribuírsela a uno de sus próceres: al arquitecto Adalberto Libera, que participó al principio con un proyecto que nada tiene que ver con el llevado a cabo.

6 *Álbum dos Desenhos das Antigualhas, h. 1538-64*

La probabilidad de que Francisco de Holanda, de que el dibujante y presunto amigo Miguel Ángel Buonarroti, tenga alguna relación autoral con la San Mamede tal vez podría cimentarse, desde la especulación de la teoría y sin poder ofrecer conclusiones definitivas, con argumentos procedentes de su producción gráfica, hurgando en ella para buscar referentes, fuentes, antepasados formales que afiancen formular hipótesis desde ópticas comparativistas. Revisando la obra plástica de este arquitecto sin obra construida certificada se pueden proponer vínculos que atenúen el anonimato de esta relevante edificación desatendida por las historias oficiales de la arquitectura. El gran interés de Francisco de Holanda por los edificios de planta circular, oval o elíptica, es evidente en su singular *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* (1538-64). En él hay documentados, según el orden de las páginas, los siguientes edificios exentos:

En el folio 4r se muestra el Panteón de Roma en una vista monumental de la ciudad. En el 5v, el Anfiteatro de Vespasiano, o Coliseo de los Flavios [fig. 12a]. En el 6r, una perspectiva cónica del Panteón de Roma construido por mandato de Agripa [fig. 9a], más fidedigna que la frontal estampada por Mazzocchi en su *Epigrammata Antiquae Urbis*, a la que incluso le faltan en el pórtico dos columnas [fig. 9b]. En el 10 y 11, a color, el Mausoleo de Adriano, o Castillo de Sant'Angelo. En el 19v, un detalle del Patio del Belvedere vaticano, proyectado por Donato Bramante [fig. 10a]. En el 21v, una planta delineada del Templo de Baco, quizá la única trazada con la ayuda de un compás [fig. 11a]. En el 22r, una perspectiva del interior de ese mismo Templo de Baco extramuros (transformado en Iglesia de Santa Constanza) [fig. 11b]. En la página doble 43 y 44 se muestra una vista del Templo romano en Tívoli, dedicado a Vesta, o a Hércules, conocido como Templo de la Sibila, circundado por 18 columnas exentas. En el 44r, despojado del terreno en el que está enterrado, el Pozo de San Patricio en Orvieto, con su escalera helicoidal descendiendo como los helicoides metálicos de dos sacacorchos entrelazados (a quien tanto le debe la del Palácio da Regaleira) [fig. 12b]. En el 51r se muestran, además del Domo y el Camosanto, el Baptisterio y la Torre de Pisa y, en el último de ellos, el 54v, el Anfiteatro de Nimes.

De todos ellos, el más directamente vinculado con la Ermita de san Mamede es el que Holanda denomina Templo de Baco (un dios también relacionado con la flora y la fauna, con las vides y las higueras, los leones y los delfines), en el que una circunferencia de doce dobles columnas radiales está contenida dentro de un espacio circular definido por un grueso cerramiento aligerado con hornacinas: un espacio cubierto por una bóveda anular de sección semicircular. En realidad, se trata del Mausoleo de Constantina, construido en el segundo cuarto de siglo IV por el Emperador Constantino



Figura 9a Francisco de Holanda, Templo del Panteón de Agripa, f. 6r, en *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. 1540

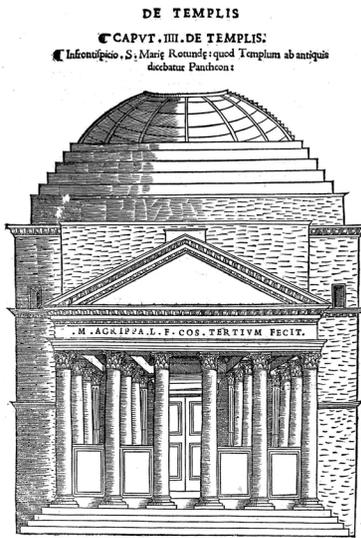


Figura 9b Giacomo Mazzocchi, Panteón de Agripa, *Epigrammata Antiquae Urbis*. 1521

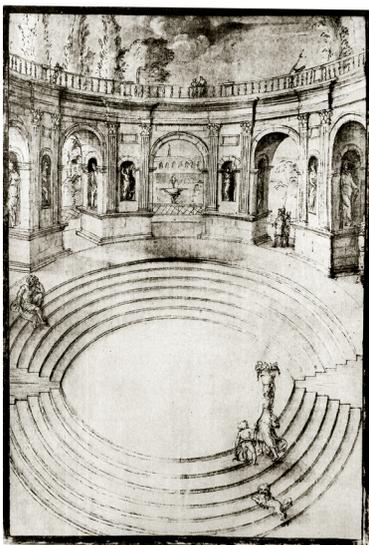


Figura 10a Francisco de Holanda, Belvedere de Bramante, f. 19v, en *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. 1540



Figura 10b Francisco de Holanda, Santa Elena y el Triunfo de la Iglesia, lámina CXXII, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73

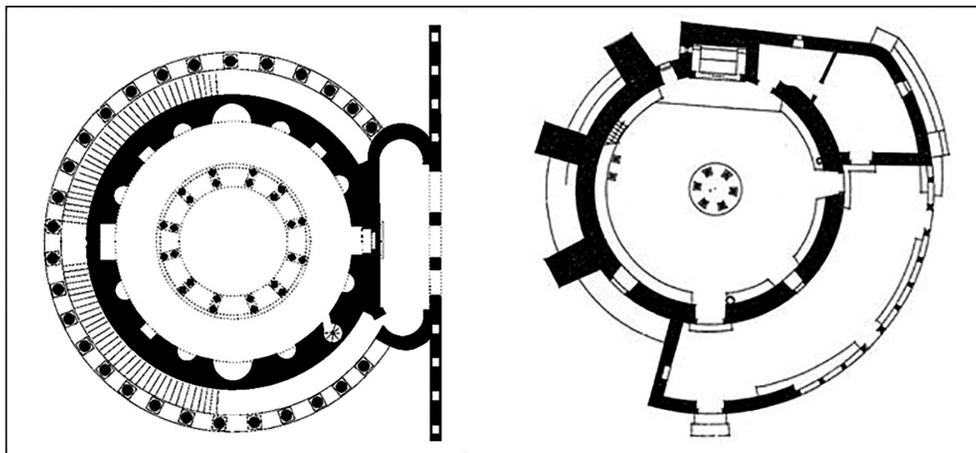


Figura 13 Plantas sin escala de la Basílica de Santa Constanza y de la Ermita de san Mamede, Janas (Sintra), según el expediente SIPA (IPA.00006409) de la Direção-Gral do Património Cultural de Portugal

para sepultar a sus dos hijas: Helena y Constantina (o Constanza), que después será cristianizado y transformado en la Basílica de Santa Constanza [fig. 13]. Si se alteran las dimensiones, las proporciones y el número de componentes, la planta de ambos templos es similar: un muro redondo, continuo y opaco, confina en su interior un bosque, un conjunto de columnas exentas que dibujan una circunferencia. Y un peristilo (que Holanda no dibuja, aunque sí otros viajeros que la admiran) circunvalando el muro por fuera. Las secciones por planos verticales, las luces que cualifican los espacios resultantes, son, sin embargo, muy diferentes. En el centro del edificio se situaba el sepulcro de la joven Constanza. Cuando el recinto funerario se convierta en iglesia, el altar se colocará en este lugar, bajo el luminoso tambor emergente, y no incrustado en el perímetro, a donde se trasladará después.

La galería perimétrica que circunvalaba el mausoleo, el anillo de columnas que abrazaban al nártex y le daban forma a un deambulatorio abierto al paisaje, hoy perdido, es el que da origen, si la Ermita de san Mamede de algún modo procediera de la romana Santa Constanza, al alpendre (al ‘alpendrado’ portugués), que envuelve, mirando hacia el suroeste, más de un cuarto de su perímetro.

Los mosaicos que decoran la bóveda anular tienen motivos geométricos y contienen plantas y animales, frutas, flores, patos, pavos reales y palomas: temas paganos, agrícolas y ganaderos, que fueron asumidos por la estética paleocristiana y que posibilitaron que durante mucho tiempo se creyera que el mausoleo era un templo dedicado al

Baco pródigo y feraz. Incluso Piranesi, cuando lo grabó agigantándolo, lo llamó *Tempio di Bacco*. Los equívocos en los nombres y las formas, así como en las atribuciones, fueron frecuentes: también el *Templo Redondo* que Lambert Suavius incluyó en su serie *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum útiles*, de 1554, se consideró que representaba a Santa Constanza, aunque no era así.

La posibilidad de que Francisco de Holanda tuviera algo que ver con San Mamede es remota, aunque no inviable. Por el momento, se limita al ámbito de la hipótesis y de la sospecha, quizá alentada por el motivo de que Garcia de Rosende sí fue el autor, en 1520, de una ermita en Évora, cerca del convento de Nossa Senhora do Espinheiro, dedicada a la advocación de Nuestra Señora.⁹ Si Diana, como algunos sugieren (*Relatório* 2014, 299), hubiese sido la deidad venerada antiguamente en este lugar, lo más probable es que hubiera sido una advocación mariana la que la hubiera sustituido.

Que el autor del literario *Diálogos de Roma* y del sorprendente manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines*, además de ocuparse de las arquitecturas centrípetas, proyectara alternativas urbanísticas para Lisboa y se las ofreciera a su Alteza Real Don Sebastián en *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, ni avala ni niega, en cualquier caso, su participación en esta ermita que es, sin duda, resultado de la confluencia de la arquitectura tradicional anónima y del proyecto gremial, de la colaboración entre la cultura académica, aunque se desconozcan las fuentes, y las fórmulas vernáculas ágrafas.

Si el proyecto hubiera sido redactado por Francisco de Holanda, tal vez su templo se habría parecido a alguno de los redondos y cupulares dibujados en *Santa Elena* y *el Triunfo de la Iglesia*, para *De Aetatibus*, en el que se levanta detrás de la cruz o en el que, arruinado, miniaturizado y volcado, yace a sus pies, bajo la cabeza de una Europa despechada [fig. 10b]. En el capítulo XI de *Da Fábrica* Holanda ilustra el imaginativo proyecto de una «Capilla del Sacramento», mostrándolo mediante una perspectiva desde el exterior y otra del interior,¹⁰ con forma, como él mismo la denomina, de «hostia» que, debido a sus seis columnas sobre pedestales ocupando del centro del edificio, desde cuyo interior se derrama hacia el anillo la luz cordial, está en un punto intermedio entre Santa Constanza y San Mamede (Holanda 1929, 14-15). También en el «Sagrario» que el capítulo XII de ese mismo lugar concibe, destinado a cobijar el Sacramento, se podrían encontrar semejanzas (este levantado sobre ocho estípites

⁹ <https://www.arqnet.pt/dicionario/garciaderesende.html>.

¹⁰ Es significativo que Francisco de Holanda, en vez de al sistema diédrico (propio de especialistas), recurra a la perspectiva (legible por inexpertos) para expresar sus ideas arquitectónicas.

angelicales) con San Mamede, así como en la custodia destinada a exhibir la Hostia consagrada (Holanda 1929, 15-16).

7 La arquitectura como antigrafiá y ortotipografía

La reivindicación de Francisco de Holanda como promotor, defensor y practicante de *antigraphia*, lleva aparejada la de la revalorización de su papel como ‘arquitector’. No es que una y otra disciplina se complementen, sino que son dos actividades consideradas por el autor como una acción única: como un mismo ejercicio en el que se trenzan la ciencia y el arte (Parra Bañón 2022b). No cabe, por tanto, diferenciar, o solo puede hacerse como metodología analítica, entre su labor literaria y su trabajo plástico, o entre sus prácticas de dibujo caligráfico y de trazado planimétrico y las de sus arquitecturas especulativas. Así, la planta (la huella en el suelo, la pisada en el barro germinal) del templo hoy denominado Ermita de san Mamede, podría entenderse como una propuesta espacial y tipográfica: la ortotipografía de una vocal redonda, de una letra cilíndrica que es habitable. Una O parentética, con un solo paréntesis de trazos orbitando alrededor de ella, fecundada por seis puntos giratorios, matizada por diéresis o por vírgulas y virgulillas castellanas, espetada por signos de admiración radiales, que tiene la capacidad de acoger a las criaturas dotadas de ánimo en su seno.

La reivindicación de la antigrafiá supone el reclamo de la re-unión, de la re-ligadura (de la que, no en vano, procede el término ‘religión’) de ciertas disciplinas ahora autónomas, artificial y traumáticamente segregadas en asignaturas, bélica empobrecedoramente enfrentadas en las sedes universitarias. Conlleva pensar, por ejemplo, en la posibilidad de citar en una misma casa, en una misma habitación, en torno a una misma mesa circular, a la arquitectura y a la literatura, a la pintura y a la cinematografía, a la danza de los giróvagos y a la taoumaquia incruenta, a Francisco de Holanda y a Álvaro Siza acompañados de Helena Almeida, nacida en 1934 en Lisboa y muerta en Sintra en 2018, y de Josefa de Ayala, nacida en Sevilla en 1630 y muerta en 1624 en Óbidos, reunidos quizá en presencia del viajero José Saramago y de la ericeirense Paula Rego. Esa casa de citas nocturna, esa luminosa cita de casas, bien podría ser el refugio desacralizado de São Mamede.

Bibliografía

- Arias Montano, B. (1571-72). *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine*. Amberes: Cristóbal Plantino.
- Carson, A. (2020). *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso Roto.
- Deswarte-Rosa, S. (1987). *As Imagens das Idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gómez-Moreno, M. (1941). *Las águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Holanda, Francisco de (1921). *De la pintura antigua por Francisco de Holanda*. Ed. por F.J. Sánchez Cantón, de la versión castellana de Manuel Denis en 1563, procedente de la manuscrita por Francisco de Holanda en 1548. Madrid: Jaime Ratés. Disponible en la Biblioteca Nacional de España, Signatura BNE. 1/82251. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000216765>.
- Holanda, Francisco de [1571] (1929). «Da fabrica que falece á cidade de Lisboa». Ed. por V. Correia y A. Cortês. *Archivo español de arte y arqueología*, 5, 15, 209-24.
- Holanda, Francisco de (1949). *Os Desenhos das Antigualhas que viu Francisco d'Ollanda pintor português (1539-1540)*. Ed. por E. Tormo. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Holanda, Francisco de [1571] (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1571] (1985). *Da ciencia do desenho*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1540] (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1545] (2007). *De aetatibus mundi imagines*. Ed. por S. Deswarte-Rosa. Barcelona: BiblioGemma.
- Holanda, Francisco de [1548] (2018). *Diálogos de Roma*. Ed. por y trad. de I. Soler. Barcelona: Acatilado.
- Khunrath, H. (1595). *Amphitheatrum sapientiae aeternae*. Hamburgo: Departamento de Colecciones Especiales de la Universidad de Wisconsin-Madison. Signatura: Duveen D 897 flat.
- Lousa, M.T. Viana (2013). *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor* [tesis de doctorado]. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9439>.
- Mazzocchi, G. (1521). *Epigrammata Antiquae Urbis*. Roma: Iacobus Mazzocchi.
- Menéndez y Pelayo, M. (2012). *Obras Completas*. Vol. 1, *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Olimpio, R. dos Santos (2015). *O Album das Antigualhas de Francisco d'Ollanda* [tesis de doctorado]. Juiz de Fora: Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Juiz de Fora. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/269>.
- Osswald, C. (2015). «Francisco de Holanda. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*». Baraibar, A.; Vinatea, M. (eds), *Viajes y ciudades míticas*. Pamplona: Universidad de Navarra, 95-112.
- Parada, M.; Schiaffino, E. (2017). *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del Renacimiento*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

- Parra Bañón, J.J. (2003). *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*. Sevilla: Aconcagua.
- Parra Bañón, J.J. (2019a). «Más Saramago, más arquitectura. Autografía póstuma y antigrafiá en el *Cuaderno del año del Nobel*». *Revista de estudios saramaguianos*, 9, 66-85.
- Parra Bañón, J.J. (2019b). «Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.». *ACCA 017: Análisis y comunicación contemporánea de la arquitectura*, 214-32.
- Parra Bañón, J.J. (2022a). *Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe*. Girona: Atalanta.
- Parra Bañón, J.J. (2022b). «Algunas relaciones conyugales entre la arquitectura y el arte». *Revista De Arquitectura*, 27(43), 8-27.
- Parra Bañón, J.J. (2023). *Melancolías revisitadas: El oído melancólico y Arquitectura de la melancolía* [conferencia inédita]. <https://www.youtube.com/watch?v=PswUbHRumBk>.
- Relatório de Caracterização e Diagnóstico do Concelho de Sintra* (2014). Sintra: Gabinete do Plano Diretor Municipal e Departamento de Cultura, Juventude e Desporto.
- Rudofsky, B. (2020). *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Saramago, J. (1989). *Manual de pintura y caligrafía*. Trad. de B. Losada. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (1995). *Viaje a Portugal*. Trad. de B. Losada. Madrid: Alfaguara.
- Schedel, H. (1493). *Liber chronicarum*. Nürnberg: Anthonien Koberger [für Sebalden Schreyers und Sebastian Kammermaisters. Disponible en la Biblioteca Nacional de España. <https://www.bne.es/es/coleccion/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/liber-chronicarum>.
- Suavius, L. (1554). *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum utiles*. Amberes: Gerard de Jode.

Cartografía mnemotécnica: siglas y topónimos

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Acronyms are a sequence of the initial letters of a series of names, organizations, companies or scientific terms. Together with acronyms, shortenings and compounds, they are words that summarize a title, the name of a company, a place. In this article I will study several cases of acronyms that correspond to toponyms and that form a real mnemonic cartography. In a toponym the place is abstracted in words. In toponymy there is a metric, a phonetic and symbolic value. The toponymy arises from the pre-existing – tangible or not – but after being named, the place lives conditioned by its name. Examples discussed include the *Ars memoriae* by Jacobus Publicius, a well-known 15th century rhetorician and physician, as well as texts by Salvador de Madariaga or Dámaso Alonso.

Keywords Acronyms. Maps. Toponyms. Salvador de Madariaga. Dámaso Alonso.

Índice 1 Definiciones. – 1.1 Cartografía mnemotécnica. – 1.2 Cartografía radical. – 1.3 Topónimos. – 1.4 Siglas y acrónimos. – 2 Acrónimos y literatura. – 2.1 Ejemplos varios de acrónimos imaginativos. – 2.2 Clasificación de los acrónimos. – 2.3 Toponimia mnemotécnica. – 3 Conclusión.

E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a imaginação concreta,
 Letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha.
 (Álvaro de Campos en Pessoa 1944, 51)

Francisco de Holanda, [...] se lamenta de la continua pérdida de palabras, de la inútil merma de significados, [...] de que la «antigrafía» se hubiera escindo y trifurcado: de su inútil fragmentación en varias disciplinas dispares y enemistadas. La «antigrafía» es, al fin y al cabo, el lugar donde convergen, o del que emanan entretejidas, la escritura y el dibujo. (Parra Bañón 2019, 227)

Las siglas son la secuencia de las letras iniciales de una serie de nombres, organizaciones, empresas o términos científicos. Junto con los acrónimos, los acortamientos y los compuestos, son palabras que resumen un título, el nombre de una empresa, un lugar. En esta ponencia estudiaré diversos casos de siglas que se corresponden con topónimos y que configuran una auténtica cartografía mnemotécnica. Me interesa la interrelación entre mapas y topónimos y la manera original de recordarlos a través de las siglas como regla elemental de la mnemotecnia.

1 Definiciones

1.1 Cartografía mnemotécnica

En el siglo XVI, Giulio Camillo Delminio y Alessandro Citolini, sirviéndose de un lugar común de su tiempo (como había hecho Cusanus), emplearon variaciones sobre la metáfora del teatro cosmográfico (seguramente no creían realmente en su factibilidad operativa) para construir sistemas que estimularían la memoria artificial. Citolini ofrece un ejemplo característico del sistema común a la cartografía y la mnemotécnica en su *Tipocosmia* (1561).¹ Para iniciar a sus lectores en el arte de la memoria, primero utiliza la metáfora del gabinete de curiosidades o *Wunderkammer* para presentar todos los datos de forma analítica y fragmentaria, luego pasa a la metáfora de la sala de cosmografía ilusionista y, finalmente, a la del atlas. El sistema mnemotécnico de Citolini se basa en modelos arquitectónicos. El anfitrión inicia al visitante en todas las ramas del saber mediante un recorrido por seis salas (un recorrido bastante pedante y aburrido). En la séptima y última sala del edificio, los visitantes ven ante ellos una enorme esfera, en la que entran. En el interior, ven los cielos a su alrededor, y en el medio está la tierra, en la que todo se presenta

¹ <http://www.giochidelloca.it/storia/citolini.pdf>.

atractivo y en buen orden. Finalmente, el anfitrión lleva a los visitantes a su estudio y les muestra un tomo enorme en el que se expone el mundo entero, con sus ríos, animales y plantas: «el jardín más completo que jamás hayan visto» (Bolzoni 2019, 243; Citolini 1561, 546-51). Lo que de hecho desembocaría en una versión del mapa del imperio 1:1 imaginado por Borges en *Historia universal de la infamia*:

Del rigor en la ciencia

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658. (Borges 1960, 126)

Sobre este mapa de Borges Umberto Eco presentó tres corolarios en su *Il secondo diario minimo*:

1. Todo mapa uno a uno reproduce siempre de forma inexacta el territorio.
2. En el momento en que realiza el mapa, el imperio se vuelve irrepresentable.

Eco apuntaba que con el corolario segundo el imperio corona sus propios sueños más secretos, volviéndose imperceptible para los imperios enemigos pero, en virtud del corolario primero –¡oh paradoja!–, se volvería imperceptible también para sí mismo. Un imperio que adquiere conciencia de sí en una especie de apercepción transcendental de su sistema categorial en acción impone la existencia de un mapa dotado de autoconciencia, el cual (si fuera concebible) se convertiría en el imperio mismo, de modo que el imperio cedería su propio poder al mapa. El corolario tercero era contundente:

3. Todo mapa uno a uno del imperio sanciona el fin del imperio como tal y, por lo tanto, es mapa de un territorio que no es un imperio. (Eco 1992, 157-63)

En «Temple of Music» de Robert Fludd, publicado en *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia* (1617-24), el templo representa un recurso mnemotécnico específicamente concebido para asociar principios musicales a elementos arquitectónicos como en el «arte de la memoria».



Figura 1 Publicius, *Ars memorativa*, 1482.
<https://publicdomainreview.org/collection/mnemonic-alphabet-of-jacobus-publicius-1482/>

Jacobus Publicius, conocido retórico y médico del siglo XV, es el autor de una de las primeras *Ars memoriae* o *Ars memorandi*, obras didácticas dedicadas a la mejora de la memoria a través de ayudas visuales. El principio fundamental de estos textos establecía que era necesario enseñar a las personas sobre lo inteligible por medio de lo sensible. Se argumentaba que las ideas y verdades superiores podían ser aprendidas y memorizadas con la ayuda de imágenes.²

Las ideas de Publicius se recogieron en un libro titulado *Ars oratoria. Ars epistolandi. Ars memorativa*, publicado en 1482, que incluía un alfabeto ilustrado en el que cada letra estaba emparejada con un objeto (en algunos casos más de uno) que se hacía eco de su forma. La A se asociaba a una escalera plegable, la B a una mandolina, la C a una herradura, etc. Los alfabetos visuales formaron parte esencial del complejo arte de la memoria. El libro de Publicius es una obra didáctica dedicada a la mejora de la memoria a través de

² <https://cartografiaintima.com/2021/06/15/alfabeto-mnemotecnico/>.

soportes visuales. El principio fundamental de estos textos consistía en relacionar lo inteligible por medio de lo sensible. Según Publilius las ideas y verdades superiores podían ser aprendidas y memorizadas con la ayuda de imágenes [fig. 1].

Un resumen de todos los sistemas de memoria lo encontramos en la propuesta de Francesco Franchi, en su instalación *The Art of Memory*, 2013 [fig. 2].

1.2 Cartografía radical

Un mapa es una forma especializada de lenguaje visual y una herramienta para el pensamiento analógico. Como ha señalado Harley (Harley, Woodward 1987), un mapa sirve, entre otras cosas, como una herramienta mnemotécnica, es decir, un banco de memoria para datos relacionados con el espacio. Esta función del mapa fue particularmente importante en sociedades que no tenían imprenta. George Tolia ha resumido los usos renacentistas del mapa. Según él los mapas resumen y visualizan el conocimiento geográfico de forma analógica, la mayoría de las funciones y usos de los mapas en aquella época no están relacionados con fines prácticos. A finales del siglo XVI los mapas se consideraban principalmente instrumentos de placer estético y de instrucción: para el adorno de galerías, estudios, bibliotecas y otras estancias. También tenían un valor para la referencia anticuaria: los interesados en el pasado podían localizar los lugares de acontecimientos importantes, como batallas, terremotos y fenómenos meteorológicos. Otro uso de los mapas era el moral y político: se utilizaban mapas para comparar los vastos imperios de los rusos y los turcos otomanos con los pequeños países de Europa occidental. Los mapas también eran considerados útiles en relación con los viajes, ya que se utilizaban tanto para planificar itinerarios como para comprender mejor los viajes pasados de los que se disponía de relatos publicados (Tolia 2007, 638).

En época más contemporánea, Guy Debord en su «Introduction à une critique de la géographie urbaine» propuso que una psicogeografía debería reflejar:

Le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés; la ligne de plus forte pente - sans rapport avec la dénivellation - que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux; tout cela semble être négligé. [...]

La fabrication de cartes psychogéographiques, voir même divers truquages comme l'équation, tant soit peu fondée ou complètement arbitraire, posée entre deux représentations topographiques,

peuvent contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles. (Debord 1955)³

El repentino cambio de ambiente en una calle, a pocos metros; la evidente división de una ciudad en zonas de distintos climas psíquicos; la línea de mayor pendiente -independiente del desnivel- que deben seguir los paseos que no tienen meta; la naturaleza apremiante o repulsiva de ciertos lugares; todo parece ser pasado por alto. [...]

La elaboración de mapas psicogeográficos, o incluso trucos varios como la ecuación, poco fundamentada o totalmente arbitraria, colocada entre dos representaciones topográficas, puede ayudar a esclarecer ciertos movimientos de carácter no ciertamente gratuito, pero sí de perfecta insubordinación a las solicitudes habituales.

La cartografía representa un «retrato del mundo». Como afirmaba Gilles Deleuze:

En el arte, como en la sociedad y el individuo, se pueden encontrar mapas específicos. Algunas líneas presentan algo, otras son abstractas. Algunas son con segmentos, otras sin [...]. Pensamos que las líneas son partes constituyentes de las cosas y de los acontecimientos. Por lo tanto, todo tiene su geografía, su cartografía, su diagrama. (1995, 33)

La cartografía radical debe proporcionar productos que satisfagan los criterios básicos de la cartografía: debe ser útil, usable y persuasiva. Tendría que introducir en el esquema elementos o enfoques que abran nuevos espacios de uso que antes se consideraban inaccesibles, invisibles o incluso indeseables vistos a través de la lente del esquema existente (Denil 2011). Julio Cortázar comenzó haciendo esto en su «Manuscrito hallado en un bolsillo», donde leyó un mapa del metro de París a la luz del arte y la biología para interpretar el movimiento de mujeres que atrajo a un pasajero del metro:

Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidos seudópodos: y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Chatelet o sube en Vaugirard, la que en Odeón cambia para seguir a La Motte-Picquet,

³ <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine%2C033.html>.

las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galeries Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en un tercer piso de la rue Gay-Lussac. (Cortázar 1994, 67)

Nombrar el mundo, los lugares y las cosas, ha sido siempre un imperativo del lenguaje. Los nombres nos sirven para apropiarnos del mundo y crear identidad.

1.3 Topónimos

Cuando se crea un topónimo, se abstrae el lugar en palabras y al hacerlo, se le rinde tributo. En la toponimia existe una métrica, un valor fonético y simbólico. La toponimia surge de lo preexistente -tangible o no- pero después de nombrado, el sitio vive condicionado por su nombre. Idílico de ser necesario, el topónimo debe honrar a la naturaleza, a los pobladores y eventos que definen al sitio como tal.

La toponomástica puede indicarnos la presencia de ciertos rasgos dialectales que alimentarán los estudios de dialectología: la existencia en un territorio con topónimos de imposición árabe hará pensar que en un periodo histórico esa zona ha sido habitada por personas de lengua árabe; los nombres propios de lugar que dejan entrever el significado del mismo nos hablarán del motivo de su imposición y, por tanto, permitirán conocer datos de interés de una zona concreta como la orografía (Barranco de la Arena), la hidrología y las características de la misma (Río Agrio, Río Dulce, Río Salado, etc.), la fauna (Alondra, Águila, Calandria, Salamadre, etc.), las vías de comunicación (Vereda, Camino, Carretera, Vía, Ferrocarril, Cañada, Padrón, Carril, etc.), el mundo devocional (Santa María, Santísimo y un amplísimo panorama hagiográfico), la arqueología (Casar, Villar, Tejar, Mármol, Argamasilla, etc.) y, por supuesto, la vegetación predominante del lugar, a través de fitónimos que, convertidos en nombres de lugar, denominamos fitotopónimos (Molina Díaz 2012).

1.4 Siglas y acrónimos

La definición más corriente de 'sigla' es esta: se llama sigla tanto a la palabra formada por las iniciales de los términos que integran una denominación compleja, como a cada una de esas letras iniciales. Las siglas se utilizan para referirse de forma abreviada a organismos, instituciones, empresas, objetos, sistemas, asociaciones, etc.

Las siglas se escriben con todas las letras en mayúsculas y sin acentos (CIA, BCE, PC), salvo los acrónimos que son nombres propios

y tienen cinco letras o más, que pueden escribirse solo con mayúscula en la inicial y llevan tilde o no en función de las normas habituales al respecto: Fundéu o Sareb.

Hay siglas que se leen tal como se escriben, las cuales reciben también el nombre de acrónimos: ONU, OTAN, láser, ovni (Real Academia Española 2023).

Muchas de estas siglas acaban incorporándose como sustantivos al léxico común. Cuando una sigla está compuesta solo por vocales, cada una de ellas se pronuncia de manera independiente y conserva su acento fonético: OEA (Organización de Estados Americanos) se pronuncia [ó-é-á].

Otras siglas, a causa de su forma impronunciable, obliga a leerlas con deletreo: FBI [éfe-bé-í], DDT [dé-dé-té], KGB [ká-jé-bé]. Integrando las vocales necesarias para su pronunciación, se crean a veces, a partir de estas siglas, nuevas palabras: ‘elepé’ de LP, sigla del inglés *long play* (larga duración).

Por fin, hay siglas que se leen combinando ambos métodos: CD-ROM [se-de-rrón, ze-de-rrón] (sigla del inglés *Compact Disc Read-Only Memory* ‘disco compacto de solo lectura’). También en este caso pueden generarse palabras a partir de la sigla: ‘cederrón’ (Real Academia Española 2023).

El acrónimo es un tipo de sigla, por lo tanto, al igual que una sigla, busca reducir un concepto más amplio a algo más simple. El acrónimo se diferencia de la sigla porque el acrónimo es más fácil de memorizar y suele muchas veces reemplazar el nombre formal o completo. El acrónimo usa aleatoriamente letras de las palabras para que la ‘abreviatura’ se pueda leer como una palabra.

Pueden valer estos ejemplos:

Mercosul = Mercado Comum do Sul
ABNT = Associação Brasileira de Normas Técnicas
ABL = Academia Brasileira de Letras
Bovespa = Bolsa de Valores do Estado de São Paulo
Volp = Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa
PALOP= Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
Petrobras = Petróleo Brasileiro S.A.

HLM = Habitation a Loyer Modéré
BNF = Bibliothèque Nationale de France
CNRS = Centre National de la Recherche Scientifique
CRS = Compagnies Républicaines de Sécurité
PDG = Président Directeur General. Se refiere a la persona que ocupa el más alto nivel de posición jerárquica dentro de una sociedad anónima.
RATP = Régie autonome des transports parisiens
SNCF = Société Nationale des Chemins de fer Français

Podemos añadir una variante cómica de acrónimo: AMG = Auto Ma-
chaque Gratuito.

2 Acrónimos y literatura

En 1964 Salvador de Madariaga publicó en México un curioso libro. Se trata de una novela paródica de la dictadura franquista, inspirada vagamente en el *Quijote*, como demuestra el título, que no es sino un *pastiche* del de Cervantes: *La más verídica que verdadera historia de Sanco Panco. Escribiola Miguel de Corzantes y la da hoy a luz Salvador de Madariaga*. Existe en ella un curioso uso de los acrónimos en conjunción con palabras inventadas creando una metonimia irónica. Madariaga nos presenta un mundo arcaico, sin contextualizar, pero plagado de gigantes y cabezudos. Sanco Panco (una especie de heterónimo de Francisco Franco) es el aspirante a rey de Hesperia, llamada también Desesperia. Se enfrenta a dos gigantes Ursio y Usio, además de otros dos: Yantasión y Sumaleón. Cuando por fin consigue ser rey, cambia el nombre de su país: Sanquipanquia o Espanquia y modifica los suyos propios: Yomandísimo, el Adalid, el Gran Magín y decide vivir en su caverna, El Castaño Oscuro. La trama de la historia pasa por las relaciones diplomáticas entre unas potencias y otras, ya que se trata, en el fondo, de un remedo de las novelas de intriga, de relaciones políticas y acuerdos diplomáticos, todo desde una perspectiva paródica (Dotras Bravo 2012, 281).

Sanco Panco = Francisco Franco
Hesperia, Desesperia = España
Ursio y Usio = URSS y USA
Sanquipanquia o Espanquia = España
Yomandísimo, el Adalid, el Gran Magín = dictador
El Castaño Oscuro = El Pardo
Haga y Noable = Fraga Iribarne
carasoles = falangistas
el glorioso Trajín = glorioso Movimiento Nacional
Atrasadiconalistas = Tradicionalistas
el conde Esperabé = conde de Barcelona
El Toril = Estoril
Ilusitania = Portugal

Madariaga transforma la realidad de la España de la dictadura a través de topónimos y antónimos inventados. Tal es el caso de Hesperia-Sanquipanquia-Espanquia para España, El Castaño Oscuro para el palacio del Pardo, Haga y Noable para Fraga Iribarne, los carasoles para los falangistas, el glorioso Trajín para el glorioso Movimiento Nacional, el conde Esperabé para el conde de Barcelona que vive

en El Toril, o Ilusitania para Portugal (cf. Victoria Gil 1990). Como ha indicado Alexia Dotras Bravo:

Otros, en cambio, no se perciben por sus similitudes lingüísticas, pero se aprecia el ingenio y la perspicacia por encima de otras virtudes, lo que propicia el juego cómico y la risa del lector. Como sucede con la isla Cañabana (Cuba), gobernada por Cástor (Fidel Castro) y Pólux (Raúl Castro) o Doña Urraca de las Gemas Verdes, personificada en doña Carmen Polo, o Galicia nombrada como Laconia, la base se constituye aquí en la metáfora. Pero nada más surrealista y cacofónico como los gritos de aliento militar al general Franco: «¡Franco, Franco, Franco! ¡Arriba España! ¡Una, grande y libre!» traducidos por Madariaga: «¡Taro, Taro, Taro! ¡Tarira, Tárira! ¡Tura, Tare y Títire!». (Dotras Bravo 2012, 283)

Ampliando así el efecto paródico y sumamente cómico de este libro.

El mejor texto que he localizado en el que las siglas tienen un protagonismo singular es el largo poema de Dámaso Alonso *La invasión de las siglas*.⁴ El poema fu escrito en memoria de Pedro Salinas: «A la memoria de Pedro Salinas, a quien | en 1948 oí por primera vez la troquelación | “siglo de siglas”». El poema empieza con una larga retahíla de siglas, mezclando las reales con las inventadas, con lo que consigue confundir al lector, que puede pensar no estar suficientemente informado. En una primera parte (cuatro primeras estrofas, vv. 1-11), que está compuesta solo por siglas, leemos primero, las políticas; luego, las comerciales; finalmente, la que pide socorro, que es lo que hace el yo poético, para liberarse de la invasión de las siglas:

USA, URSS.

USA, URSS, OAS, UNESCO:

ONU, ONU, ONU

TWA, BEA, K.L.M., BOAC

¡RENFE, RENFE, RENFE

5

FULASA, CARASA, RULASA,

CAMPSA, CUMPSA, KIMPSA;

FETASA, FITUSA, CARUSA,

¡RENFE, RENFE, RENFE!

¡S.O.S., S.O.S., S.O.S.,

¡S.O.S., S.O.S., S.O.S.!

10

⁴ Sigo parcialmente el comentario de Valcárcel Martínez (2019).

La primera estrofa mezcla países, organizaciones internacionales, compañías aéreas, la compañía de ferrocarriles españoles de infausta memoria. Incluso grupos terroristas de extrema derecha como OAS: Organisation de l'Armée Secrète (Organización del Ejército Secreto), que tenía como objetivo impedir la independencia de Argelia. Plantea unos juegos verbales paronomásticos con siglas inventadas, pero de carácter cómico y crítico. «FULASA»: en Cuba 'fula' es una persona en la que no se puede confiar. «CARASA»: además de un pueblo de Cantabria, se puede asociar con 'caradura'. «RULASA»: se puede relacionar con 'rula', lonja de contratación del pescado. También tiene un sentido absurdo y cómico los juegos de: «FETASA, FITUSA, CARUSA».

La segunda parte (quinta estrofa, vv. 12-34) expresa la añoranza por las siglas clásicas, las reconocidas y -casi- lexicalizadas. Destacados, INRI y S.P.Q.R. La primera alude a la crucifixión de Jesucristo; la segunda, al Imperio Romano: son las siglas de la frase latina «Senatus Populusque Romanus» (El Senado y el Pueblo romano). Hace referencia al gobierno de la antigua República romana. Actualmente, se usa como un emblema oficial de la ciudad de Roma. En la última parte de esa estrofa se critica nuevamente la frialdad y el extrañamiento que provocan las nuevas siglas.

Después de las siglas iniciales que son casi todas bien conocidas en la época de la dictadura, la segunda estrofa nos retrotrae al pasado a través de algunas siglas muy establecidas: INRI, S.P.Q.R.:

Vosotros erais suaves formas:
INRI, de procedencia venerable,
S.P.Q.R., de nuestra nobleza heredada.
Vosotros nunca fuisteis invasión. 15
Hable
al ritmo de las viejas normas
mi corazón,
porque este gris ejército esquelético
siempre avanza 20
(PETANZA, KUTANZA, FUTRANZA);
frenético
con férreos garfios (TRACA, TRUCA, TROCA)
me oprime,
me sofoca, 25
(siempre inventando, el maldito, para que yo rime:
ARAMA, URUMA, ALIME,
KINDO, KONDA, KUNDE)

El poeta intercala otra vez siglas inexistentes, que son meros juegos verbales, pero que incrementan el efecto cómico. Denunciando la amenaza propuesta por la invasión de las siglas. Acusa a las siglas

de ser un «gris ejército esquelético» que avanza frenético con férreos garfios, que le oprime y sofoca. Esta quinta estrofa introduce la añoranza por las dos siglas latinas, INRI y S.P.Q.R., a las que califica de «suaves formas». Las considera como algo familiar, inscrito en el paisaje cotidiano, («nunca fuisteis invasión»). La reacción negativa ante las siglas modernas se expresa con la metáfora «gris ejército esquelético» (esquelético porque las siglas no tienen nexos gramaticales). Una potente metáfora, «férreos garfios» define la violencia de las siglas que lo asfixian en construcción paralelística: «me oprime, | me sofoca».

Se lamenta de la increíble capacidad de invención de siglas en nuestro tiempo, que crea una «gélida risa amarilla»:

Su gélida risa amarilla
Brilla 30
sombria, inédita, marciana.
Quiero gritar y la palabra se me hunde
en la pesadilla
de la mañana.

En la tercera parte (sexta y séptima estrofas, vv. 35-44) expresa la frustración del yo poético, que no puede ni hablar, ni pronunciar las palabras sencillas y elementales que recogen la esencia de la vida. En la séptima estrofa constata que la invasión de la «legión de monstruos» avanza. Nos comunica una nueva ristra chirriante de siglas. Las siglas son consideradas como monstruos, «fríos andamiajes» que le impiden escribir sobre las cosas más elementales y agradables: «madre, amores, novia» o «vino, pan, queso, miel», refiriéndose así a sentimientos y sabores elementales:

Legión de monstruos que me agobia, 35
fríos andamiajes en tropel:
yo querría decir madre, amores, novia;
querría decir vino, pan, queso, miel.
¡Qué ansia de gritar
muero, amor, amar! 40

Como un ejército imparable, amenazador se imponen las siglas. Ahora ya puede mezclar sin problemas las siglas verdaderas y las inventadas en el poema, para ilustrar este ejército de monstruos que le amenaza:

Y siempre avanza:
USA, URSS, OAS, UNESCO,
KAMPSA, KUMPSA, KIMPSA,
PETANZA, KUTANZA, FUTRANZA...

En la cuarta parte, última del poema (estrofas octava y novena, vv. 45-52), pide la opinión de dios para saber cuándo se librará de esa «balumba» (bulto que hacen muchas cosas juntas, o conjunto desordenado y excesivo de cosas), que corresponde al «gris ejército esquelético» (v. 19). La última estrofa es muy sintética, ofrece la respuesta a la pregunta casi retórica a la divinidad. La única solución, acepta resignado, será la muerte: en la «dulce tumba» encontrará el reposo, que desea, coronada la tumba con unas siglas consagradas:

¡S.O.S., S.O.S., S.O.S.! 45
Oh, Dios, dime,
¿hasta que yo cese,
de esta balumba
que me oprime,
no descansaré? 50

¡Oh dulce tumba:
una cruz y un R.I.P.!

El «poemilla» tiene algo de tristemente premonitorio puesto que la invasión de las siglas se ha exagerado hasta el infinito.⁵

La repetición de algunas de las siglas pudiera referirse por onomatopeya al sonido de un tren: RENFE, pero también a los gritos de ritual, para a este lector le recuerdan los siniestros «gritos de ritual» que vociferaban las masas enfervorecidas al final de los discursos políticos de la dictadura, que incluían repetir tres veces el nombre del dictador.

2.1 Ejemplos varios de acrónimos imaginativos

Umberto Eco en *Sator arepo eccetera* (2006) publicó una serie de acrónimos alternativos de gran efecto crítico y cómico:

FI [Forza Italia] False Informazioni

AN [Alleanza Nazionale] Ancora Nostalgici

DS [Democratici di Sinistra] Dopo Stalin

Pst. [Poste Italiane?] Polsi Sempre Incatenati

⁵ Hace poco en conversación con una amiga tuve que hacerle repetir tres veces la palabra ‘dana’ (Depresión Aislada en Niveles Altos) que ella utilizaba con total desparpajo y que a mí, no viviendo en España me sonaba a swahili.

RAI Ripete Arcore Impudentemente

TAC Tenta Análisi: Cancro!

IRPEF Impone Robusti Prelievi E Frega

VIP Vanno In Prima

BERLUSCONI Bilanci Efferati Rapidamente Legalizza Usando Senato Camera Obbedienti, Narcotizza Italiani

Y terminaba con uno de altamente provocativo. En su opinión era posiblemente el acrónimo más largo nunca escrito: **P.R.E.C.I.P.I.T.E. V.O.L.I.S.S.I.M.E.V.O.L.M.E.N.T.E.** Según Umberto Eco no es un adverbio, sino quizás un acrónimo:

Programma Rieducazione Estetica Casinisti Inciampatori Pasticcioni Imprudentemente Tentati Eccedere Vertiginose Ostentazioni Letali Incespicamenti Scivolando Scale Imprudentemente Manifestando Esuberante Velocità, Onde Limitare Movimenti Enfatici Non Temporalizzati Esattamente. (Eco 2006, 38-9)

Programa de Reeduación Estética Liantes Tropezantes Embusteros Imprudentemente Tentados Superar Vertiginosos Ostentaciones Activación Letal Deslizamiento de Escaleras Despreocupadamente Manifestando Exuberante Velocidad, Olas Limitando Enfáticos Movimientos No Exactamente Cronometrados.

En cambio los ejemplos siguientes corresponden a organizaciones o empresas muy conocidas.

RENFE

Retrasos Enormes Necesitamos Fuerzas Empujen
Rey España Necesita Franco Estorba

FIAT = en latín, consentimiento o mandato para que algo tenga efecto.

F.I.A.T. = Significa Fabbrica Italiana Automobili Torino, pero el nombre FIAT significa mucho más. Fundada en 1899, la empresa turinesa se ha convertido a lo largo de los años en un símbolo de la Italia obrera, una entidad que ha cambiado el país y ha tenido un gran impacto en la historia de la movilidad mundial.

SEAT = Sociedad Española de Automóviles de Turismo

Tebeo (TBO) = La palabra ‘tebeo’ significa ‘revista de historietas dibujadas’ y se usa solo en España porque deriva del nombre de una revista infantil de historietas y chistes dibujados, T.B.O., que se publicó en Barcelona durante 81 años, desde 1917 hasta 1998. El nombre T.B.O. se tomó de una zarzuela o revista musical que se había estrenado ocho años antes, en 1909, con este mismo nombre de T.B.O. y libreto de Eduardo Montesinos López y Ángel Torres del Álamo. Comenzaba la primera escena con el director de la revista que decía:

– ¡Animo, señores! A trabajar. Mañana saldrá el primer número de T. B. O. y hay que lucirse. Ya saben ustedes que éste no será un periódico vulgar. T. B. O. viene á llenar un vacío.

A lo que el redactor Orejuela respondía:

– «Muchos vacíos (señalando los bolsillos) tiene que llenar». (Torre 2018)

FET y de las JONS = La FET y de las JONS son las siglas de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (oxímoron donde los haya) que fue creada en abril de 1937, en plena guerra, mediante el Decreto de Unificación. Fue disuelta en 1977 por el gobierno de Adolfo Suárez en pleno proceso de la Transición. Fue el partido único del régimen franquista y el único partido permitido en España después de la Guerra Civil. En lugar de su nombre oficial, durante la dictadura fue conocido como el Movimiento Nacional, una palabra que, además de provocar chistes ingeniosos, servía para referirse a todo el mecanismo político del cual se dotó la dictadura franquista.

2.2 Clasificación de los acrónimos

Posible clasificación de acrónimos que ya en sí es un mapa:

Organizaciones

CIA	Central Intelligence Agency
ETA	Euskadi Ta Askatasuna (País Vasco y Libertad)
FIFA	Fédération Internationale de Football Association
GESTAPO	Geheime Staatspolizei (policía secreta Alemania nazi)
GULAG	Glavnoe Upravlenie Lagerej (Dirección general de campos de trabajo)
KGB	Komitét Gosudàrstvennoj Bezopàsnosti (Comité para la Seguridad del Estado)
MUR	Ministero Università e Ricerca
NASA	National Aeronautic and Space Administration (Administración Aeronáutica y Espacial de EE.UU.)

NATO / OTAN	North Atlantic Treaty Organization / Organización del Tratado del Atlántico Norte)
NBA	National Basketball Association
OMS	Organización Mundial de la Salud
UN	United Nations
OPEC	Organization of Petroleum Exporting Countries
RAI	Radio Audizione Italiana
SPQR	Senatus Populusque Romanus
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Banca / economía

ATM	Automated Teller Machine (Bancomat, Cajero automático)
BCE / ECB	Banco Central Europeo
IBAN	International Bank Account Number
IMF / FMI	International Monetary Fund / Fondo Monetario Internacional
VAT/ IVA	Value Added Tax / Impuesto al valor agregado

Lugares (militares)

DMZ	Demilitarized Zone
JFK	John Fitzgerald Kennedy
ZTL	Zona a Traffico Limitato

Empresas

CONAD	Consorzio Nazionale Dettaglianti (cadena de supermercados)
COOP	Cooperativa di Consumo
FIAT	Fabbrica Italiana Automobili Torino
IBM	International Business Machines
NGO/ ONG	Organizzazione Non Governativa
SEAT	Sociedad Española de Automóviles de Turismo
TAP	Transportes Aereos Portugal
UPS	United Parcel Service

Comunicación / informática

DAD	Didattica a distanza
DVD	Digital Versatile Disc
JPEG	Joint Photographic Experts Group
NERD	Northern Electric Research and Development (se refiere a un empollón sin habilidades sociales)
PDF	Portable Document Format
RADAR	Radio Detecting And Ranging
RAM	Random Access Memory

SMS	Short Message Service
USB	Universal Serial Bus
VPN	Virtual Private Network
WiFi	Wireless Fidelity
WWW	World Wide Web
ZIP Code	Zone Improvement Plan (código postal)

Instrucciones / informaciones

ETA	Estimated Time of Arrival (Tiempo estimado de llegada)
FYI	For Your Information (Para tu información)
LGBT	Lesbianas, gays, bisexuales y transexuales
NPI	Ni Puta Idea
RIP	locución latina <i>requiescat in pace</i> (descanse en paz)
RSVP	Répondez, s'il vous plaît
S.M.A.R.T.	Specific, Measurable, Achievable, Realistic, Time-based

Significados especiales

CEO	Chief Executive Officer
PDG	Président Directeur Général
PhD	Philosophiae Doctor
PIIGS	Portugal Irlanda Italia Grecia España
TAV / TGV / AVE	Treno ad Alta Velocità
UFO / OVNI	Unidentified Flying Object (objeto volador no identificado)

Este listado organizado es ya en sí una propuesta de mapa de nuestro mundo.

2.3 Toponimia mnemotécnica

Los topónimos están relacionados con el espacio y al mismo tiempo están sometidos a todo tipo de influencias: fonética, histórica, atracción pseudo-etimológica, uso práctico en la vida cotidiana de la población, sociología de la propiedad del suelo, competencia con otras denominaciones emergentes, inserción en la cultura oral, etc. Según Éric Buysens: «el nombre propio es el menos lingüístico de los nombres» (Riesco Chueca 2010, 10). Roland Barthes se refiere a la hiper-semantividad del nombre propio y en particular del topónimo, que alude simultáneamente, en el presente, al objeto geográfico designado -un paraje- y de forma cifrada u oblicua al hecho físico o histórico que motivó, en el pasado, el nombre:

Un nombre propio debe siempre ser interrogado con cuidado, puesto que el nombre propio es, si se admite la expresión, el príncipe de los significantes. (Riesco Chueca 2010, 10)

La toponimia depara todo tipo de sorpresas. En algunos países de nueva planta esto es muy evidente, como notamos en algunos topónimos curiosos: Bumpass, Virginia; Intercourse, Pennsylvania; Fucking, Austria; Hell, Noruega. Pero los que me interesan aquí son aquellos topónimos que son en sí un acrónimo y son por lo tanto un modo sintético y mnemotécnico de referirse a una realidad geográfica o urbana concreta. Algunos casos notables son:

- Pakistan - **P**unjab, **A**fghania, **K**ashmir, **I** (se añade la I para poder pronunciarlo), **S**indh, y Baluchis**TAN**, las provincias septentrionales de la India británica. El nombre también significa 'Tierra de los puros' en urdu y persa.
- Banzare Coast, Wilkes Land, Antártica - **B**ritish-**A**ustralian-**N**ew Zealand **A**ntarctic **R**esearch **E**xpedition.
- Benelux - **B**elgium **N**etherlands **L**uxembourg.
- Calabarzon - la región del sur tagalo continental de Filipinas, que comprende cinco provincias: **C**avite, **L**aguna, **B**atangas, **R**izal, and **Q**ue**ZON**.
- Luzviminda - tres grupos de islas en Filipinas: **L**uzon, **V**isayas, and **M**indanao.

En New York hay varios barrios el nombre más usual de los cuales es el resultado de un acrónimo:

- DoBro - **D**owntown **B**rooklyn
- Dumbo, Brooklyn - **D**own Under the **M**anhattan **B**ridge **O**verpass
- FiDi - **F**inancial **D**istrict
- NoHo, Manhattan - **N**orth of **H**ouston Street
- Nolita - **N**orth of **L**ittle **I**Taly
- NoMad, Manhattan - **N**orth of **M**adison Square Park
- SoHo - **S**outh **B**ronx
- SoHo, Manhattan - **S**outh of **H**ouston Street
- Tribeca - **T**riangle **B**elow **C**anal Street

Ikea es el acrónimo de 'Ingvar Kamprad' -el nombre de su fundador- y de 'Elmtaryd e Agunnaryd', la finca y el pueblo donde nació.

La empresa automovilística SMART es la abreviatura de 'Swatch Mercedes ART'.

'Esmog' (*smoke + fog*), 'motel' (*motor + hotel*).

El nombre de la fatídica pandemia del año 2020 también es fruto de un acrónimo: **COVID-19** (**C**oronavirus **d**isease **2019**). Otros ejemplos pueden ser:

ARCA = Archivio Ricerca Ca' Foscari

SFINGE = en realidad tenía dos lecturas: en italiano significaba Società Fra Iniziati In Giochi Enigmistici (Sociedad de Iniciados en Juegos de Puzzle); en latín Sodalitium Fecunditatis Ingeniorum Nobili Gaudio Eliciendae.

PISA = Programme for International Student Assessment. Se trata de evaluar de forma sistemática lo que los jóvenes saben y son capaces de hacer al finalizar su Educación Secundaria Obligatoria (ESO) en más de 80 países del mundo.

MOSE = Modulo Sperimentale Elettromeccanico (*Experimental Electromechanical Module*) es un proyecto destinado a proteger la ciudad de Venecia, Italia, y la laguna de Venecia de las inundaciones provocadas por la marea.

GRA = El nombre Grande Raccordo Anulare, a menudo indicado por el acrónimo 'Gra', es un homenaje no oficial al ingeniero Eugenio Gra, gerente general de ANAS (la empresa constructora) de 1946 a 1952, quien fue uno de los principales creadores y promotores de la obra. En 1948 se iniciaron las obras de construcción de la nueva arteria.

3 Conclusión

Se puede argumentar que el desafío del arquitecto/urbanista del siglo XXI es ser capaz de discernir los 'lugares de la memoria' y a partir de ellos 'construir' la ciudad mnemotécnica creando aquellas intervenciones que luchen contra la opacidad de fragmentos culturales específicos, para poner en evidencia su 'visibilidad' estos fragmentos pueden proporcionar las narrativas que alteran la percepción de la historia de la ciudad. Como he indicado antes, según Harley, un mapa es una herramienta mnemotécnica, un banco de memoria para datos relacionados con el espacio. Esta función del mapa fue particularmente importante en sociedades que no tenían imprenta.

Sabemos que la mnemotecnia espacial se originó en Grecia en el año 55 a.C. Según explicó Frances Yates en *El arte de la memoria*, el poeta Simónides de Ceos había sido invitado a un banquete, pero tras un desacuerdo con su anfitrión salió de la habitación; durante su ausencia, el techo de la sala se desplomó sobre los invitados de modo muy violento, de manera que fue imposible reconocer a los cadáveres. Pero Simónides de Ceos recordaba el orden en que se habían sentado a la mesa y pudo identificar a cada uno. Este evento inspiró al poeta los principios del arte de la memoria. Propuso ejercitar

esta facultad con base en un orden arquitectónico. Primero, se debe pensar en un lugar conocido, con todos los espacios que lo componen, por ejemplo, una casa con la sala, el dormitorio, la cocina, etcétera. Luego hay que formarse imágenes de las ideas a retener, asociarlas a cada espacio, de modo que los lugares puedan ser recorridos en un mismo orden. El espacio se convierte en una especie de tableta y las imágenes son los contenidos a retener. Este arte se empleó en retórica como una técnica para el mejoramiento de la memoria y sirvió para pronunciar largos discursos. Este sistema mnemónico que asocia lugares (*loci*), con imágenes (*imagines*), presente en el *De Oratore* de Cicerón, se transmitió de la Antigüedad al Medioevo y al Renacimiento.

Detrás de las percepciones mnemotécnicas individuales hay discursos estructurados más sistemáticamente sobre nociones tales como paisaje, cartografía, paisaje y la visión. Estos validan actividades y formas de ver específicas, especialmente las relacionadas con el caminar, la tranquilidad y la búsqueda de ocio al aire libre. De hecho, los mapas organizan un *habitus* que intenta constantemente conciliar la ruptura entre el hogar y el espacio exterior. En los ejemplos que he presentado constatamos como los acrónimos espaciales abren una página creativa en la mnemotecnia, al enlazar de manera intuitiva y con recurso a leves asociaciones humorísticas, nombres de lugares, es decir topónimos, con la descripción del lugar mismo, de su origen o de su función. Son ejemplos de «antigrafías», el lugar donde convergen, o del que emanan entretejidas, la escritura y el dibujo.

Bibliografía

- Bolzoni, L. (2019). *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Toronto: University of Toronto.
- Borges, J.L. (1960). «Del rigor de la ciencia». *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 106.
- Citolini, A. (1561). *La tipocosmia*. Venezia: Vincenzo Valgrissi.
- Cortázar, J. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Debord, G. (1955). «Introduction à une critique de la géographie urbaine». *Les livres nues*. <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations: 1972-1990*. New York: Columbia University Press.
- Denil, M. (2011). «The Search for a Radical Cartography». *Cartographic Perspectives*, 68, 7-28. <https://doi.org/10.14714/CP68.6>.
- Dotras Bravo, A. (2012). «Escritura cervantina en Sanco Panco: parodia y recreación del Quijote según Salvador de Madariaga». *Anales cervantinos*, 44, 279-86.
- Eco, U. (1992). *Il secondo diario minimo*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2006). *Sator arepo eccetera*. Roma: nottetempo.

- Harley, J.B.; Woodward, D. (eds) (1987). *The History of Cartography*. Vol. 1, *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: Chicago University Press.
- Madariaga, S. de (1964). *La más verídica que verdadera historia de Sanco Panco. Escribiola Miguel de Corzantes y la da hoy a luz Salvador de Madariaga*. México DF: Latino Americana.
- Molina Díaz, F. (2012). «La Toponimia Como Medio De Información Geográfica: El Caso De Los Fitotopónimos». *Biblio 3W. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 7(982). <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-982.htm>.
- Parra Bañón, J.J. (2019). «Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.». Parra Bañón, J.J. (ed.), *ACCA 017: Análisis y comunicación contemporánea de la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, 214-32. <https://hdl.handle.net/11441/88787>.
- Pessoa, F. (1944). *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua (2023). s.v. «sigla». *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*. <https://www.rae.es/dpd/>.
- Riesco Chueca, P. (2010). «Nombres en el paisaje: la toponimia, fuente de conocimiento y aprecio del territorio». *Cuadernos Geográficos*, 46(1), 7-34.
- Tolias, G. (2007). «Maps in Renaissance Libraries and Collections». Woodward, D. (ed.), *The History of Cartography*. Vol. 3, *Cartography in the European Renaissance*. Chicago: Chicago University Press, 637-60.
- Torre, C. de la (2018). *La historieta gráfica. Tebeos y cómics. Un paseo por los orígenes y evolución de la Historieta Gráfica en España. Los orígenes del tebeo y el cómic*. <http://tebeos-comics.blogspot.com/2018/02/el-origen-de-la-palabra-tebeo.html>.
- Valcárcel Martínez, S. (2019). *Dámaso Alonso: «La invasión de las siglas» (poema); análisis y propuesta didáctica*. <https://leeryescribir-blog.wordpress.com/2019/03/25/damaso-alonso-la-invasion-de-las-siglas-analisis-y-propuesta-didactica/>.
- Victoria Gil, O. (1990). *Vida y obra trilingüe de salvador de madariaga*. Madrid: Fundación Ramón Areces.

El Quijote de T. Gilliam: una Casa de Citas *más allá* de Cervantes, O. Welles, Goya y el convento de Tomar

Maria Fernanda Abreu

Universidade Nova Lisboa, Portugal

Abstract In this essay, I analyse some aspects of the transmediality operated by the British director T. Gilliam between Cervante's *Don Quichotte* and his film *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), with emphasis on the use of the Portuguese convent of Tomar. The complex and multifaceted architecture of this magnificent *monumento*, nowadays a UNESCO World Heritage Site, developed over several centuries, whose construction began in the 12th century and was successively extended until the 16th century, where T. Gilliam shoots an important part of the film (which largely corresponds to the stay of the Cervantes Quichotte and Sancho in the House of the Dukes), provides the ideal space for this director's aesthetic and visual imagination. Which, by the way, does not fail to evoke what O. Welles had already done, namely in his use of Goya's imagery. I conclude with what I consider to be a masterly use of the multi-purpose Tomar Convent in the construction of theatrical and carnivalised (Bakhtine concept) situations, extremes and distopics, of a Cervantine nature.

Keywords Don Quichotte. Terry Gilliam. Cinema. Transmediality. Convent of Tomar.

In memoriam Ruy Belo,¹ uno de los mayores poetas portugueses que, nacido en 1933, murió en 1978. Es suyo este poema:

Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala pra sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
respirei – ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas
(Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973)

1 La primera versión de este texto se presentó en *Transmedialità. Letteratura e arti nella cultura ispanica contemporanea, giornata di studio* organizada por el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia, el 28 noviembre 2022. El *más allá* de mi título remite hacia el concepto de *transmedialidad*.

Después de más de veinte años de trabajo y muchos ‘trabajos’ con su proyecto de hacer una película a partir del *Quijote* de Miguel de Cervantes –‘trabajos’ que fueron desde serios problemas de financiación hasta la muerte y cambio de actores- por fin, T. Gilliam terminó su película que estrenó y presentó en el Festival de Cannes en 2018, con el título *The Man Who Killed Don Quixote*.

Una fiesta quijotesca y cinematográfica

Cuando la vi, la consideré inmediatamente una verdadera ‘fiesta quijotesca y cinematográfica’. A lo largo de todos esos años, Gilliam no había dejado de profundizar en la lectura del libro, mostrando conocerlo muy bien así como la iconografía producida a su alrededor y sus interpretaciones más contemporáneas.

Para quienes no vieran la película, conviene saber que, tal como en el libro de Cervantes tenemos, estructuralmente, y ficcionalmente, un libro dentro del libro –el manuscrito de Cide Hamete a partir del cual el autor cervantino nos cuenta lo que estamos leyendo cuando leemos el *Quijote* de Cervantes- también aquí tenemos la película que está rodando Toby ahora y la que rodó hace 10 años, dentro de la película *The Man Who Killed Don Quixote*, rodada por Gilliam, creando con ello varios planos narrativos.

Tal como había hecho ya O. Welles, T. Gilliam empieza su *Quijote* con la representación de un escenario donde se rueda una película sobre don Quijote. Un molino y unas enormes cabezas referencian el libro de Cervantes y su más conocida aventura: esos molinos de viento que a Alonso Quijano, ya autotransformado en Quijote, le parecen gigantes. Los demás objetos son instrumentos del rodaje y los varios personajes que actúan en el espacio de ese escenario son miembros del equipo de rodaje, ocupando un lugar protagonista el director del mismo: Toby («I am an artista», clamará él en algún momento). Y, *last but not least* ya que, como veremos, va a ocupar un lugar de relieve en la acción, entra en el escenario el productor de la película. O. Welles, recuérdese, había creado un marco narrativo semejante para su *Quijote*. Con una diferencia matricial: Welles es/representa él mismo el director, mientras que el director de la película de Gilliam se llama Toby y es representado por el actor Adam Driver; en la de Welles se llama Orson Welles.

Estamos en ambas películas en tiempos sus contemporáneos: en la de Welles en la España de Franco; en la de Gilliam, se llega hasta nuestros días con la introducción de refugiados musulmanes (Riccote en el libro) y los duques de tiempos cervantinos actualizados en un oligarca ruso de vodka e, incluso, en una alusión a D. Trump.

Como en el *Quijote* de O. Welles, la figura del director tiene un papel protagonista, aquí, presente en toda la película. El joven

estudiante Toby que, hace 10 años, vino a España para realizar un cortometraje, había ya entonces descubierto en Angélica a su Dulcinea y logrado convertir a un humilde zapatero en Quijote; regresa, ahora, para hacer su «gran» película. Y el espectador se recrea en la maestría narrativa que nos ofrece la interpolación de las imágenes de entonces, a negro y blanco, en el largometraje de ahora.

He dicho antes que la película empieza en el escenario del rodaje de un *Quijote*, la película de Toby. Pero, en rigor, ella empieza: 1) desde luego en el título, nuevo en la larga lista de películas basadas en el libro de Cervantes: *The Man Who Killed Don Quixote*; 2) aún antes de los créditos, en la autopresentación del Quijote cervantino: «yo soy don Quijote de la Mancha».

Una Casa de Citas cervantescas: el convento de Cristo, en Tomar

Llevados ya más de 1 hora y 20 minutos de película, y cuando están los personajes Quijote y Sancho en medio de un bosque, donde, en un riachuelo, se están lavando los cuerpos y trajes muy sucios de las últimas aventuras, escuchan los sonidos de gente, caballos, instrumentos musicales. Se miran para ver de dónde vienen los sonidos: una cortesana vestida con trajes espléndidos de los Siglos de Oro viene acompañada de unos cuantos hombres, con indumentaria igualmente espléndida y todos montados en magníficos caballos. La dama reconoce a Sancho: ‘en realidad’, en el primero plano de la narrativa cinematográfica, el espectador la conoce ya como la mujer del jefe –«I am the boss’s wife», dice ella repetidamente– o sea, la mujer del productor de la película, la cual había tenido ya un encuentro erótico con Toby, el director que está rodando las aventuras de don Quijote y, a estas alturas, está ya transmutado por éste en Sancho. Dice ella que se dirigen a su palacio para las fiestas de Semana Santa y los invita a que la acompañen.

Van vestidos todos con trajes del siglo XVII y el buen lector del libro de Cervantes se da inmediatamente cuenta de que allí se empieza a contar «lo que le avino a don Quijote con una bella cazadora» como estaba anunciado en el título del capítulo 30 de la llamada Segunda Parte del *Quijote*. Con estas palabras, narra el narrador cervantino, o quizás fuera Cid Hamete, el encuentro:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía

transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad. (Cervantes 1989, 268)

Don Quijote manda a Sancho que transmita a la señora del palafrén y del azor su saludo. Hecha la presentación del caballero y del escudero, «la señora», que dice tener ya mucha noticia de ambos –«por haber leído la primera parte desta historia»– los invita a «una casa de placer» que por allí tienen. El narrador la llamará poco después «la duquesa» y a la «casa de placer» «castillo», y termina el capítulo informando que «con gran gusto de la duquesa y del duque, que tuvieron a gran ventura acoger en su castillo tal caballero andante y tal escudero andado» (1989, 272-3).

Larga será la estadía de ambos en la «casa de placer» de los duques. Y larga y variada la narrativa de las burlas que en ella van a sufrir y a protagonizar don Quijote y Sancho a manos de aquellos quienes –«por haber leído la primera parte desta historia», repito– bien sabían por dónde cogerlos para burlarse de ellos. Que no era otra su intención al invitarlos. Tantas y tan enredadas serán las aventuras y desventuras en esta parte del libro conocida como «el episodio de Don Quijote y Sancho en casa de los duques» que, habiendo empezado en el capítulo 30, la narración de los mismos irá hasta el final del capítulo 57, cerca de 200 páginas, cuando, por fin, «haciendo reverencia a los duques y a todos los circunstantes, y volviendo las riendas a Rocinante, siguiéndole Sancho sobre el rucio, se salió del castillo, enderezando su camino a Zaragoza» (1989, 470).

Volvamos, pues, a la película. A continuación del encuentro de Toby-Sancho y de don Quijote con «la mujer del jefe», Gilliam nos enseña a toda aquella panda, montada en sus caballos, ruidosamente entrando a galope por la puerta de una fortaleza medieval, subiendo una amplia escalinata que desemboca en el convento de Cristo, en la ciudad portuguesa de Tomar. Se escucha el sonido de las trompetas, y se ven a sus músicos vestidos de época, en las aberturas de los muros. ¡Con el castillo hemos dado, habrán dicho victoriosos Gilliam y su equipo de localizaciones!

Se trata, en verdad, de un magnífico monumento –Patrimonio Mundial de la UNESCO– cuya construcción empezó en el siglo XII y fue sucesivamente ampliándose hasta el siglo XVI. Nació como un convento de los Templarios, que terminaría como un convento de la Orden de Cristo. Tiene nada menos que siete espléndidos claustros, desde el pequeño y sencillo claustro románico de Santa Bárbara hasta el claustro grande, ya de arquitectura clásica y monumental, manierista. Juegos de escalinatas, algunas en caracol, pasamanos en espirales, ventanas, aberturas y bóvedas, largos pasillos, balcones, columnas, pisos superpuestos. Y, por supuesto, las celdas, la enfermería

monástica, la capilla, sin olvidar bodega, cocina y comedor. Y salas: la capitular y la de novicios. ¡Ah! Y las fachadas, claro. En una de ellas, en un piso superior que da a un patio, se encuentra la más famosa de las ventanas portuguesas: la llamada 'ventana manuelina', de estilo manuelino con decoración vegetalista, coronada con la cruz de Cristo, abierta y 'bordada' en la fachada occidental del coro. En fin, un espacio inmenso, plural y polivalente, literalmente espectacular, a la vez laberíntico y teatral, de posibilidades infinitas de movimientos, desplazamientos, puntos de fuga y escondites.²

Así, en esta que será la parte final de la película –y aunando la historia, la arquitectura, la política y la religión– se encuentra el espectador con un lugar que se ofrece como un *medio* 'caído del cielo' –cuyas formas y colores, vacíos y signos, Gilliam, a mi juicio, va a utilizar magistralmente. También los pozos que están en el centro de los claustros, donde, por ejemplo, veremos a Angélica-Dulcinea tumbada, puesta en una cruz, a punto de ser quemada por las llamas que salen de dentro del pozo. Los claustros, a su vez, rodeados de balcones, columnas y pasillos donde se instalan y por donde deambulan los personajes en sus respectivos papeles de espectadores o de co-protagonistas, servirán de generosísimos escenarios o tablado donde Gilliam monta desde la quema de un inmenso árbol construido con sillas y objetos desechables hasta escenas de lucha, desfile de mascarados, e incluso un baile flamenco ejecutado por Angélica. Con música, por supuesto que, en este caso, es de guitarras.³

Sigo en el convento. Y he dejado para el final la 'joya de la corona', la más pequeña y el más antiguo de los elementos de este conjunto arquitectónico. En lo alto de la escalinata por donde suben los caballos y quienes los montan cuando entran al castillo, se ve en la película una construcción redonda, medieval. Se trata de la célebre Charola del convento, considerada uno de los más originales y emblemáticos monumentos de la arquitectura de los Templarios, con una poderosa estructura cilíndrica, construida en el siglo XII y principios del s. XIII. Pero será en su interior –un estrecho espacio circular con una bóveda sustentada por columnas profusamente policromas, rodeado por un deambulatorio con estatuillas, abierto a una pequeña sala, encimada por un pequeño coro con una ventana– donde nos llevará y mantendrá Gilliam durante varias secuencias.

Se dice que quizás, con esta Charola, se pretendió reproducir la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. En este reducidísimo espacio montó Gilliam una parte fundamental de la «casa de placer» o castillo

² Puede el lector ver algunas imágenes del convento aquí (se aconseja quitarle el sonido): <https://www.youtube.com/watch?v=yQWcxuzNM-Y>.

³ Se puede ver algo de ello en: <https://www.youtube.com/watch?v=m1VXweoZZj4&t=43s>, a partir del minuto 1'01".

-que así lo designa el narrador cervantino- de los duques: la enorme mesa de la fiesta, donde se sientan los «señores» -ahora actualizados: los duques de Cervantes son, aquí, el productor de la película que están rodando y también su amante, acompañados por el mafioso ruso del vodka, potencial financiador de la película, con su séquito donde se incluyen los guardaespaldas. Allí tiene lugar un gran baile, acompañado por el *Vals no. 2* de Shostakovich (¿guiño-homenaje a Kubrick?), allí monta Gilliam algunos de los episodios cervantinos: como el de «la dama dolorida» con todas aquellas mujeres y sus trajes; el de «clavileño», o sea don Quijote montado en un enorme caballo de madera, que sube iluminado por la fuertísima luz de la luna; entran y salen gigantes... el todo en un clímax bufonesco y 'carnavalesco' (en el más genuino sentido rabelaisiano, analizado y teorizado por Bakhtine) que se prolongará en las fiestas en los claustros y en las carreras de caballos y de gentes huyendo por los pasillos. El espacio real es muy reducido -solo lo sabemos quienes lo conocemos físicamente- pero Gilliam lo convierte en algo gigantesco, feérico por los colores de las columnas de los siglos XII-XIII y los trajes exuberantes de los personajes, los movimientos, la música, aprovechado y usado cada uno de los elementos como medios para crear acción y narración, de efectos marcantes: por ejemplo, la ventana del coro 'permite' la construcción de la luz de la luna, y un pequeño púlpito sirve de lugar privilegiado para un personaje que habla en un altavoz. Una riquísima Casa de Citas, pues, el Convento: citas literarias, cinematográficas e, incluso, musicales.

El exceso (en arte, ¿el exceso y la extravagancia son negativos?)

Mi colega cervantista S. López Navia leyó aquí mismo, en esta universidad, en 2018, una ponencia sobre la película que intituló «*El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación» (López Navia 2021).

El objetivo del análisis era bien diferente del mío, pero allí López Navia cita una reseña sobre la película (Benito 2018), destacando que, en ella, se considera que:

El resultado de esta alteración es «un popurrí de espacios y tiempos donde el director parece haber pecado por exceso en su pretensión de incluir demasiados personajes, demasiados hechos, demasiados mensajes [y donde se] desaprueba estos elementos de actualización de Gilliam, cuya interpretación del original se torna «simple e infantilizada», compensando esta simplificación con excesos formales. (López Navia 2021, 94)

Me resultó raro el concepto de cine -y desde luego de 'arte' que subyace a estas evaluaciones. ¿!Qué es lo 'demasiado' en arte!?, por

ejemplo. Por eso, fui directamente a leer dicha reseña. En ella, se encuentran afirmaciones como las siguientes:

su extravagante y singular versión

El argumento, tan trillado como inverosímil, acoge la delirante versión de algunas aventuras del libro que resultan tan extravagantes como poco creíbles, quebrantándose así el precepto cervantino sobre “las verdaderas historias” y su exigencia de coherencia y verosimilitud. El resultado es un popurrí de espacios y tiempos donde el director parece haber pecado por exceso en su pretensión de incluir demasiados personajes, demasiados hechos, demasiados mensajes.

Lo mismo ocurre con el castillo de los duques, suplantados por un *boss* ruso psicópata (Jordi Mollá) y sus sicarios, donde el arte de Els Comediants se diluye entre las orgiásticas y extravagantes secuencias que encubren la melancolía de don Quijote.

Todo contribuye a la impresión de que Terry Gilliam ha subordinado la complejidad del libro a una interpretación simple e infantilizada, y lo compensa con un exceso formal y visual basado en la acumulación de imágenes y acciones.

la densidad y exceso de extravagancias, de esta surrealista y en ocasiones esperpéntica película. (Benito 2018)

Y me acordé, entonces, de que, por cierto, en la película –de modo semejante a la profunda dimensión metaliteraria que Cervantes construye en su libro, también Gilliam desarrolla un nivel metacine-matográfico en su película. Por ejemplo, en cierto momento de conversación entre Quijote y Toby, él pone en boca de éste la afirmación de que aquellas palabras que Quijote está diciendo las escribió él, no Cervantes, y que «un guión de película tiene un lenguaje diferente de una novela». (Y sigo preguntándome: ¿que idea de ‘arte’ se tiene cuando se usa negativamente conceptos como ‘extravagante’, ‘exceso’, ‘surreal’, ‘esperpento?’)

De hecho, queda también claro que quién hace aquellos comentarios tiene una idea muy ‘simple’ del *Quijote* de Cervantes, por ejemplo, cuando se refiere a: «el precepto cervantino sobre ‘las verdaderas historias’ y su exigencia de coherencia y verosimilitud.» Y quizás tampoco conozca suficientemente lo que «ocurre en el castillo de los duques», narrado por Cervantes, donde, además de mucho más: hay un gran patio y muchos «criados y criadas de aquellos señores» que coronan «todos los corredores del patio» y «una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado» y doncellas y pajes y palafreros

y lacayos y «cuadras» con «ricos lechos». Y una sala «adornada de telas riquísimas de oro y de brocado» y «con puesta una rica mesa» (Cervantes 1989, *passim* 273-27). Y donde tienen lugar episodios nada ‘verosímiles’ por obra y arte, pues claro, de los encantadores y malandrines... que diría Quijote y quienes le siguen el juego. Por fin, tampoco parece conocerse la crítica cervantista más moderna que, apoyada en los referidos análisis de Bakhtine, muestra la profunda dimensión carnavalesca que gana forma en el libro de Cervantes.

En cuanto a la actualización de la crítica social que Cervantes no había escatimado, también aquí ella es, en efecto, implacable. Además de los duques actualizados en el productor de la película y en el mafioso del vodka, tenemos, entre otros episodios: la liberación de los «galeotes», con Quijote atacando a la Guardia Civil; la persecución religiosa; los inmigrantes musulmanes que viven en menos que chabolas y se esconden de la Inquisición; el gitano que es considerado el «ladrón» pero que no roba. En cuanto al ‘exceso’, como escribí en una pequeña nota:

Quienes conocen el cine de los Monthy Python y, también, el libro de Cervantes, entienden que para T. Gilliam el *Quijote* haya sido una tentación inexcusable. Porque el *Quixote* no es tan solo un Caballero fantástico y su escudero ni mucho menos unos cuantos episodios de los cuales se conoce poco más (y mal) que el de los molinos de viento. (Abreu 2022)

En efecto, la desbordante *inventio* de Cervantes –y asimismo la apropiación de una rica tradición de imaginación literaria por él reescrita –pone en escena casi 900 personajes y una infinidad de situaciones, de las más tristes y disfóricas hasta las más burlescas: enredadas en el plano de la acción y polivalentes en los planos simbólicos e ideológicos. Excesivas. ¿Que episodios, pues, poner en escena? Gilliam, también él desbordante, optó por muchos, más que cualquier otra película había alguna vez traído para el cine. O, como dijo J. Price, el magnífico actor británico que interpreta a Quijote, en la conferencia de prensa en Cannes, en 2018: «With Terry more is more».

Y, por fin, Goya (un breve apunte)

En una de las más conmovedoras secuencias –humanamente conmovedora y cinematográficamente espléndida– Toby (otro excelente actor, Adam Driver) reencuentra a su Quijote, quien, dentro de un carrromato desmantelado en una aldea que se llama «Los Sueños», por entre caminos con eólicas (los molinos están en el lugar del rodaje) proyecta su vieja película, bajo el anuncio «Quijote vive». En fondo, el *Coloso* de Goya. Aquí, filmado sobre una sábana sucia colgada en uno

de los laterales de un camión de rodaje. Ese mismo Goya, cuyas caras monstruosas de sus pinturas negras O. Welles había utilizado para transformar las aspas de los molinos en gigantes. Y sigo preguntándome: ¿Qué aporta Goya? ¿Qué efectos narrativos produce, además del guiño a O. Welles? Según que espectador..., sombras, miedos...

(Y, puesto que he de terminar, dejemos, por ahora, los efectos especiales en los cuales, como sabemos, Gilliam tiene una larga experiencia.)

No nos queda ninguna duda de que el *Quijote* constituye una de las narrativas más transmedializadas de la historia de las llamadas literaturas occidentales. En la Pintura, en el Cine, en el Teatro, en la Escultura, en la Música... Y una riquísima Casa de Citas, pues, como se vio en el Convento: citas literarias, cinematográficas, musicales, arquitectónicas. En este *The Man Who Killed Don Quixote*, he querido señalar el aprovechamiento, en mi opinión magistral, del espacio polivalente del Convento de Tomar en la construcción de teatralizaciones y carnavalizaciones distópicas y extremas: esos mismos procedimientos que, como he referido antes, algunos de los más relevantes estudios cervantinos de nuestros días (en lecturas inspiradas por Bakhtine) vienen mostrando en la puesta en escena –es decir, en texto– de muchas de las ‘locuras’ quijotescas. Procedimientos que la imaginación y creatividad plásticas de Gilliam ponen en imágenes, mostrados por actores excepcionales y los medios que las piedras, las formas y los huecos de un convento le proporcionaron. Para dar a ver, en esta película, como en ninguna otra antes, la riqueza y complejidad del libro de Cervantes.

Bibliografía

- Abreu, M.F. (2022). «O Quixote de Gilliam». *J.L – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 41(1340), 25.
- Benito, G. (2018). «El hombre que mató a Don Quijote». *Revista de cine Encadenados*, 12 de junio. <https://encadenados.org/criticas/el-hombre-que-mato-a-don-quijote-1/>.
- Cervantes, M. de [1615] (1989). *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, vol. 2. Ed. por L.A. Murillo. Madrid: Clásicos Castalia.
- Gilliam, T. (2018). *The Man Who Killed Don Quixote* [DVD]. WB.
- López Navia, S. (2021). «El hombre que mató a don Quijote de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación». Sáez, A. J. (ed.), *Admiración del mundo = Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 185-98. *Biblioteca di Rassegna iberistica* 24. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-579-7>.
- Welles, O. (1955-92). *Don Quixote de Orson Welles*. Película inconclusa. Versión de 1992, producida por P. Irigoyen y dirigida por J. Franco. Madrid: El Silencio.

História de algumas casas impossíveis ou a arquitectura das casas sem tempo

José Manuel Castanheira

Independent researcher

Abstract This text evokes the author's experience as a scenographer, where he had to learn to invent other houses for so many stories that were represented in plays. The examples evoked are evidence of imaginary architecture. For these houses to be credible, memory made and unmade authentic combinations between dream and reality.

Resumo 1 As casas impossíveis. – 2 Na Cenografia.

É evidente que este convite só pode ter por base a minha vida na cenografia, onde para tantas histórias, representadas nos espectáculos, foi preciso aprender a inventar outras casas.

Vou tentar recordar alguns exemplos, na verdade algumas aventuras, por uma arquitectura imaginária.

Para essas casas serem credíveis, a memória fez e desfez autênticas coreografias entre sonho e realidade.

No teatro, a cumplicidade entre o actor e o espectador mostrou sempre que a matéria prima essencial é o Tempo; e que, afinal, se trata de um jogo sobre construção, manutenção ou demolição, e que estas operações não se fazem com os materiais de construção ditos convencionais.

Para melhor compreensão destes exercícios é necessário situar esse tempo; tempo de uma anunciada arquitetura moderna, uma modernidade que desenhou casas e cidades, esquecendo, ou quase excluindo, o corpo humano, e que, agora, a fenomenologia contemporânea o tenta recolocar no centro dessa experiência, redescobrando o sentido perdido das coisas, as suas características táteis, olfativas e sonoras.

Uma dimensão corporal da cidade torna-se a descoberta das características topológicas do espaço; a pluralidade da experiência do corpo convive com a singularidade da geometria e da representação legítima.

Até mesmo Le Corbusier, que anunciou a casa como máquina de habitar, que inspirou novas cidades como Brasília, acabou em contradição, seguindo o exemplo de Heidegger na Floresta Negra, vivendo os seus últimos anos numa cabana de madeira envolvido por uma grande alfarrobeira, que a protegia dos raios solares, em pleno contacto com a Natureza e com uma vista privilegiada sobre o mar.

Este regresso a uma dimensão corporal, com a cumplicidade da natureza, é também uma aproximação ao fenómeno teatral.

Neste quadro acrescenta-se ainda a minha vida como professor de arquitetura.

Recordo os primeiros anos de ensino. A ligeireza como foram suprimidos os esforços (exercícios) para a percepção do espaço que fazia com os alunos, introduzindo a plenitude da percepção sensorial.

Não foi fácil ser professor de arquitetura.

O esforço para mostrar que a minha tarefa não é ensinar, mas sim proporcionar. Não se ensina a desenhar casas. Quanto muito podemos ansiar ser capazes de suscitar pensamentos a propósito da questão... o que é uma casa?

E creio que nesse sentido estas Casas Imaginárias puderam ser um contributo importante.

1 As Casas Impossíveis

Nesta canseira, de onde não conseguimos sair, as Casas Impossíveis existem e sobrevivem.

A maior parte das casas onde vivemos não foram pensadas nem desenhadas para nós. As casas onde vivemos hoje são exercícios de geometria, construídas com base em muita economia, funcionalidade, eficácia, utilidade, muita luz artificial, betão e metal. São casas onde foi esquecido o tempo, o pó, corredores, recantos, sótão, sombra e penumbra, espaços inúteis, melancolia dos cheiros, da boa madeira, luz filtrada.

Esqueceram-se do tempo. O fascínio que tenho por uma casa mede-se pelo cheiro a tempo e pelos mistérios de lugares escondidos. Ou seja tudo o que hoje são inutilidades.

Georges Perec fazia a descrição exaustiva dos espaços através do modo de usar a vida, numa autópsia ao uso do espaço e do tempo.

Numa breve viagem pelas casas onde vivi até hoje, descubro aquilo que as tornou únicas, e que permitiu nunca mais as esquecer. O que não esqueci foram pedaços de atmosferas e o modo como as habitei.

Em vez de tentar descrever todas essas casas, tarefa que, para poder estabelecer ligações, me obrigaria a inventar mil espaços que se perderam no esquecimento, tentarei antes descrever alguns fragmentos que sobreviveram.

Por exemplo: uma infância vivida entre duas casas, aldeia e cidade, lugares para início da construção de uma memória do espaço.

Do princípio na aldeia, depois a cidade, depois outras aldeias e outras cidades...

- Há o soalho de madeira que era esfregado todas as semanas, aos sábados, com água e sabão azul e depois encerado em algumas divisões;
- As portas duplas todas com bandeiras, asseguravam uma luminosidade interior, doce e misteriosa que se perdeu, bem como as robustas portadas de madeira que dominavam o poder da luz solar;
- Uma dessas portadas e cortinas de renda foram primeiro palco de teatro miniatura, onde folheava e comentava para os outros miúdos da rua os livros de bonecos;
- Os corredores que se enchiam de fantasmas à noite e uma longa escada e o quintal dominado por uma velha figueira;
- A cozinha com chão de pedra e grandes arcas salgadeiras de madeira onde me sentava a comer;
- A romãzeira que guardava a entrada na horta e que controlava os pássaros que de noite vinham dormir entre as pedras do poço redondo;
- Ao fundo do corredor, uma porta de madeira sempre fechada, porta que em doze anos nunca se abriu, facto que estimulou permanentemente a minha imaginação;
- Os fantasmas mouros nos cavalos brancos, de lanças em riste, de quem ouvia falar na escola, e que, de noite, emergiam de um móvel ao canto do quarto e atormentavam o meu sono;
- Outra vez as portas com bandeira, agora já na cidade, que eu tapava com cartolinas para poder acender a luz de noite; ou escondido, agora numa tenda de lençóis por baixo da cama, com um candeeiro aceso para fazer casinhas de papel;
- A garagem, a banda rock e os bailes com a telefonia Telefunken do avô, avançada tecnologia do momento que servia de amplificador às violas;
- O sótão e a cave onde guardavam velhas inutilidades de repente tornadas úteis para as casas que armava entre as árvores do quintal;

- Enigmático e longo corredor em volta de um sombrio e húmido saguão, onde, lá no fundo, um cão branco chorava diariamente.

Tanta, tanta coisa dispersa, materiais de memórias, disponíveis para novas combinações, para novas construções. E, depois, a proporção das coisas que nos engana. Nós crescendo com o tempo e as casas a minguar.

No laboratório da cenografia, desenhos, maquetas, brinquedos e demais quinquilharia servem para ajustar a dimensão desejável de tudo.

Seria bom poder dispor de um *Breve dicionário das casas invisíveis* onde muitos outros materiais deveria acrescentar para melhor compreender o modo de usar a casa.

Alguns exemplos:

- Conseguir descrever muitas das longas viagens que faço dentro de casa, seja no estuque trabalhado dos tetos, nos veios das tábuas do soalho ou dos móveis, ou ao longo das manchas nos mármore da casa de banho ou da cozinha;
- Como o cheiro das casas permanece e em muitos casos perdura para sempre, tal como a luminosidade essencial, sobretudo aquela que atravessa as cortinas ao fim da tarde;
- Bem como uma sonoridade, por vezes música, que ecoa no silêncio de cada casa;
- Registrar o interior das paredes habitadas por seres que não conseguimos ver, mas cuja presença sentimos;
- Poder conversar com os construtores de portas e janelas, que há muito deixamos de imaginar simplesmente como a ausência momentânea de paredes;
- Inundações, entupimentos, esgotos, humidade ou a água como acontecimento. Quando chove a casa transfigura-se, tudo muda, os cheiros, os sons, as cores, tanta coisa que naquele instante sofre metamorfose instantânea;
- Compreender os corredores, o sótão ou a cave, como peças imprescindíveis para a necessária terapia da solidão;
- O relógio mais antigo, a quem temos de dar corda e com quem se aprende a saber parar o tempo. Máquina que envelhece adquirindo o estatuto de guardião do templo. Até que um dia, a casa e o relógio se tornam inseparáveis;
- A longa vida dos objetos guardados numa complexa geografia particular. Objetos organizados para contar histórias, melhor que todos os álbuns de fotografias;
- O soalho de madeira criteriosamente escolhido para receber a projeção da luz da janela ao fim da tarde;
- A ranhura na porta que se conjuga com a cortina da janela para a longa espera do carteiro;

- Aprender a medir a casa por espaços perdidos, fendas por reparar, cor a desbotar, luz refletida, vistas por descobrir;
- Os metros quadrados que servem para medir coisa nenhuma. Uma casa em metros quadrados é um espaço ilegível;
- A escada anuncia o sentido da verticalidade, o movimento do centro da terra para as nuvens;

E, por aí fora...

2 Na Cenografia

As casas sonhadas, por conseguinte as Casas Impossíveis nasceram por causa das histórias que se associaram procurando nunca ilustrar, mas sim, estimular, acrescentar outras hipóteses, tanto ao ator habitante como ao espectador *voyeur*.

Tantas vezes, espectadores vieram ter comigo pedindo que lhes recreasse em suas casas, ambientes semelhantes aos que acabavam de viver no espetáculo.

Entrei para a cenografia com uma primeira casa cenário que inventei, em 1973, para *Os pequenos burgueses* de Gorki e, creio que, muito intuitivamente, condensava naquele momento uma visão particular do meu mundo até ali.

Aquilo não era uma casa, era uma gigantesca teia de aranha, transformada num casulo que engolia todo o espetáculo, incluindo os espectadores.

Baseado na ideia de que a pequena burguesia conformista, assiste impávida, por vezes até deslumbrada, à instalação arquitectónica, arditosa, de uma aranha que lentamente vai tecendo a sua teia até enclausurar tudo e todos.

A casa-teia era assim o próprio teatro e a grande mesa da família, que dominava o espaço, era a aranha cujos braços formavam a bancada onde se sentavam os espectadores.

Em 2002 trabalhei com João César Monteiro no filme *Vai e vem*. Longas tardes a fio conversávamos na esplanada do Pau de Canela, o seu café preferido da Praça das Flores, lugar transformado por ele no seu escritório. Ali recebia e falava com toda a gente, ali escolheu a protagonista do filme, ali se passaram várias cenas deste filme autobiográfico. Vários episódios davam conta de uma outra forma de usar a Casa Imaginária.

Por exemplo: uma tarde fomos a sua casa, um primeiro andar, ali perto da Praça das Flores. A chave na porta e esta não abria mais que um palmo. Algo impedia. Vimos um corpo deitado no chão, era o seu filho.

João explicou quem era e ao que vínhamos, mas Pedro, o filho, imperturbável disse que estava a ver um filme e só se poderia levantar para abrir a porta quando o filme acabasse.

E pronto, encolheu os ombros, virou-se para mim e disse: «José Manuel, vamos embora, temos de esperar que acabe o filme».

Noutra ocasião, no Bairro Alto, alugou-se um velho solar para as filmagens. A cenografia contemplava a transformação de algumas divisões. Quando terminava a construção e instalação da 'sua biblioteca' (ele próprio era João Vuvu, personagem principal do filme), recorrendo ao aluguer de umas largas centenas de livros, eis que chega, observa tudo com complacência e, acercando-se, puxa um livro ao acaso; olha para o autor e perplexo interroga-me sobre o que fazia aquele senhor na sua biblioteca. Com um olhar assustado abriu a janela, que dava para a Rua dos Caetanos, e lança o livro sem mácula pela janela fora, repetindo o gesto várias vezes com outros tantos autores que nada lhe diziam e por quem evidentemente não nutria qualquer apreço. Mais tarde, já de novo ambos sentados na 'sua' esplanada, após longo silêncio, diz-me com olhar perplexo: «Zé Manel... não pode ser!... nos meus filmes entra só quem eu quero». E a única solução foi levar de sua casa parte da biblioteca pessoal. Era vê-lo então feliz, deitado no chão, saboreando os livros, antes, no intervalo e depois das filmagens, invariavelmente ao som de Chostakovitch!

Durante a rodagem, os técnicos de iluminação com todo o aparato da maquinaria, dia após dia, acabavam quase sempre por ser meros espectadores, acantonados nos enormes carros cheios de material e estacionados com dificuldade na estreita Rua dos Caetanos. Perante múltiplas indicações do diretor de fotografia Mário Barroso, o João César depois de observar e analisar com a sua calma e sagacidade, optava sempre pela luz natural que, segundo ele, era insubstituível. Por vezes ainda deixava experimentar, com recurso a alguns projectores, mas depois no visionamento desistia, dizendo para deixarem entrar a luz natural da janela. Luz, luz, nada como a luz do sol!

Também a certa altura, João Vuvu repreende a empregada doméstica por estar a limpar o pó aos livros, dizendo-lhe para estar quieta e deixar o pó em paz... «o pó está em toda a parte e não tem para onde ir».

Em 1980, na devastada Avenida da República, ficava a Casa dos Elefantes, ali quase em frente ao Galeto. Casa enorme, imponente vivenda geminada, cujo interior fui transformando para *O tio Vânia* de Tchekhov.

Longo trabalho laboratorial de experimentação. Partindo de uma espécie de pátio interior com claraboia, cobrindo algumas paredes, descobrindo múltiplas vistas através de portas, corredores, janelas interiores, escadas e varandins. Instalei o público no topo do pátio, numa bancada que invadia a casa e fazia dos espectadores uma espécie de *voyeurs* com múltiplas perspetivas.

Gostei muito de fazer a casa para *O contra baixo* (1987) de Patrick Suskind na Sala polivalente da Gulbenkian. Uma excelente metáfora sobre a vida de um funcionário público anónimo, aqui contra baixista

da orquestra, condenado a fazer sempre as mesmas tarefas, todos os dias, sem sair das normas, sem criatividade, sem autonomia. Dissera ainda sobre o que fazer para alcançar a realização pessoal, sair do marasmo que é a imutabilidade da estabilidade laboral onde se encontra.

A casa em vertical sem janelas, solidão de um músico subalterno em três níveis: o primeiro, o seu universo da música, espaço dominado pelo monstro da casa - a caixa do contrabaixo; o segundo, o jardim - nostalgia da natureza por onde entra uma fresta de luz; e o terceiro, o quarto de dormir; todos estes níveis ligados por escada vertical que lhe vai permitir no final, num derradeiro acesso de coragem, uma saída possível pelo tecto da casa. Possibilidade inventada sobre como seria fazer o que nenhum ser racional no mundo faria. Mas que, neste caso, o actor fazia.

Esta espiral que atravessa o espaço é algo que atravessa muitas destas invenções.

Vem da verticalidade esquecida, da circularidade democrática de dispor publico e actores.

Em 1984, para *O avarento* de Molière partia da metáfora universal do avarento. A casa é todo um teatro de raiz isabelina, assente num palco todo colchão, cama, espaço centrifugado a partir do buraco redondo por onde entra, sai e rasteja esta figura emblemática da dramaturgia e da natureza humana.

Também no *Auto da Índia* de Gil Vicente (1988), toda a casa era uma cama que transformou o chão do palco num 'colchão nacional' circundado por labirinto de portas com bandeiras que se abriam e fechavam para evocar as escotilhas das caravelas.

Como se poderá imaginar, em tantos anos de criações cenográficas, há algumas obras de que gosto particularmente que, por esta ou aquela razão, não pude realizar. Mas entre as realizadas, há uma de que não me posso queixar, que é *O Cerejal* de Anton Tchekhov. Foram três vezes que fiz esta obra, e nas três de modo tão diferente (1986, 1999 e 2021).

Uma obra que é uma verdadeira parábola do mundo, parábola da crise a instalar-se, obra que anuncia a transformação radical da sociedade pós revolução industrial.

Sinto que vivi muita coisa semelhante ao que se passa nesta obra. A invenção desta casa e do cerejal, lugares de acção desta obra, foram evoluindo comigo e retratando a minha visão da vida.

Assim em 1884 os ideais carregados de esperança acreditavam firmemente no futuro e a casa era resplandecente, toda num vermelho *cerise* abrindo gradualmente sobre um horizonte luminoso.

Depois, em 1988, algumas dúvidas tinham começado a corroer uma esperança sem limites. E então a casa passou a ser como o interior de uma nave translúcida onde os personagens nos apareciam por vezes como fantasmas. Através de cortinas, o branco e a neblina

cobriam tudo. Fora de cena, ao fundo do palco e através de um vidro esfumado, os actores (como passageiros perdidos) esperavam a sua entrada em cena jogando bilhar pausadamente.

Por fim e muito recente, em 2021, a parábola é definitivamente a afirmação da crise instalada, com a ação toda a decorrer entre restos de paredes, casa em derrocada, pó por todo o lado, abandono de objetos e mobília, tudo entre imagens rasgadas de antiga floresta.

Em todas estas versões o grande armário é o elemento central. Um armário fortaleza, preparado para salvar o que ainda for possível, uma espécie de Arca de Noé. Walter Benjamin dizia que esses armários eram como fortalezas medievais. Casa dentro da casa onde habitam as recordações que passavam de geração em geração.

E assim este armário, na primeira versão que fiz, lugar onde o velho guardião (Firs, o velho mordomo) ao ver que se esqueciam dele se encostava para morrer, e que ao abrir-se era um armário sem fundo, como uma janela aberta sobre o mundo.

Na segunda versão o armário era como um puzzle de nove cubos de vidro, com a maquete da propriedade, que ao serem desarrumados serviam como bancos de jardim.

Tchekhov dizia que no teatro «temos de mostrar a vida não como ela é, nem como devia ser, mas tal como ela nos aparece em sonho» e nesta obra sentimos que há uma espécie de segredo que todos transportam consigo, porque sentimos que enquanto falam parecem estar sempre a pensar noutra coisa.

Na terceira versão, o grande armário da casa é também o lugar onde guardam o passado, as memórias, os brinquedos da infância, mas neste espectáculo já não tem portas e está embrulhado numa árvore em flor de Van Gogh. Parece agora a caixa da vida, prestes a ser encerrada. Armário com rodas que, errante e cheio de cor, circula no meio de uma atmosfera a preto e branco que vacila entre a destruição e a reconstrução.

Lugar onde se esconde a sabedoria e a poesia, tudo o que se poderá salvar perante a ameaça iminente.

Agora que já não se fazem armários como estes, onde tudo gravita à volta da fórmula IKEA, futuro certo para aquela propriedade, à beira da destruição, agora nas mãos do novo-rico seu recém proprietário.

Por isso o palco está nu, gélido com restos calcinados de imagens de florestas nas paredes, forrado de elementos translucidos como em qualquer obra e um amontoado de placas de gesso desfeito.

As personagens correm, de um lado para o outro, muitas vezes parecem perdidas, só há duas frestas, uma de cada lado, tudo também num jogo cromático de branco sujo entre a neve e o pó.

Ainda algumas outras casas impossíveis inventadas...

Muitas destas inquietações se produzem quando procuramos casa. Tal como no texto de Teresa Rita Lopes, *Esse tal alguém* (2001),

numa sucessão de pequenas histórias, onde a certa altura uma personagem procura comprar uma casa através de uma agência, lugar em que possa reencontrar objetos ou acontecimentos com geografia adjacente... e onde o vendedor lhe anuncia que dessas casas já não tem, foram todas vendidas há muito tempo.

Para a *Casa de Boneca* de Ibsen (2001), a casa onde Nora se sente prisioneira e dará o grito de revolta, fiz uma casa simbolicamente soterrada na neve.

Para *A prova* de David Auburn (2002), fiz uma casa impregnada de melancolia para a solidão de um professor da Universidade de Chicago. Uma casa inspirada no quadro *Summer Evening* de Edward Hopper, onde luz e cor parecem congelar o exacto momento do anoitecer. Casa construída num local isolado, só com vegetação em volta, universo interior e exterior submerso numa luz sombria.

Para *O que diz Molero* de Dinis Machado (2003) inventei uma casa inspirada na sua própria casa repleta de livros e papéis, uma espécie de arquivo infinito de todas as coisas do mundo. A casa dos mil arquivos, que numa outra escala poderíamos observar também na cena final de *Os Salteadores da Arca Perdida* de Spielberg.

Para *O pelicano* de Strindberg (2014), num espaço intimista ao jeito do Teatro Íntimo que o autor criou em Estocolmo, fiz uma casa em que o público parece avançar num corredor infinito, com perspetiva acelerada, portanto claustrofóbico e evocando a melancolia das atmosferas de Hammershøi.

Para *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub (2020), que em Portugal ganhou o nome de *Gostava de estar viva para vê-los sofrer*, a casa inventada para esta mulher destruída e a quem mataram toda a família, obrigada a ser criada na sua própria casa... é uma pequena ilha, uma jangada de velhas tábuas a desfazer-se atravessada verticalmente por uma escada, que não sabemos de onde vem e para onde vai, e cuja compreensão está para além da própria história.

E para *O leitor por horas* de José Sanchis Sinisterra, no original *Il lettore a ore* (2006), inventei uma casa dominada por uma enorme biblioteca. Na verdade uma biblioteca-cidade em que as estantes móveis se tornam volumes esculpidos fundindo livros, paredes e móveis.

Um homem rico e culto contrata um jovem professor para ler livros à sua filha cega Lorena. Tudo gira em volta de um ritual íntimo e misterioso da leitura, onde pouco a pouco emerge o poder imaginário da literatura.

Uma casa que começa e acaba na grande biblioteca onde a ação dramática, através do poder da leitura, parece mover-se, tal como se move toda a casa. Através de Tomasi di Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler são-nos permitidas viagens a moradas e paisagens onde nunca estivemos, descobrir seres diferentes e distantes, sensações alheias, sentimentos proibidos, vozes irreconhecíveis, palavras fulgurantes que nos revelam aquilo que sempre soubemos sem o saber.

O que será que faz e desfaz em nós o ato imperceptível da leitura? Como dilui e depois reconstrói os nossos contornos interiores?

Esta era uma daquelas casas, toda ela uma biblioteca, onde podemos, ou mesmo queremos, perder-nos.

Nas casas das minhas cenografias, paredes e portas são meras convenções. Uma porta numa cenografia é ilustração, é redundância. A problemática interior-exterior é um exercício que remeto para o espectador. Ao olhar do espectador fica entregue a tarefa de tomar decisões.

Daí a importância do tipo de espaço onde se vai estabelecer essa relação actor-espectador. Daí a inoperância da maioria da arquitetura dos teatros, mas isso é outro tema para outra conversa.

E assim, com esta aparente libertação, o fator chave passa a ser a luz. Não a luz que é colocada para vermos os atores a evoluir, mas sim a luz essencial, aquela luminosidade que pertence ao imaginado, a luz que nos permite ver e decifrar o espaço sonhado.

Por isso, sempre que me é possível, gosto de trabalhar desde o primeiro dia com o desenho de luz.

Termino com estas breves notas de 1990, que escrevi para o programa do espetáculo *Platonov* de Tchekhov, na Fundação Gulbenkian:

A CASA - Ideias e perguntas para um modelo

Elementos dispersos de um mesmo sistema? Ou a construção de um fascínio?

- Nunca saberemos em definitivo se uma casa qualquer está no mundo ou se o mundo nela...
- Demolições, sobretudo o esventrar da casa, produzem fascínio e esses actos têm um efeito secreto notável...
- O que faz alguém encostado a um pilar de betão? Em que pensará, sabendo como sabe de escombros e fotografias? Que imagem terá quando no meio da destruição um raio de luz surgir e o recortar infinitamente?
- Como na casa ou na cidade, também no teatro, depois da sala escura, quando finalmente um pequeno projetor se acende nós acreditamos e temos esperança de ver surgir uma imagem que nos conforta o coração.

Antigrafiás de lugares gaudinianos: de Dau al Set a Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract There is a visceral, hidden link, that connects the exponents of Dau al Set (especially in the figure of Joan Brossa) and some writers, such as Joan Perucho and Pere Gimferrer, with the attempt to describe architectures seen, experienced and perceived, to narrate them in a vision that becomes words, verses, rhetorical figures. It is a common feeling, which emerges in the (re)invention of mainly Gaudinian places and spaces that can find expression by verbalizing scenarios of man-made cities and landscapes in which history has left its more or less evident traces. Here we analyse some texts by Brossa, Perucho and Gimferrer, in which that common erudite sensitivity emerges and it is manifested as attention to correlations (citations that intertwine) to build literary universes. It stands out, as we will try to explain, a sensitivity for a positively choreographic architecture, specifically that of Antoni Gaudí, that unites these authors, who, although they have slightly different formal intentions, are partly similar, but not assimilable.

Keywords Antoni Gaudí. Pere Gimferrer. Joan Brossa. Joan Perucho. Literature and architecture.

[...] com la llum en la pedra dura.
El mot a la plana s'atura,
a l'arquitectura que viu.
(P. Gimferrer, «Paisatge», *El vendaval*, 1988)

Hay un vínculo visceral, oculto, que une a los exponentes de Dau al Set (sobre todo en la figura de Joan Brossa) y a algunos escritores como Joan Perucho y Pere Gimferrer, con el intento de describir arquitecturas vistas, experimentadas y percibidas, para narrarlas en la visión que se hace palabra(s), versos, figuras retóricas. Es un sentir común, que emerge en la (re)invención de lugares y espacios principalmente gaudinianos, que puede encontrar expresión verbalizando escenarios de ciudades y paisajes hechos por el hombre en los que la historia ha dejado sus huellas más o menos evidentes. Aquí analizamos algunos textos de Brossa, Perucho y Gimferrer, en los que emerge esa común sensibilidad erudita que se manifiesta en una atención a correlaciones (citaciones que se entrelazan) para construir universos literarios que no son sólo discursivos. Destaca, como se tratará de explicar, una sensibilidad por una arquitectura, concretamente la de Antoni Gaudí, positivamente coreográfica que une a estos autores, que, aunque tengan intenciones formales ligeramente diferentes, son en parte similares, pero no asimilables.

Pere Gimferrer en su texto «L'arquitecte i el paleta», que se publicó en *El Correo Catalán* el 26 de octubre de 1979, posteriormente recogido en el primer volumen de los *Dietari* pero que no se incluyó en la versión castellana *Dietario (1979-1980)*, establece un claro paralelismo entre arquitectura y poesía en lo que se refiere al proceso creativo, a la acción de crear una obra. Según Gimferrer, escribir es construir, un texto es una obra, una palabra es un ladrillo y un poeta puede ser un arquitecto o un albañil. Y de ahí, y mediante dos anécdotas vividas por dos poetas, en dos espacios y tiempos diferentes, pero en las que se vive un malentendido similar, Gimferrer construye su artículo:

Separades per tres segles, les dues anècdotes son genuïnes. Un poeta - Boileau -, que, en el moment màxim de la seva prosperitat, escriu per encàrrec de Lluís XIV de França, passa pel departament burocràtic corresponent a rebre el seus honoraris. L'encarregat de fer efectiu el pagament, un empleat del tresor reial, llegeix, en l'ordre que li presenta Boileau, que es tracta de 'la pensió que hem concedit a Boileau, a causa de la satisfacció que ens han donat les seves obres'. (Qui parla, en plural majestàtic, és naturalment Lluís XIV.) Vet ací una cara nova; i el buròcrata, curiós li pregunta de quina mena d'obres es tracta. Boileau respon: 'Obres de construcció. Sóc arquitecte. Un altre poeta; un altre escenari. En un moment difícil de precisar d'una postguerra grisosa, estòlida i embrutida, un home - Joan Brossa - es troba en la

necessitat de fer cua davant no sabem quina finestra hòrrida per obtenir el carnet d'identitat, i, naturalment, hi ha un funcionari que li demana quina professió té. Brossa contesta la veritat: 'Poeta' El funcionari li etziba: '¿Cómo dice? ¿Paleta?'. Brossa contesta que sí, que és paleta, i queda enregistrat amb aquest ofici antic i noble, que, com tothom sap, agradava tant a Joan Salvat-Papasseit. (Gimferrer 1995, 48)

El malentendido es en ambos casos debido a la incomprensión de dos palabras, 'obra' y 'poeta', por parte siempre de la misma figura, un burócrata, haciendo emerger, así, no solo la estupidez singular del empleado, sino también -y como consecuencia- una imagen ridícula de las instituciones de un estado autoritario, ya que no reconocen ni el oficio de poeta ni saben que lo que éste produce es una obra literaria. Más allá de la veracidad y de la gracia de las dos anécdotas, en su texto Gimferrer distingue dos tipos de poetas, el arquitecto y el 'paleta' o albañil:

Boileau, com el seu amic Racine, és un arquitecte, realment immers en la comesa de bastir - amb el sever compàs de la rima i l'escaire del vers alexandrí - els temples de marbre o de pedra picada del neoclassicisme intemporal i l'estil noble; [...] Brossa, al seu torn, és un paleta: no pensa pas a traçar un edifici, sinó a tenir cura de cada maó, i de l'argila, i de l'argamassa. El seu material verbal no és el repertori de l'estil enlairat - del *grand style* -, sinó la simple, nua i rigorosa percepció auditiva dels mots usuals del carrer. No fa palaus o jardins: fa cases per viure-hi. Cada un en el seu àmbit, tots dos són poetes, i tots dos són constructors. Ja ho deia Foix: «Mots i maons, o a cascu el seu». (1995, 49)

Las obras construidas por Boileau (y Racine) son diferentes de las de Brossa, de tal manera que, según Gimferrer, Boileau (y Racine) son arquitectos porque construyen edificios grandes y elegantes con un estilo noble, refinado, a través de la rima y de los versos alejandrinos; por otro lado, Brossa es un albañil que construye casas, es decir, espacios más pequeños y familiares, ya que sus obras indagan en la simplicidad de la forma a partir de materiales ordinarios y rústicos.

Marco Biraghi en su ensayo *L'architetto come intellettuale*, reconstruye y analiza la crisis del arquitecto como intelectual *tout court* en la época contemporánea, considerando que el arquitecto siempre está en una zona oscilante entre el mundo de la técnica y el de la política:

L'architetto - oggi come nei momenti storici precedenti - mette la propria opera a disposizione della società in cui vive. L'architetto ha spesso rivestito un ruolo di consigliere e di propositore,

oltreché di realizzazione. E in non poche occasioni è arrivato anche a calarsi - in passato - nei panni del pensatore, dell'utopista, del sognatore, declinando l'etimologia del progetto nel suo senso più diretto e immediato: quello di un'evocazione - qui e ora - del futuro (*proiectus* in latino è propriamente l'azione del gettare in avanti, e dunque del proiettare). (Biraghi 2019, 209)

Teniendo en cuenta esta reflexión de Biraghi, podemos decir que Gimferrer está explorando las figuras del arquitecto y del escritor (poeta) como intelectuales que participan en el debate sociocultural de su tiempo, a la vez que también expresa su opinión sobre lo que es un poeta y sobre la precariedad cultural de las instancias e instituciones del poder. Como ha indicado Enric Bou, los ensayos o la prosa de no ficción de Gimferrer, como es el caso de los artículos de los *Dietari*, demuestran los intereses intelectuales del escritor, y los textos que ha escrito sobre poetas, cineastas y artistas de su tiempo, responden a una deuda de reconocimiento, reflexionando sobre la función de la literatura y sobre el papel público del escritor:

Gimferrer ha excel·lit en presentar reflexions urgents sobre la problemàtica del paper públic de l'escriptor i obre una reflexió de caràcter ètic. D'ètica literària. (Bou 1997, 12)

Esta consideración de Gimferrer sobre el poeta-paleta Joan Brossa y el uso de materiales simples y de la propia tradición -«els mots usuals del carrer» (Gimferrer 1995, 49)- en la construcción de una obra, nos da pie a analizar «Pedrís de Gaudí», un texto breve cuanto enigmático de Brossa, dedicado al arquitecto Gaudí, escrito en noviembre de 1944, pero que se publicó treinta años más tarde, en 1972, en el volumen *Vivàrium*, juntamente con otras prosas poéticas. Por su brevedad lo reproducimos a continuación:

Ha caigut una ampolla. Al carrer no hi ha prou fanals. Als coloms disposats a emprendre el vol, no els ha de mancar recompensa, tanta és la foscor que hi ha. Els llamps que apareixen a l'horitzó de tant en tant provenen de núvols que avancen, avancen. Des d'ahir a la nit que plou. El terra, cent capes hi hagi, tot és un basal on xipollegen oques com lluernes. Al girant d'un carreró humit, impregnat de perfums, Hans Christian Andersen em fa senyes amb el barret i el paraigua. M'hi apropo.

-Per a escriure bé -comença- cal tenir el cos en posició perpendicular al seient, sense recolzar-lo al cantell de la taula i sempre descansant damunt el braç esquerre. El cap, constantment alçat. El pit, dret, i les cames, en posició obliqua. La ploma ha d'ésser aguantada amb els tres dits primers de la mà dreta, de manera que l'índex s'adapti amb naturalitat al llarg del portaploma...

Em venien ganes d'interrompre'l i relatar-li que els castells medievals eren construccions inexpugnables. Que, els fossats, els franquejaven amb l'ajut de ponts llevadissos que només eren aixecats al capvespre. Que, a la cresta dels atrinxeraments, hi posen sacs de sorra. Que, si l'enemic s'apropa, cal detenir-lo, que, si s'amaga, cal batre'l darrera tota mena d'obstacles.

Però Andersen havia canviat oportunament de conversa i m'explicava les meravelles de l'ull humà per tal com havia començat a apuntar el dia. (Brossa 1972, 11)

«Pedrís de Gaudí» simula un diàleg entre presumiblement el mismo Brossa y el poeta danés del siglo XIX Hans Christian Andersen. ¿Qué tiene que ver Gaudí y su 'pedrís' con este diálogo e imposible encuentro con Andersen? Y, en segundo lugar, ¿establece Brossa algún paralelismo entre literatura y arquitectura? Empezando por el título, y teniendo en cuenta que la palabra 'pedrís' significa banco hecho de piedra o de ladrillos, Brossa, como buen poeta-albañil sensible a los materiales con los que se construyen realidades, alude a uno de los elementos más característicos de la arquitectura de Gaudí, el banco de piedra de forma curva decorado con la técnica del 'trencadís'. 'Trencadís', es decir, troceado o picadillo, es un tipo de aplicación ornamental del mosaico a partir de fragmentos cerámicos -básicamente azulejos- unidos con argamasa. Indirectamente, Brossa sugiere un proceso de composición, de construcción, que se obtiene a través de una recuperación de material de desecho y roto. Si nos fijamos en la estructura narrativa de este texto de Brossa también está compuesta con piezas no de desecho pero sí rotas, entendiendo por rotas, fragmentadas. Las piezas o fragmentos rotos componen un texto, en este caso, un diálogo. Se trata de un diálogo intencionadamente absurdo, coherentemente con el estilo poético de un joven Brossa aún muy perteneciente al surrealismo (Bordons 2011, 51). Aparentemente absurdo porque el encuentro es imposible, ya que uno de los personajes, Andersen, está muerto, y porque lo que se dicen no tiene sentido, como un diálogo entre sordos. Andersen expone una especie de teoría que también se podría calificar de absurda, sobre cómo hay que sentarse para escribir bien, qué posición es mejor que adopte el cuerpo, perpendicular al asiento, en este caso, cómo hay que poner las piernas, en posición oblicua, y cómo hay que coger la pluma «aguantada amb els tres dits primers de la mà dreta de manera que l'índex s'adapti amb naturalitat al llarg del portaploma» (Brossa 1972, 11). Y Brossa no le responde, pero confiesa, dirigiéndose directamente al lector y estableciendo así una relación de intimidad con él, que no le interesa lo que está diciendo Andersen y que no lo hace, pero que le gustaría interrumpirle para hablar de otra cosa, concretamente, de los castillos medievales porque son construcciones inexpugnables con las que se puede y hay que atacar

y destruir al enemigo. Si tenemos en cuenta que Brossa escribió este texto a inicios de la década de los cuarenta, y, por lo tanto, en los años en los cuales la censura y la represión franquista eran muy fuertes, podemos afirmar que esta parábola del diálogo absurdo sirve a Brossa para hacer dos cosas. Por un lado, un homenaje al arquitecto Gaudí y, por el otro, denunciar la situación de represión social y cultural que se vivía. No nos parece casual que Brossa use el verbo franquear, «franquejaven», para describir con qué tipo de construcción -de estructura móvil, concretamente de «uns ponts llevadissos» (unos puentes levadizos)- se defendían los castillos, aludiendo, así, al régimen de Franco. También aquí, como en el texto de Gimferrer, escritura y arquitectura se entienden como dos procesos equivalentes para construir obras. Andersen habla de cómo hay que ponerse para escribir, es decir crear o construir, y Brossa habla de castillos, una construcción casi indestructible.

Este elogio de Brossa de Gaudí hecho a través de una prosa con un estilo vanguardista se enmarca en un contexto histórico cultural muy importante. Como ha indicado Carmen Rodrigo Pedret (2019, 132), en aquel momento, a principios de la década de los cuarenta, Gaudí y el Modernismo catalán en general, tenían en la prensa española muchos detractores, como emerge en algunos artículos de la revista barcelonesa *Destino*, entonces llamada *Destino. Política de Unidad*, que aún mantenía una opinión crítica (estética) de preguerra. Josep Pla escribía que Gaudí es el «monstruo wagneriano de la Arquitectura»:

De Barcelona, el ensanche es horrible y Gaudí es el monstruo wagneriano de la Arquitectura. El bum-bum de las flatulencias de la Pedrera del Paseo de Gracia es música alemana en granito. Wagner en su tiempo quiso tocar el arte nuevo - independiente y contrario a Goethe - y Gaudí quiso edificar el ante-Panteón, es decir, el Panteón de los invertebrados. ¡Así va el mundo de nuestros días! (Pla 1940, 2)

Para reconstruir mejor este contexto histórico mencionamos brevemente otros ejemplos de escritores y artistas que, como Brossa, empezaron a ver con una mirada nueva las extraordinarias obras de Gaudí, creando una nueva sensibilidad estética que pronto revolucionaría las expectativas críticas sobre su obra. De hecho, como ha recordado Edgar Illas, el aspro juicio de Josep Pla sobre Gaudí se irá desarrollando hacia una opinión muy positiva, considerando al arquitecto de Reus un crucial renovador del arte de construir de la cultura occidental, y su obra maestra inacabada, la Sagrada Familia:

a radical attempt to return architecture to nature and oppose the entire European architectural tradition as it symbolically emerged from the Greek Parthenon. For Pla, the magnitude of Gaudí's effort

is represented by one main formal trait: the absence of the straight line in the curvilinear, voluminous, irregular forms of the temple. (Illas 2014, 147)

Este cambio –o evolución positiva– del juicio de Pla sobre Gaudí se enmarca en el creciente reconocimiento internacional de otra figura clave del arte moderno catalán de posguerra, el pintor surrealista por antonomasia, Salvador Dalí. De hecho, en aquellas décadas, un papel importante en la revalorización del estilo orgánico y en particular modo de la obra de Gaudí, lo tuvieron las vanguardias históricas, ya a partir de los años treinta, polemizando abiertamente con la consagración del estilo llamado –también– ‘modernista’ (*modern style*), representado principalmente en la figura del arquitecto francés, Le Corbusier. Según Anthony Vidler (1992), los primeros en proponer un diferente paradigma arquitectónico del *modern style*, fueron Bataille y Breton en la revista *Minotoure*, publicando textos de muchos exponentes de las vanguardias activos en París para discutir sobre cuál debía de ser la verdadera nueva arquitectura:

Calling for a ‘new monumentality’ as opposed to the ‘pseudomonumentality’ of eclectic historicism (to use Sigfried Giedion’s terms), against nostalgics and traditionalists who mourned the passing of the grand epochs of monumental splendor and saw little hope in the cultural forms of the declining West. In this debate [...] Tristan Tzara and Salvador Dalí, among others, were to advance [Bataille’s] position in articles published in *Minotaure*, outlining the possibilities of a psychoanalytically theorized architecture of hysteria, of digestion, or of the uncanny, intrauterine, cave. In each case the tradition of geometry was opposed by a psychoformal bodies sensibility that once more assimilated architecture to the natural. The monstrous, half-natural, half-cultural was posed as a counter to the abstract and the rational. (Vidler 1992, 137-8)

Como en parte ha recordado Ian Gibson en su biografía, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, el pintor de Cadaqués, obsesionado con la obra gaudiniana, llevará a cabo en algunos de sus textos esta singular batalla de revalorización estética de Gaudí, como es el caso del *pamphlet* escrito en abril de 1956:

In April 1956, while returning to Europe on the *SS America*, Dalí dashed off a tiny opuscle in French entitle *Les cocus du vieil art moderne* (*The Cuckolds of Old Modern Art*), a compendium of the ideas developed in his lectures and pamphlets of the previous six years. The thesis was that all modern paintings, or almost all, was rubbish, and that only an art capable of expressing the discovery of the ‘discontinuity of matter’ was now valid. Dalí’s art, that is.

The text was published later in Paris, fleshed out with the 1993 Gaudí-championing article which Dalí considered one of his major contributions to criticism, 'On the Terrifying and Edible Beauty of "Modern Style" Architecture'. (Gibson 1997, 486)

Con el intento de traducir en imágenes verbales lo que él considera que son rasgos innovativos y rompedores del estilo arquitectónico de Gaudí, Dalí, en su «tiny opuscle in French» *Les cocus du vieil art moderne* (Los cornudos del viejo arte moderno) describe sus construcciones subrayando su valor original y creativo, como de otro mundo, de un mundo perteneciente al agua y, por lo tanto, móvil, fluido, pero no por esto fantástico o irreal:

Gaudí construyó una casa a partir de las formas del mar, «representando las olas en un día de tempestad». Otra está hecha con las aguas tranquilas de un lago. No se trata de decepcionantes metáforas, de cuentos de hadas, etc.: estas casas existen (Paseo de Gracia, en Barcelona). Se trata de edificios reales, verdadera escultura de los reflejos de las nubes crepusculares en el agua, hecha posible gracias al recurso de un inmenso e insensato mosaico multicolor y rutilante, con irisaciones puntillistas, del que emergen formas de agua esparramada, formas de agua desparramándose, formas de agua estancada, formas de agua reverberante, formas de agua mecidas por el viento; todas esas formas de agua construidas en una sucesión asimétrica y dinámico-instantánea de relieves rotos, sincopados, enlazados, fundidos por los nenúfares y los lirios «naturalistas-estilizados», concretándose en excéntricas convergencias impuras y aniquiladoras a través de densas protuberancias de miedo, asomando de la fachada increíble, contorsionadas a la vez por todo el sufrimiento demencial y por toda la calma latente e infinitamente dulce que sólo puede compararse a la de los horripilantes forúnculos apoteósicos y maduros, listos para ser comidos con la cuchara - con la sanguinolenta, sebosa y blanda cuchara de carne podrida que se acerca. Se trató pues de construir un edificio habitable (y, además, en mi opinión, comestible) con los reflejos de las nubes crepusculares sobre las aguas de un lago, y que además debía comportar el máximo rigor naturalista y de *trompe-l'oeil*. Yo grito que eso es un progreso gigantesco frente a la simple inmersión rimbaldiana del salón en el fondo de un lago. (Dalí 2000, 61-5)

Esta revalorización, que en parte es una reinención totalmente dadiniana del estilo orgánico e intencionadamente dirigida a un público no español, también empezaba a encontrar simpatizantes en el gris contexto de la España de Franco, en escritores y artistas como Brossa u otros exponentes de Dau al Set, que, contrarios, por lo tanto



Figura 1 Antoni Tàpies, *Tríptico*. 1948. Óleo sobre tela, 100 × 68 cm / 100 × 133 cm / 100 × 68 cm. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. Fuente: <https://fundaciotapi.es/la-colleccio/obres/?o=40>. © Fundació Antoni Tàpies

a las ideas más conservadoras del régimen, manifestaban y reivindicaban, ya en línea con la crítica internacional, el valor artístico del arte modernista catalán, pero sobre todo de la obra de Gaudí. Es el caso, también, de Antoni Tàpies con su *Tríptico* [fig. 1] y el texto de Enric Tormo, *Antoni Tàpies*, que abría el cuarto número de la revista *Dau al Set* [fig. 2], exaltando el binomio de la piedra y de las líneas curvas desafiando cualquier cálculo lógico, alcanzando una dimensión mística, invita a la antigrafía y a la recuperación historiográfica de la crítica de Gaudí, escribiendo: «Hem de llegir l'arquitectura del nostre arquitecte» (Tormo 1948).

Si entre los primeros defensores de Gaudí en España hay algunos exponentes de *Dau al Set*, que empiezan a cambiar de perspectiva, revalorando positivamente su trabajo, otro escritor, Joan Perucho, que por mucho tiempo se ocupó también de crítica de arte, no esconde en sus textos su aprecio hacia el organicismo radical gaudiniano, demostrando así su sensibilidad 'misterioso-perturbadora', cercana a las ideas de Brossa y de *Dau al Set*, historizando estas críticas precisamente porque pertenecen a una sensibilidad conservadora ya obsoleta.

El encuentro imaginario con Andersen que propone Brossa, tiene que ver, como aclara Joan Perucho, con la opinión que la gente de Barcelona tenía cuando se construyó la Casa Batlló:

De 1905 a 1907, Gaudí modificó la fachada, el primer piso, la azotea y la parte posterior de un edificio construido anteriormente. Es la casa conocida con el nombre de 'Casa Batlló'. En la fachada de la casa Batlló, las líneas horizontales devienen ondulantes y huidizas y tienen algo de carnoso y palpitante. Es como una



ANTONI GAUDÍ

La línia s'enlaira fugissera, corbant graciosament el seu cos, fins a tocar lleument el regne ingràvid; després, vençuda per un tebi abrindament, descendeix oposant-se, simètrica, a la seva anterior trajectòria. Heus ací gràficament la paràbola. Crist féu l'assaig. Els qui el seguiren, han repetit mil voltes el mateix camí. Es el sèver diari del cristià.

La pedra, ha personificat el drama íntim d'un home: Gaudí. La seva fugissera corba retorna i descendeix, vençuda per un tràgic abrindament, fins al pobre llit de l'hospital.

En ell es donà la gran corba i el seu retorn, com una conseqüència. La seva arquitectura, la seva genial constructiva, no ha estat més que un lògic accident. La tragèdia d'uns quants homes ha imposat aquesta doble corba de la pedra. Aquesta arquitectura negativa, engendrada per un íntens lirisme, que fuig, esquitllant-se, d'una de les lleis cosmològiques: la gravetat. Mentre les forces físiques llisquen insensiblement, com un doll de mercuri, ella s'escapa ingràvida vers l'infinit.

Aquesta hipèrbola, floreix en el sí de cada home que es ressent de la seva mortal condició terrena.

Gaudí és un místic que ens explica el seu dogma en un llenguatge plàstico-didàctico-arquitectònic.

Hem de llegir l'arquitectura del nostre arquitecte.

De la sua uturgència de la pedra, flueix, en les seves formes, aquesta blanca sensualitat que és el centre exacte de la poesia.

Ella és el nostre lloc.

ENRIC TORMO



Figura 2 Enric Tormo, «Antoni Gaudí», *Dau al Set*, 4, desembre 1948. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya. Fuente: Biblioteca Nacional de Catalunya. CC BY-NC-ND 2.5

divagación lírica y sensual a un tiempo, algo que justifica la arquitectura 'comestible' daliniana. Si alzamos un poco los ojos, nos deslumbra la colorista suavidad de sus muros de cerámica, evanescentes y ligeros. Otorga magicismo al conjunto, su extraordinaria y desconcertante azotea, crispada como el dorso de un fabuloso dragón medieval, y también sus chimeneas que semejan raras floraciones de un jardín encantado. Parece que esta casa fue identificada en su tiempo a un maravilloso sueño de Andersen. (Perucho 1967, 110-29)

Este ensayo de Perucho de finales de los años sesenta, *Una arquitectura de anticipación*, va acompañado con fotografías de Leopoldo Pomés y la correspondiente traducción a otras tres lenguas: inglés, francés y alemán. No es solo un texto, un ensayo riguroso y de carácter divulgativo, que forma parte de un libro que quiere dar una visión crítica positiva de la obra de Gaudí, sino que forma parte de toda una serie de materiales (libros, películas, artículos, etc.) que tenían la intención de confirmar el reconocimiento internacional del arquitecto catalán al mismo tiempo que promovía turísticamente a la ciudad de Barcelona (Rodrigo Pedret 2019, 156-62)

Como ha indicado Julià Guillamon (2020) por lo que se refiere al trabajo como crítico de arte de Joan Perucho, éste dedicó una concreta atención a algunas de las figuras que mejor representaban la modernidad en el campo del arte y de la arquitectura catalana:

A *Destino*, Perucho escribía artículos de crítica d'art, que va recollir en dos llibres, *El arte en las artes* (1964) i *La cultura y el mundo visual* (1968). Es poden llegir en català en un volum d'obra completa. *El arte en las artes*, que recull articles d'entre 1961 i 1964, reivindica l'arquitectura, el disseny i l'art d'avantguarda. Parla dels Amics de l'Art Nou (ADLAN) i del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GAT-CPAC), dues associacions d'abans de la guerra que representaven la modernitat en el camp de l'art i de l'arquitectura. També parla dels artistes contemporanis -Josep M. de Sucre, Salvador Aulèsia, Albert Porta, Zush-, dels moviments d'avantguarda, i dels seus amics del grup Dau al Set: Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cui-xart i Joan Josep Tharrats. (Guillamon 2020, 69)

Perucho escribe aún sobre Gaudí en los años ochenta en su ensayo *Teoría de Catalunya*, concretamente, en el capítulo «Tres figures mítiques» pero no a través de un estudio monográfico exhaustivo reivindicativo, sino de una forma más general y en relación a otros dos artistas catalanes, Salvador Dalí y Joan Miró, dando una visión de conjunto que tiene por objetivo confirmar la profunda raíz catalana, en el sentido de local, como punto de partida de un arte que es

universal, global. Es en este sentido que Perucho define y considera a Gaudí, Miró y Dalí, como el mismo título indica, tres figuras míticas.

Perucho, con estos textos sobre Gaudí, representa a la perfección el pasaje crucial en el que la obra del arquitecto catalán pasa de ser 'solo' aceptada, a ser reconocida como obra maestra innegable y de gran originalidad, entregándose inevitablemente al disfrute del turismo de masas, más popular que pop, con el riesgo de acabar como un mito de hoy, *idéologique e dépolitisée*, habría dicho Barthes ([1957] 2005), de perder su verdadero valor de obra de arte anticipadora.

En este contexto, en la Catalunya y Barcelona de los años ochenta de la normalización, no solo lingüística sino también económico cultural (y de promoción turística), aparece, tan solo dos años más tarde, en 1987, el volumen *El jardí dels guerrers*, que contiene fotografías de Manel Armengol, y tres textos: uno de Pere Gimferrer que se titula precisamente «El jardí dels guerrers» y, por lo tanto, que le da el título al volumen, otro de Victoria Cirlet, «Presència de la pedra», y un tercero de Josep Maria Subirachs, «Gaudí Nocturn». Centrándonos en el ensayo de Gimferrer, se trata de un texto de unas seis páginas, que, aunque esté escrito con una prosa muy poética –de hecho, el subtítulo del texto dice «Una visió poètica de la terrassa de la Pedrera»– tiene una voluntad, como en el caso de Perucho, divulgativa, pero sin renunciar a la erudición. 'El jardín de los guerreros' es la azotea de la casa Batlló y los guerreros son las chimeneas. Como se ve en la fotografía de la portada, en este jardín emerge –intencionadamente– una atmósfera mágica, medieval, primitiva y de sueño, en definitiva, una atmósfera a la Andersen. Citando a dos clásicos de la literatura catalana medieval, Gimferrer destaca la importancia de la luz, es decir, de un factor externo a la construcción arquitectónica en ella misma, pero que es parte de ella, como los espacios en blanco en poesía, o los silencios en la música:

en el tast de llum blanca dels matins de primavera –quan el cel és «clar e bell» com el veien els ulls de Tirant lo Blanc, o, en una platja del Llevant, el patró de la «gran nau» que recorden els versos d'Ausiàs March: un cel primigeni, medieval, arquetípic–, els guerrers de Gaudí, en la ceguesa de les cavorques buides, albiren un Enllà que és el seu àmbit d'existència. No és cap país de fetillera esbravada, ni una Arcàdia amable de tossals: ens commina adust, a acatar l'imperi astral del roc. (Gimferrer 1997, 392)

El 'roc', es decir, la roca o piedra, que da el sobrenombre al edificio conocido como 'La Pedrera', es el material protagonista de la construcción y de este espacio concreto, la terraza y sus guerreros. La piedra, como el 'ladrillo', como el 'mot' o palabra, retomando la metáfora inicial del mismo Gimferrer en su texto «L'arquitecte i el paleta» es el instrumento narrativo, y, por lo tanto, creador de forma y, en este caso,

también de vida porque –y aquí Gimferrer se avala de las palabras de Ezra Pound– «la pedra present la forma que l'escultor li dóna» (1997, 393). Además, este espacio de piedra que crea Gaudí es, según Gimferrer, un espacio parecido al escenario de un teatro, donde quién pasea por él actúa dialogando con la obra misma. Aquí Gimferrer retoma una comparación muy suya, la del arquitecto como escenógrafo, como constructor de espacios teatrales, espacios contruidos que son animados teatralmente por artistas (arquitectos-escritores), maestros de ceremonias. De manera similar, en su artículo sobre Gian Lorenzo Bernini, «Bernini», que se publicó en *El Correo Catalán* el 15 de noviembre 1979, Gimferrer describe y subraya la importancia del arte del arquitecto barroco, capaz de reinventar la Roma papal:

Bernini fa un baldaquí com si fes un teatrí. Bernini és un escultor? Bernini és un arquitecte? Bernini és, en el fons, un escenògraf. Bernini fa escultura i arquitectura com si fes decoracions teatrals. [...] Bernini és un mestre de cerimònies. [...] S'ha incorporat, a més, la naturalesa profunda, no ja del vaticanisme, sinó de Roma com a ciutat; posa el contrapès a la sobrietat clàssica de la Roma antiga i dóna a l'excés meridional el tribut que li pertoca. [...] Tot forma part d'un sol cos vast i immens de pedra i de llum i d'aigua: fonts, estàtues, columnas, davant la llisor d'un cel serè. Una ciutat viva és això: un alenar, una respiració de carrerons i palaus, de portalades i de temples, una nau de gemmes i de serpentes navegant pel capvespre encès amb les figures de Bernini com a mascaró de proa. (Gimferrer 1995, 78-9)

Otra vez, y volviendo a la terraza gaudiniana, la piedra es palabra, es:

un altre llenguatge: els guerrers del jardí gaudinià enuncien, la-cònics, l'enigma concís i perenne de l'aparença fugissera [...] els campions de la terrassa tenen el destí de l'home en el món, tributari de l'obscur i de la mort que reverbera com la llum de capvespre. (Gimferrer 1997, 397)

En este caso, la reflexión de Gimferrer, que sólo aparentemente, como en la lectura del papismo manierista de la Roma de Bernini, puede parecer una superficial –casi banal– y en parte muy personal, crítica de arte de un lugar arquitectónico concreto, trata de releer a un arquitecto, Gaudí –como Bernini– que ya es aceptado, asimilado e incluso podríamos decir sobre interpretado: «Emborratxats de pedra i pedreria, abdiquem de la pensa; cecs de tant veure-hi, renunciem a esplaiar la mirada» (1997, 392). El intento de esta anagnórisis explícita en la prosa poética, sin embargo, es precisamente el de regenerar una especie de «operació estètica gaudiniana» (1997, 396), para aquellos usuarios que se encuentren en el intento de comprender

la obra de un arquitecto convertido en un icono pop y mito para «el turista –que, de tant de llucar, acaba per no clissar-hi gens» (1995, 78-9). De hecho, a los nuevos pigmaliones, Gimferrer sugiere un recorrido de experiencia estética *in situ* para poder volver a apreciar, yendo más allá de interpretaciones políticas e ideológicas –porque «el ver rostros de l'art, revelador de l'inconegut que esdevé perceptible només perquè el suscita l'obra» (1997, 396)–, que «l'art és coneixement d'allò que no fóra ni copsable ni formulable en un altre llenguatge» (1997, 397).

El arte de la palabra y el arte de las piedras, antigrafiá la una de la otra, se reflejan y se funden precisamente porque se nutren y se basan en el lenguaje común del arte.

Terminamos este *excursus* con un poema objeto de Joan Brossa de finales de los años ochenta, *Paleta-poeta* [fig. 3] porque, como su título indica, el poeta barcelonés vuelve a la metáfora (visual) del poeta-paleta o paleta-poeta.

En palabras de Vicenç Altaió:

Brossa assumeix la condició obrera de productor, la d'escriure a llapis matí i tarda [...] L'art de la poesia té alguna cosa de construcció i de mesura formal. Si no s'escriu, no es pensa. (Altaió 2017, 130)

Esta «condición obrera» que asume Brossa es la condición del oficio de poeta que otro poeta, Joan Salvat-Papasseit, describe en su poema «L'ofici que més m'agrada», que se publicó en 1925 en el poemario *Óssa menor*, y que Gimferrer evocaba, como hemos visto al inicio, en su texto «L'arquitecte i el paleta»:

I encara més | si us deia l'ofici de paleta: | de paleta que en sap | i basteix aixoplucs. | El mateix fan un porxo com una xemeneia | –si ho volen | sense escales | puguen al capdamunt; | fan també balconades que hom veu la mar de lluny | –els finestrals que esguarden tota la serralada, | i els capitells | i els sòcols | i les voltes de punt. | Van en cos de camisa com gent desenfeinada! | Oh, les cases que aixequen d'un tancar i obrir d'ulls! (Salvat-Papasseit [1925] 1992, 150)

Todos oficios que «són bons perquè són de bon viure» (149), pero sobre todo buenos porque refuerzan la condición obrera de productor, haciendo del poeta, del artista, del arquitecto, pero también del usuario del arte, del lector, del observador, un constructor o un intérprete, no de obras sino de textos. En este sentido, y tomando una reflexión de Anthony Vidler, antigrafiás abiertas, siempre listas para ser disfrutadas:

Thus, this pleasure in 'dismantling' these works would be, to use a distinction drawn by Roland Barthes in 1971, a pleasure not of



Figura 3 Joan Brossa, *Paleta-poeta (poema-objeto)*. 1989. Madera y hierro, 17 × 52 × 34 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paleta-poeta-poema-objeto>

the 'work' but of the 'text.' [...] to create something that, in architecture, had the status of what Barthes has called a 'text' in literature. His operation would perhaps be the architectural equivalent of a philosophical or literary deconstruction. This said, however, the conditions of such a 'textuality', one that was not reducible to a forced linguistic analogy or a literal caricature of 'deconstructed' structural and formal elements, would be, as Tschumi realizes, difficult to determine. In the terms posed by *The Manhattan Transcripts*, it would be derived not by the simple manipulation of the internal codes of traditional or modern architecture, but rather by their confrontation with concepts drawn from outside architecture, from literature and philosophy, film and music. In this often violent encounter, the limits of the discipline would be tested, its margins disclosed, and its most fundamental premises subjected to radical criticism. Thus, the deeply rooted ideals of transparency between form and function, sign and signifier, space and activity, structure and meaning would be forced into dissociation, induced to collide rather than coincide. Play of this kind would celebrate dissonance over harmony, difference over identity. (Vidler 1992, 104-5)

Concluyendo, la lectura crítica de tres escritores intelectuales como Brossa, Perucho y Gimferrer, de la obra de Gaudí, un arquitecto

intelectual, es un intento de apropiación de un mundo artístico plástico, aparentemente distante del trabajo del escritor. Brossa, Perucho y Gimferrer, de diferentes maneras, poniendo en juego su propia erudición (quién de una manera más esotérica –oculto, reservado, impenetrable–, quién de una forma más bien exotérica –común, accesible para el vulgo) han sido capaces de reformular o reconciliarse con sus antigrafías, el «espacio inquietante» (Vidler 1992) del original texto/obra gaudiniano.

Bibliografía

- Altaió, V. (2017). «Epíleg». Bordons, G. (ed.), *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*. Barcelona: Editorial Rata, 300-10.
- Barthes, R. [1957] (2005). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Biraghi, M. (2019). *L'architetto come intellettuale*. Torino: Einaudi.
- Bordons, G. (2011). «El Dau al Set literari». *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Editorial Fundació Lluís Carulla, 45-60. <http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxius/4.pdf>.
- Bou, E. (1997). «Introducció». *Obra catalana complet. Assaig critics*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62, 5-14.
- Brossa, J. (1972). «Pedrís de Gaudí». *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 11.
- Dalí, S. (2000). *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets.
- Gibson, I. (1997). *The Shameful Life of Salvador Dalí*. London: Faber & Faber.
- Gimferrer, P. (1988). *El vendaval*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1995). «L'arquitecte i el paleta». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 48-9.
- Gimferrer, P. (1995). «Bernini». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 78-9.
- Gimferrer, P. (1997). «El jardí dels guerrers». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Assaig critics*. Barcelona: Edicions 62, 391-7.
- Guillamon, J. (2020). *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Illas, E. (2014). «Gaudí Ghery Barcelona». *Cultural Critique*, 87, 144-61. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/culturalcritique.87.2014.0144>.
- Perucho, J. (1967). *Una arquitectura de anticipación*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Perucho, J. (1985). *Teoria de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Pla, J. (1940). «Calendario sin fechas. Las ciudades del mar». *Destino. Política de Unidad*, 144 (abril), 2.
- Rodrigo Pedret, C. (2019). «The Resurrection of Antoni Gaudí in Post-War Media. A Critical Chronology: 1945-1965». *Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture*, 4(2), 131-62.
- Salvat-Papasseit, J. [1925] (1992). «Óssa menor». Bou, E. (ed.), *Antologia de poemes*. Barcelona: Ariel.
- Tormo, E. (1948). «Antoni Gaudí». *Dau al Set*, 4, s.p.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomly*. Cambridge (MA): MIT Press.

Ut architectura poësis

Renato Bocchi

Università luav di Venezia, Italia

Abstract This essay seeks to establish a strict dialogue between images and words belonging to different fields through an unusual parallel between architecture and literary narration and techniques. The theory which underlies the act of composing architecture looks for design-lines, strategies and tools of action outside the disciplinary field of architecture itself and aims to build up spaces and objects taking into deep consideration the (perceptive, emotional, empathic, embodied) reactions of the user. The relationship between architectural, artistic and literary research spans two different case-studies: the landscape projects made by luav students, inspired by Ariosto's and Boiardo's poems; the architectural devices of Palazzo Te in Mantua by Giulio Romano read by Manfredo Tafuri, compared with the literary devices of the poem *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto.

Keywords Architecture. Literature. Poetry. Landscape. Relationship.

Índice 1 Introducción. – 2 Paisajes literarios en Emilia. – 3 El proyecto del *Danteum* en Roma, 1938. – 4 Arquitectura del 'fantástico'. – 5 Diálogos con Ariosto en el Palazzo Te en Mantua. – 6 Conclusiones.

1 Introducción

Horatius, en su *Ars Poetica*, aludió a una unidad de propósito de la actividad poética y literaria con la de la pintura, hablando de: *ut pictura poësis*. Unidad de propósito entre pintura y poesía que propongo extender también a la arquitectura: *ut architectura poësis*.

En dos experimentos realizados en los últimos años intenté comprobar un posible paralelismo entre la poética de la arquitectura y la literaria. Se trata de un ejercicio de laboratorio realizado con

estudiantes de la Universidad Iuav de Venecia en colaboración con la Bienal de Paisaje de Reggio Emilia en 2009-10 y un *reading* propuesto en el evento *Il Furioso in festa* en el marco del Festival de Literatura de Mantua, 2012.

2 Paisajes literarios en Emilia

Quería experimentar esta relación entre poesía (literatura) y arquitectura en 2010 durante un taller de la Universidad Iuav de Venecia, realizado junto con mis colegas Paolo Bürgi y Enrico Fontanari. El campo de aplicación fueron los lugares de la provincia de Reggio Emilia vinculados a la biografía y la obra de dos grandes poetas del Renacimiento italiano: Ludovico Ariosto y Matteo Boiardo (Bocchi 2010).

Creo que en las lecturas e interpretaciones que ofrece la literatura (así como el teatro o el cine) –conducidas por secuencias de imágenes o por descripciones narrativas y emocionales– la esencia de la materia espacial que es la base del proyecto arquitectónico sea a menudo presente.

1.1 Proyectos para el Parque de Ariosto y Boiardo

Es este guion, este *storyboard*, lo que hemos buscado en las obras de Ariosto y Boiardo para dar vida y desarrollo a proyectos de arquitectura del paisaje.

En esta manera el *Orlando Furioso*, con su estructura narrativa hipertextual y su evocación de imágenes fantásticas, pretendía convertirse en la huella, en el lienzo, de un proyecto de paisaje.

El escritor Gianni Celati presentó los itinerarios culturales del Parque Ariosto y Boiardo en la provincia de Reggio Emilia con las siguientes palabras:

El poema caballeresco italiano culmina en los grandes cuentos de aventuras de Boiardo y Ariosto, y sigue siendo algo absolutamente único en todas las literaturas conocidas. Lo que lo hace especial es su vena ligera, siempre hiperbólica, sobre todo cómica en Boiardo y de levedad irónica en Ariosto. Pero la grandeza de esos poemas radica sobre todo en los vuelos de la imaginación, en el ejercicio del fantasear, como forma de desatar los pensamientos de los nudos de los hábitos. (Celati 2010, 15-17)

Desde aquí empezó la experimentación del proyecto de nuestro taller. En esos lugares específicos se intentó dar forma a proyectos capaces de evocar de manera analógica y metafórica (con las herramientas

de la arquitectura y el paisaje contemporáneos) el mundo de lo 'fantástico' que caracteriza a esos autores y esas obras.

Así como Boiardo y Ariosto traducen las figuras caballerescas del *Chanson de geste* en la cultura de la corte de los Este -utilizándolos como claves de interpretación de una *Weltanschauung* renacentista- se intentó trasladar las evocaciones de Ariosto y Boiardo a lugares contemporáneos, que interpretan y transfiguran aquellos paisajes. Así se intentó responder a una recuperación de la memoria también muy innovadora en relación con los fenómenos de la civilización contemporánea, por tanto sin ningún acento nostálgico.

Un «ejercicio de fantasía», como decía el escritor Gianni Celati, que podría releer la realidad de los paisajes y «desatar los nudos de las costumbres», aportando claves interpretativas inéditas de los paisajes (Celati 2010).

Por su parte, el escritor Italo Calvino, al comentar sobre el *Orlando Furioso*, escribía:

La verdadera manera de expandir un poema con una estructura policéntrica y sincrónica como el *Furioso*, con acontecimientos que se ramifican en todas direcciones y que continuamente se entrecruzan y bifurcan, era dilatarlo desde adentro, haciendo proliferar episodios a partir de episodios, creando nuevas simetrías y nuevos contrastes [...]. Desde el principio, el *Orlando Furioso* se anuncia como el poema del movimiento, o mejor dicho, anuncia el tipo particular de movimiento que lo recorrerá de arriba abajo, un movimiento de trazos quebrados, en zig zag. (Calvino 1970, 21)

Es precisamente este movimiento 'errante' de la poesía el que fija los caracteres especiales del espacio de Ariosto y que hemos querido recordar en los proyectos.

Esta noción espacial es particularmente adecuada al sentido y diseño del paisaje, que en sí mismo se asemeja a un *storyboard*. De hecho, proyectar el paisaje significa diseñar un sistema espacial complejo, sujeto a cambios constantes, y también sujeto a una variabilidad igualmente continua de percepciones según el movimiento de quienes viven ese paisaje. No se trata, por tanto, de diseñar una estructura física finita y estable, sino un proceso de transformación y también de percepción progresiva: procesos que pueden ser guiados, pero que no pueden fijarse de una vez por todas.

Por ello, este tipo de proyectos pueden concebirse como una descripción cargada de temporalidad y, en definitiva, como un cuento.

En algunos de los experimentos de los alumnos, la investigación sobre las estructuras narrativas del poema se tradujo efectivamente en un diagrama de flujos y movimientos que sustentaba el proyecto de paisaje. La estructura entrelazada, policéntrica e hipertextual del poema de Ariosto resultó ser una referencia muy útil para delinear

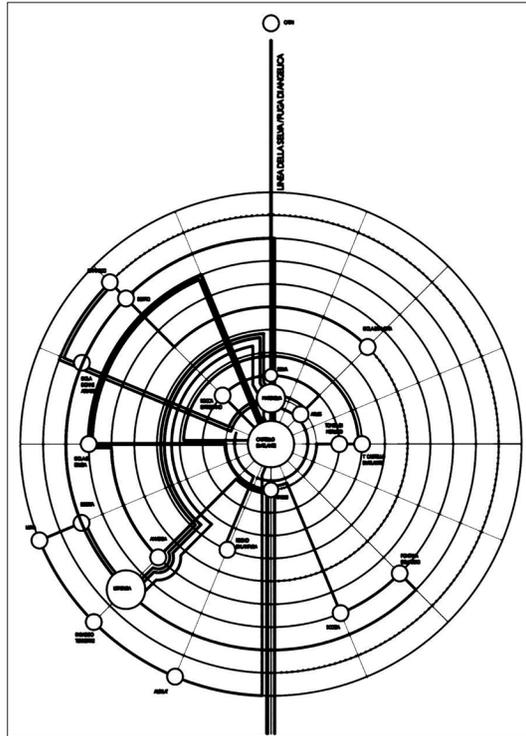


Figura 1
F. Crestani, S. Bortolato,
Diagrama del poema
Orlando Furioso.
Fuente: *Engramma*,
150, octubre de 2017

una metodología de proyecto capaz de interpretar las características narrativas del proyecto de paisaje, en particular en ese ‘microcosmo’ que resultó ser la zona de Rivalta con su ‘palacio con jardín’, abandonado y borrado gradualmente con el tiempo.

3 El proyecto del *Danteum* en Roma, 1938

En particular, un grupo de estudiantes se inspiró explícitamente en otra famosa experiencia histórica de correlación entre arquitectura y literatura: me refiero al famoso proyecto de Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri para el edificio *Danteum* en los Foros Imperiales de Roma (1938).

En este proyecto los autores querían reproducir el itinerario entre el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso de la *Divina Comedia* de Dante, trabajando no tanto en los sentidos figurativos literales del poema como en la reproducción en las secuencias espaciales de la construcción material de las sensaciones que produce la inmersión en la lectura de los tres cánticos del poema.

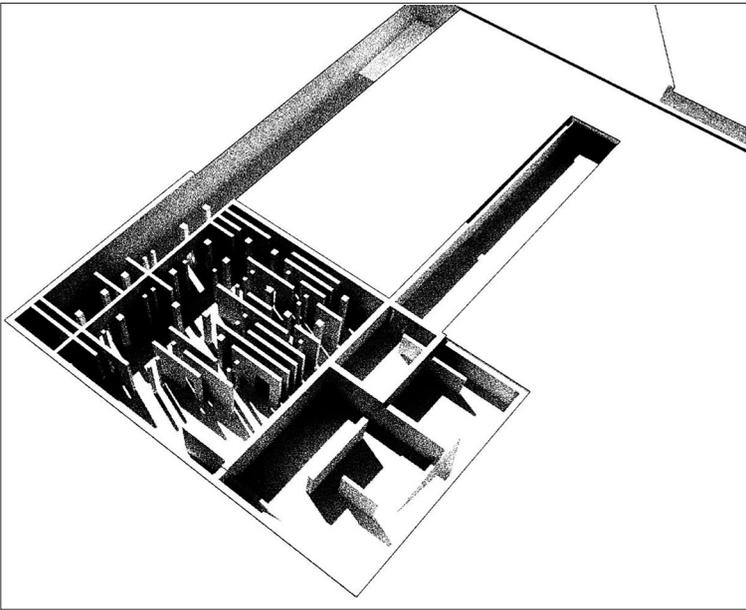


Figura 2 F. Crestani, S. Bortolato, Proyecto ipogeo en el jardín de la villa de Rivalta.
Fuente: *Il parco dell'Ariosto e del Boiardo*. Macerata: Quodlibet, 2010

El propio Terragni declaró su intención de:

imaginar y traducir en piedra un organismo arquitectónico que a través de las proporciones equilibradas de sus paredes, sus habitaciones, sus rampas, sus escaleras, sus techos, el juego cambiante de la luz y el sol, que penetra desde arriba, puede dar a quien pasea por los espacios interiores una sensación de aislamiento contemplativo. (Terragni, cit. en Gallo, Molinari 2021, 32)

Para dar forma al *Danteum*, concebido como un «hecho plástico de valor absoluto ligado a los personajes de la composición de Dante» (2021, 40), los dos arquitectos decidieron en primer lugar configurar el edificio según una rigurosa geometría proporcional, basada en el rectángulo áureo:

Sin embargo -todavía se lee en el informe de los arquitectos- la traducción del imaginario de Dante en leyes numéricas no era suficiente para transformar la *Divina Comedia* en arquitectura: también era necesario sugerir al visitante la sensación de atravesar los tres lugares del más allá de Dante. Así, por ejemplo, para el Infierno habría sido necesario una atmósfera que impresionase al

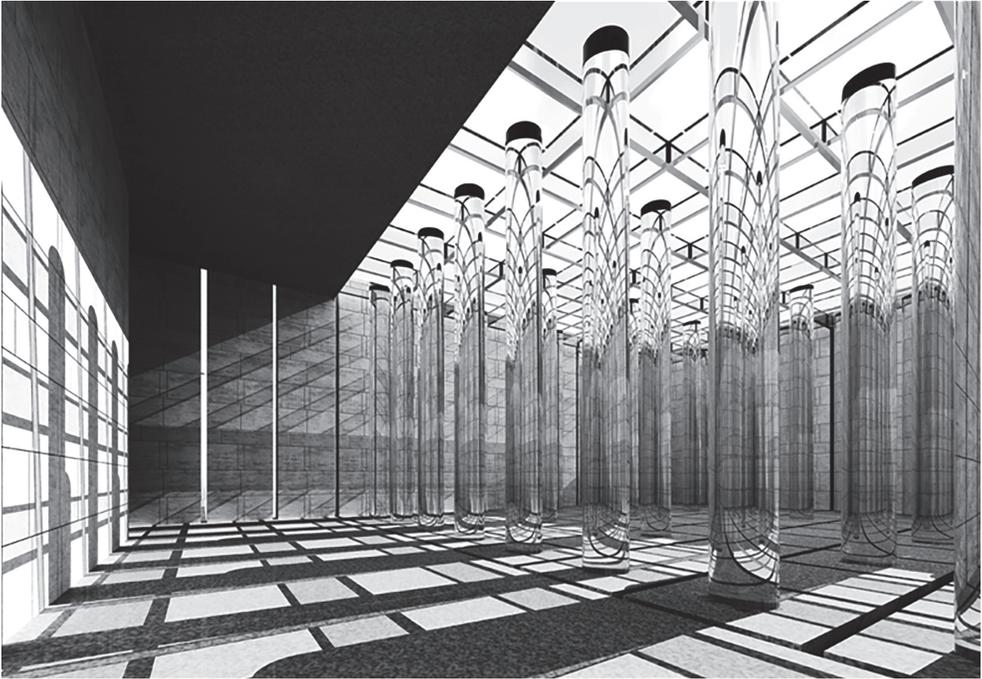


Figura 4 G. Terragni, P. Lingeri, *Danteum*, sala del Paraíso. Fuente: *Città di Dio. Città degli uomini. Architetture dantesche e utopie urbane*. Marsilio: Venezia, 2021

4 **Arquitectura del ‘fantástico’**

Volviendo a nuestra investigación sobre las huellas de *Orlando Furioso*, otro aporte crítico fundamental lo hizo la intervención de otro escritor, Ermanno Cavazzoni, quien nos ofreció una interpretación ‘onírica’ del poema:

La temporada del Orlando Furioso es verano [...] - escribe Cavazzoni - Parece que el calor es necesario para que los caballeros y las damas los animen y los hagan activos, como sucedería con una población de insectos y lagartijas. [...] Todos los héroes, incluso los pesados y aplastantes como Orlando o Rodomonte, son hormigas ocupadas, que corren y luchan [...]. El poema crece por todas partes, como fermentado por burbujas. Es un ser vivo y en movimiento. (Cavazzoni 1995, V-XIV)

Este mundo de coleópteros y lagartijas, como aparece el poema a la alucinación fantástica de Cavazzoni, en cierto modo hibridado con la dimensión cómico-grotesca del anterior poema de Boiardo (*Orlando*

Innamorato), ha sugerido a otros experimentos de proyecto un modo más explícito de representar lo fantástico y lo evocador: mecanismos casi surrealistas, que encontraron mejor expresión en la zona de Cannossa, en relación con las ruinas del castillo de Matilde, o en el pueblo de Scandiano, en relación con su castillo.

5 Diálogos con Ariosto en el Palazzo Te en Mantua

Después de ese primer experimento realizado con los estudiantes, en 2012 continué la atrevida yuxtaposición de las intenciones creativas y la formalización artística de la composición literaria y arquitectónica con motivo de mi participación en un interesante evento promovido en el Palacio Te de Mantua por el Festival de Literatura, dedicado a celebrar a Ludovico Ariosto.

En este caso, se trataba de un *reading* -realizado con la colaboración del amigo director teatral Gigi Dall'Aglio (Bocchi 2013).

Eso intentó cotejar, según precisas categorías temáticas, una serie de pasajes poéticos extraídos del *Orlando Furioso*, con pasajes seleccionados de un importante ensayo de Manfredo Tafuri sobre la arquitectura del Palazzo Te (Tafuri 1989).

Quería investigar, retomando la investigación crítica de Tafuri sobre la arquitectura de Giulio Romano, una serie de temas y motivos que caracterizan el clima cultural de las cortes de los Este y los Gonzaga de los siglos XV y XVI y en muchos casos codificados en una especie de código de comportamiento renacentista en el libro de Baldassarre Castiglione *El Cortegiano*, y rastrear y verificar su expresión paralela, y por tanto comparable, en la arquitectura del Palacio del Té y en los versos del *Orlando Furioso*.

Al respecto, Manfredo Tafuri, identificando una palabra clave en esta posible yuxtaposición entre literatura y arquitectura en la palabra 'disonancia', escribía:

La *disonancia* juega un papel similar al que tiene la abusación en el lenguaje literario. En este caso concreto se recomienda como un instrumento que no desmerece el sistema armónico, sino que introduce variedad en el fraseo. [...] La disonancia, en el Cortegiano y en el arte de Giulio Romano, es parte integral de la 'gracia'. [...] La 'sprezzatura' (del Cortegiano) no es más que la traducción del concepto aristotélico de *eironeia*, una característica omnipresente del comportamiento e inalcanzable sin disimulo. [...] Tampoco es separable el aspecto irónico del lúdico. [...] El éxito de la ironía, del juego, de la 'sprezzatura' depende de la recepción de los mensajes figurativos. Los árbitros del éxito o fracaso de un artista son los cortesanos. (Tafuri 1989, 58)

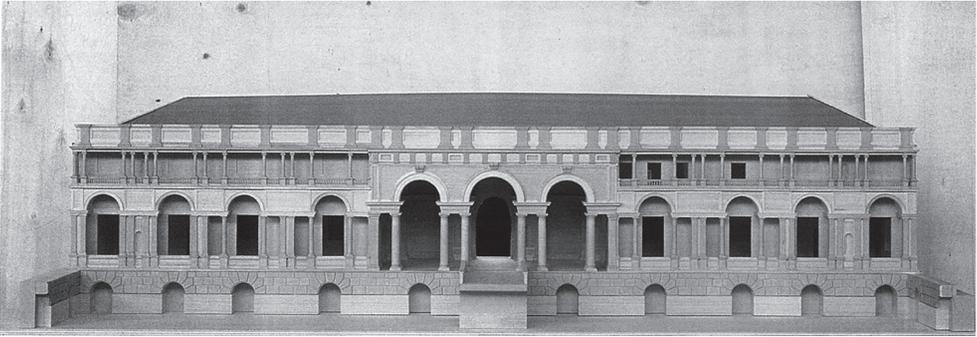


Figura 5 G. Romano, Palazzo Te, Mantova, fachada hacia el jardín. Modelo reconstructivo.
Fuente: Giulio Romano. Electa: Milano, 1989

Los temas o personajes investigados y propuestos quedaron, por tanto, en orden: 1. las *varietas* y el ritmo; 2. el muy pequeño y el muy grande; el desmesurado; 3. la asimetría y *sprezzatura*; 4. lo rústico y la contaminación; lo ficticio y la paradoja; 5. la ironía y disonancia; 6. la cultura del juego.

Propongo aquí brevemente, para explicar las correlaciones establecidas, sólo algunos pasajes del ensayo de Tafuri.

Respecto al primer tema (*varietas* y ritmo), Tafuri escribe:

Las secuencias espaciales (del Palacio Te) se estudian casi constantemente para crear efectos inesperados y contrastantes [...]. *Varietas* puede incluso compartir el mismo espacio. [...] Mira la fachada que da al jardín del Palacio del Te. A los lados de la loggia de Davide hay cuatro serlianas. [...] Las dos primeras, hacia los tres arcos de la loggia, son regulares. [...] Pero el intervalo que divide a la segunda serliana de la tercera se contrae. [...] Las dos últimas serlianas adoptan un dispositivo aún diferente. [...] Entonces nos damos cuenta de que la fachada está formada por dos pares de elementos diferentes, cada uno con su propia "medida" pero conectados de manera arbitraria. (Tafuri 1989, 20)

Una variedad rítmica análoga parece resonar con frecuencia en los versos de Ariosto, no tanto en la estructura métrica estrictamente ligada a las clásicas octavas armoniosas que se suceden en los cantos del poema, sino en la alternancia de tonos entre lenguajes cortes y populares, entre lírica, elegía, ironía y comicidad.

Con respecto al segundo tema (lo muy pequeño y lo muy grande), Tafuri escribe:

Lo minúsculo de las pequeñas logias superiores y lo majestuoso de la logia chocan con un resultado grotesco. [...] Lo gigantesco se acerca a lo liliputiense: el efecto que hemos llamado grotesco deriva del acercamiento de dos dimensiones opuestas que potencian mutuamente sus características. Lo demasiado pequeño parece aún más pequeño al lado de lo demasiado grande, y viceversa. [...] Este tema es específico de las composiciones pictóricas de las dos salas principales del Palacio Te, la sala de Psique y la de los Gigantes. [...] En ambos casos el elemento gigantesco parece asumir la misma función desquiciadora, reservada en la arquitectura exterior a la logia de David o al 'residuo' del orden gigante consistente en el triglifo aislado del lado norte. [...] En definitiva, es la inquietante coexistencia del gigante, el humano y el enano. (1989, 22)

Los pasajes del poema de Ariosto se centran en apariciones similares de gigantes, que recuerdan muy de cerca la imaginería de las pinturas del Palacio Te, pero sobre todo en el contraste 'escalar' que se establece entre gigantes y paladines.

Con respecto al tercer tema (asimetría y *sprezzatura*), Tafuri comenta:

Queda bien establecido que la oscilación entre simetría y asimetría es una parte integral del estilo de Giulio Romano [...]. Giulio no tiene miedo de llevar al límite la herramienta de la 'sprezzatura', acentuando el componente lúdico que le es inherente [...]. La licencia rítmica, sin embargo, no rompe dramáticamente los esquemas, sino que se insinúa en ellos, aflojando el rigor métrico y proponiendo diversion visual [...]. En manos de Giulio Romano, la *sprezzatura* se desplaza hacia tonos paradójicos, acercándose muchas veces al ingenio. (29)

Por su parte, Ariosto, por ejemplo al describir la locura provocada por el exceso de amor del protagonista, transforma admirablemente al paladín-héroe en una figura ridícula y casi grotesca, generando efectivamente resultados de similar asimetría y *sprezzatura*.

Respecto al tema fundamental de la ironía y la disonancia, Tafuri observa:

La ironía no destroza el objeto que inviste, sino que revela sus debilidades intrínsecas: denuncia con bonanza tolerante y no se permite proponer alternativas. [...] Debemos preguntarnos si la carga heterodoxa que emana del gusto de Giulio, más que el derribo del espíritu humanista, no es fruto de una refinada comprensión del humanismo mismo. El arma de la ironía es propia del humanismo más auténtico y comprometido. [...] El 'comico' que se desprende varias veces de los efectos contrastantes buscados por Giulio, es



Figura 6
G. Romano, Palazzo Te,
Mantova. Detalle
de la trabeación.
Fuente: *Engramma*, 150,
octubre de 2017

fruto de una actitud burlona, pero no por ello escéptica o irracional. Sus juegos lingüísticos, la dinámica de los opuestos, sus mismos excesos, relativizan los mitos en los que se apoya la cultura del siglo XVI, o mejor dicho, ayudan a reconocer los primeros principios de esa cultura como *fabulae*. (52-3)

Por otro lado, la ironía es un rasgo muy presente en todo el poema de Ariosto, es precisamente uno de los principales factores para lograr esa armonía equilibrada que tanto se ha exaltado. Y a menudo la ironía se ejerce sobre los personajes principales del poema, redimensionando su dimensión heroica o mítica y introduciendo de nuevo los valores de la *sprezzatura*.

Así ocurre, por ejemplo, con la figura de Angélica, en continua oscilación entre la dimensión 'angélica' que le confieren sus caballeros enamorados (por ejemplo Sacripante) y la dimensión mucho más prosaica a la que la conduce el propio poeta, de nuevo con sutil ironía.

6 Conclusiones

Como ya se ha mencionado, en ambos casos se trata ciertamente de experimentos parciales. El campo de relaciones entre arquitectura y poesía o narrativa es ciertamente mucho más amplio y complejo.

El tema no es nada nuevo: ha sido objeto, por ejemplo, de algunos experimentos importantes en la arquitectura contemporánea: pienso en particular en los realizados a finales del siglo XX por Bernard Tschumi a través de experiencias teórico-proyectistas como *The Manhattan Transcripts*, 1981-82 o el *Joyce Garden* propuesto a los estudiantes de AA (Architectural Association) en Londres, hasta el famoso *Parc de la Villette* y muchos otros proyectos realizados posteriormente (Tschumi 1996). Y, naturalmente, el tema también está presente en los tratados de arquitectura del Renacimiento, hasta las experiencias de la Ilustración.

El tema también cuenta con una gran cantidad de tratamientos filosóficos que constituyen un importante *background* teórico. Quizás la referencia más estimulante sea la de los estudios de Paul Ricœur, popularizados en Italia por una célebre edición de la Trienal de Milán de 1996, comisariada por Piero Derossi y titulada «Identidad y diferencias» (Derossi 1996), en la que participaron algunos nombres ilustres de la arquitectura y del pensamiento filosófico y literario.

Se remite el lector a estas referencias bibliográficas para profundizar las cuestiones.

Bibliografía

- Bocchi, R. (2010). «Strutture narrative e progetto di paesaggio». Olmi, C. (a cura di), *Il parco dell'Ariosto e del Boiardo. Progetti di luoghi come esercizi di fantasia*. Macerata: Quodlibet, 41-50.
- Bocchi, R. (2013). *Ut architectura poësis. I dialoghi impossibili: Manfredo Tafuri incontra Ariosto*. Venezia: Luav.
- Calvino, I. (1970). *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- Cavazzoni, E. (1995). «Prefazione». Ariosto, L., *Orlando Furioso*. Milano: Feltrinelli, V-XX.
- Celati, G. (2010). «Versi e paesaggio. Quel pensare per immagini». Olmi, C. (a cura di), *Il parco dell'Ariosto e del Boiardo. Progetti di luoghi come esercizi di fantasia*. Macerata: Quodlibet, 15-17.
- Derossi, P. (1996). *Identità e Differenze*. Milano: Triennale XIX Esposizione Internazionale.
- Gallo, L.; Molinari, L. (2021). *Città di Dio. Città degli uomini. Architetture dantesche e utopie urbane*. Venezia: Marsilio.
- Tafari, M. (1989). «Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti». *Giulio Romano*. Milano: Electa, 15-63.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge (MA): MIT Press.

Arquitectura gráfica contextualizada

Representaciones del Racionalismo lisboeta

Daniel Bilbao Peña

Universidad de Sevilla, España

Abstract The Rationalist Architecture, emerged in the interwar period in accordance with the Modern Movement, takes to its culmination the simplicity of elements and therefore, the maximum exposure of the pure structure of the building, being the rectilinear orthogonality one of its main characteristics. However, the straight line is nothing but a human entelechy: the quintessence of a purely conceptual artifice.

Keywords Modern movement. International style. Lisbon. Contemporary art. Drawing. Painting.

Índice 1 El Pensamiento, la Idea y el Dibujo: una tríada creativa. – 2 La línea recta: una huella humana en el entorno. – 3 El Movimiento Moderno: adalid de la simplicidad rectilínea. – 4 El Movimiento Moderno en Lisboa. – 5 La Fundación Calouste Gulbenkian. Icono racionalista lisboeta. – 6 Proyecto gráfico-pictórico: la Fundación Gulbenkian.

1 El Pensamiento, la Idea y el Dibujo: una tríada creativa

La creatividad es un prodigio que surge de un proceso mental, el pensamiento, que se conforma en la idea y puede encontrar su materialización en el dibujo. Estos tres elementos interconectados son la esencia misma del proceso creativo en diversas disciplinas, desde el arte hasta la ciencia y la tecnología.

El pensamiento es el punto de partida, el origen de todas las ideas y la fuerza impulsora de la creatividad. La idea es la primera cristalización del pensamiento creativo, es el momento en que las abstracciones toman forma y adquieren una entidad palpable.

El dibujo es el medio de expresión que permite dar vida a la idea y compartir el pensamiento con el mundo. Es el lenguaje universal de la creatividad, una forma de comunicación que trasciende las barreras lingüísticas y culturales. A través del dibujo, el creador puede mostrar visualmente lo que una vez solo existió en su mente. El acto de dibujar no solo involucra trazar líneas y formas, sino que también implica transmitir emociones, capturar detalles y explorar posibilidades. El dibujo es el puente gráfico que conecta el mundo interior del pensamiento con el mundo exterior de la creación. Los primeros intentos de trascendencia del hombre fueron la materialización a través de los grafismos realizados en las cavernas prehistóricas.

Quizás podamos considerar el punto como el elemento mínimo de expresión gráfica. El punto contiene tensión en una exigua superficie. Existen definiciones en las que una sucesión de puntos deriva en otro concepto: la línea. Ésta conlleva, además de la tensión, el factor dirección, lo que de alguna forma implica el concepto tiempo, al haberse originado en un punto y desplazado posteriormente en la trayectoria trazada. Así pues, podríamos concluir que la extensión de un punto, retrata, imprime o graba el tiempo, al prolongarse sucesivamente conformando la línea.

2 La línea recta: una huella humana en el entorno

La línea recta representa la búsqueda del orden y la simetría en el entorno construido. La geometría rigurosa y el uso de líneas rectas han sido una forma de expresar el control humano sobre la naturaleza y de imponer una estructura racional en el paisaje. Al igual que los animales marcan su territorio con sus humores, el hombre hace suyo el dominio del entorno, básicamente, a través de la línea.

En el proceso creativo el Pensamiento, la Idea y el Dibujo se entrelazan en una armonía única.

Ya Euclides postuló su admiración por la belleza de la geometría, como recogiese la escritora Edna St. Vincent Millay (1892-1950), en uno de sus más conocidos poemas «Euclid alone has looked on Beauty bare», escrito en 1922:¹

¹ *Selected Poems of Edna St. Vincent Millay: An Annotated Edition*, editado por T.F. Jackson (2016).

Euclid alone has looked on Beauty bare.
 Let all who prate of Beauty hold their peace,
 And lay them prone upon the earth and cease
 To ponder on themselves, the while they stare
 At nothing, intricately drawn nowhere
 In shapes of shifting lineage; let geese
 Gabble and hiss, but heroes seek release
 From dusty bondage into luminous air.
 O blinding hour, O holy, terrible day,
 When first the shaft into his vision shone
 Of light anatomized! Euclid alone
 Has looked on Beauty bare. Fortunate they
 Who, though once only and then but far away,
 Have heard her massive sandal set on stone.

En la planificación urbanística, la línea recta se utilizó para trazar cuadrículas urbanas, caracterizadas por calles perpendiculares y paralelas, ejemplos clásicos de cómo la línea recta ha sido empleada para organizar el crecimiento de las ciudades y facilitar los flujos de movilidad. Ya en el imperio romano se articulaba el urbanismo en base al *cardus* y el *decumanus*, dos arterias perpendiculares sobre las que se conformaba el trazado urbano.

La línea recta se ha convertido en un símbolo de racionalidad y control, en contraste con las formas orgánicas y curvas que se encuentran en la naturaleza. Esta dicotomía entre la rectitud y la curvatura ha sido objeto de reflexión y debate en campos como la arquitectura paisajista y el diseño de jardines. Así encontramos la expresión más cercana a la naturaleza en el jardín inglés, y la línea elemento de ordenación en el jardín francés, hijo del pensamiento racionalista gallo del siglo XVIII.

3 El Movimiento Moderno: adalid de la simplicidad rectilínea

El Movimiento Moderno en la arquitectura, con su enfoque en la funcionalidad y la simplicidad, empleó extensivamente líneas rectas y formas geométricas simples. Edificios icónicos del racionalismo arquitectónico, como el edificio diseñado por Walter Gropius para la sede de la Bauhaus en Dessau o el Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe, son ejemplos destacados de cómo las líneas rectas y formas puras fueron utilizadas para expresar el espíritu de la modernidad.

Paradójicamente, la línea recta puede representar el enfrentamiento entre lo humano y el entorno natural. En la naturaleza es raro encontrar líneas rectas perfectas, ya que los fenómenos naturales tienden a ser más sinuosos, irregulares y fluidos. Por lo tanto, la

presencia de líneas rectas en el entorno construido refleja la intervención y la influencia humana en un paisaje, la marca de su lenguaje como dijimos anteriormente.

La línea recta a menudo se asocia con la modularidad y la repetición, características centrales de la planificación urbana y la arquitectura modernas. Los patrones de líneas rectas en edificios, calles y espacios públicos pueden reflejar la estandarización y la eficiencia en la construcción. Esta repetición ordenada puede ser interpretada como un reflejo de la producción industrial y la racionalización de los procesos, señalando nuevamente la influencia humana en la transformación del entorno.

4 El Movimiento Moderno en Lisboa

Los términos ‘movimiento moderno’, ‘movimiento internacional’ o ‘arquitectura racionalista’ son denominaciones que responden a la corriente estilística surgida en la primera mitad del siglo XX y que se caracteriza por su enfoque en la funcionalidad, la simplicidad y la expresión honesta de los materiales. Lisboa ha sido testigo del desarrollo de este estilo arquitectónico en diversos edificios y proyectos que han dejado una marca significativa en su paisaje urbano.

El movimiento moderno nació como una reacción a la ornamentación excesiva del período de la *Belle Époque* y buscaba volver a la esencia funcional de la arquitectura. Se basaba en el uso de líneas rectas, volúmenes geométricos y la eliminación de adornos superfluos con el objetivo de lograr una estética clara y honesta, lo que facilitaría la adaptación arquitectónica a fines con praxis sociales.

En Lisboa el movimiento racionalista dejó una huella significativa en la arquitectura durante las décadas de 1930 y 1940. Los arquitectos portugueses se inspiraron en las corrientes racionalistas internacionales, como el funcionalismo y el Movimiento Moderno, para desarrollar su propia visión de esta arquitectura en la ciudad.

5 La Fundación Calouste Gulbenkian: ícono racionalista lisboeta

En 1969, en honor al empresario y coleccionista de arte de origen armenio Calouste Sarkis Gulbenkian, se abrió al público el edificio racionalista diseñado por los arquitectos Rui Jervis Atouguia, Pedro Cid y Alberto Pessoa, como sede de la Fundación Calouste Gulbenkian que acogería la colección del armenio en Lisboa. Proyectaron un entorno elegante, sobrio y a la vez moderno con materiales como el hormigón, acero y vidrio, acordes a los cánones innovadores del movimiento internacional. El jardín que rodea a los edificios fue

proyectado en el antiguo parque de Santa Gertrude por los arquitectos paisajistas António Viana Barreto y Gonçalo Ribeiro Telles, este último galardonado en 2019 con el Pritzker de Arquitectura, que también obtuvieron otros dos portugueses, Álvaro Siza Vieira y Eduardo Souto de Moura.

El entorno logrado entre los espacios arquitectónicos y la naturaleza de los jardines colindantes genera un ámbito de armonía e integración a una escala humana especialmente amable.

El interior de los edificios conjuga el brutalismo del hormigón visto con la nobleza de materiales como la madera de fresno y roble, así como el acero inoxidable y el vidrio de grandes dimensiones para los amplios ventanales que integran la visión exterior de parque con los espacios expositivos interiores.

6 Proyecto gráfico-pictórico: la Fundación Gulbenkian

En el año 2018, realicé dos estancias de investigación -dirigidas por el Prof. Dr. Américo Marcelino de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa-, centradas en la arquitectura racionalista de la Fundación *Calouste Gulbenkian*. Fruto de esta estancia surgieron varias series que se han recogido en las publicaciones de los catálogos de las exposiciones *Táctet*, en la Galería Birimbao de Sevilla, *Spaces* en el Museo de Huelva, *Arquitecturas. La mirada nómada*, en la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla, -esta última integrada por un centenar de obras en torno al movimiento arquitectónico internacional-, y *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos*, también en la Galería Birimbao.

La simbiosis entre arquitectura y vegetación en este escenario me proporcionaba los ingredientes básicos para desarrollar mi discurso pictórico. Así elaboré diferentes obras basadas en dibujos, puntas de plata y pinturas sobre soportes de papel, lienzo o tabla.

Mi posicionamiento a la hora de abordar cada composición es tomar un punto de vista en el que predomine la frontalidad total ante el edificio. Esto permite un diálogo *tête à tête*, con planteamientos que pudiésemos calificar de retratísticos, atribuyéndole a la construcción cierta cualidad humana.

El desarrollo de esta serie de obras surge de mi interés por la lucha de elementos entre hombre y entorno. Como se señala en las primeras líneas de este artículo, el vínculo conceptual entre la recta y lo humano frente a lo curvilíneo, como representación de la naturaleza, permite establecer un código gráfico aplicable a planteamientos dibujísticos y pictóricos figurativos y abstractos [fig. 1].

En relación a esta dicotomía entre naturaleza y arquitectura, el arquitecto José Joaquín Parra Bañón describía así uno de mis dibujos recogidos en el catálogo de la exposición *Arquitecturas. La mirada nómada* [fig. 2]:

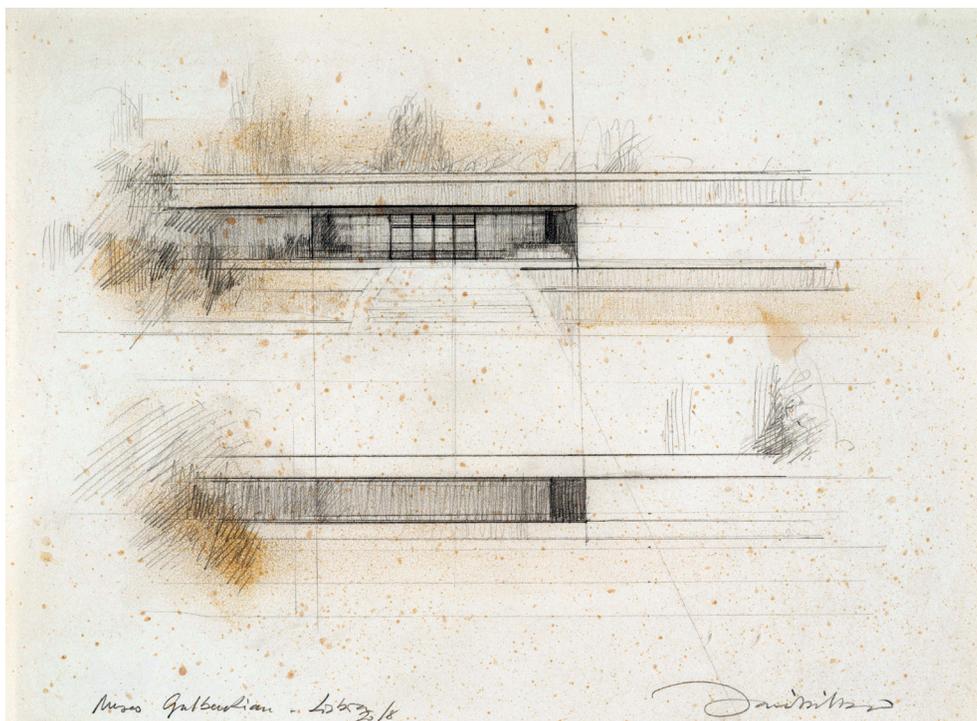


Figura 1 Daniel Bilbao Peña, *Museo Gulbenkian*. 2018. Grafito sobre papel, 29,7 × 42 cm.
© danielbilbao

XI. Un ciprés impulsivo, agudo, emerge desde abajo ocupando el eje de la página, ocultando un trapecio del edificio impasible que ahora duerme a su vera. El volumen de la Calouste Gulbenkian en Lisboa queda ese día enhebrado por el árbol, zurcidas las cuatro líneas, paralelas y rectas, con las que DBP lo define sin determinarlo. Quizá sean más de cuatro, tal vez media docena (ya descontadas las que se superponen y copulan), que se bastan a sí mismas para que un paralelepípedo horizontal se parapete detrás de una punta de lanza con memoria funeraria, también incompleta, que se disuelve y desaparece conforme se aproxima al suelo, donde nunca llegará a ser enterrada. (Parra Bañón 2022, 26)

La frontalidad que me ofrecían enclaves como la entrada principal al museo o el gran ventanal del auditorio enfrentado al estanque, me causaron especial interés dando como fruto una serie de obras gráficas y pictóricas.

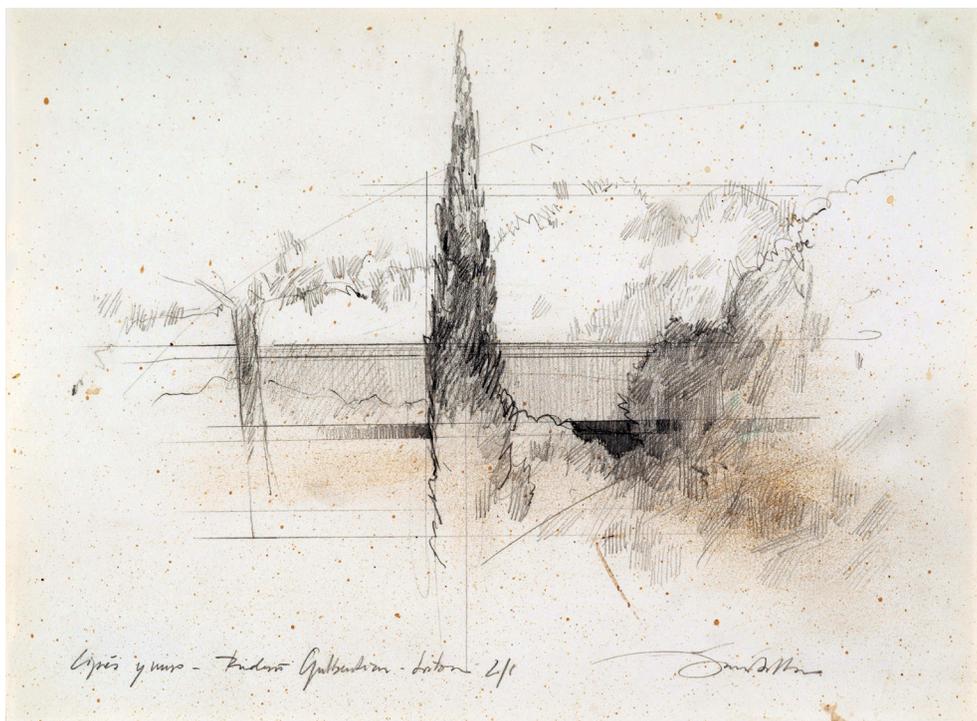


Figura 2 Daniel Bilbao Peña, *Ciprés y muro*. 2018. Grafito sobre papel, 29,7 × 42 cm. Lisboa, Museo Gulbenkian. © danielbilbao

La variedad de elementos naturales –orgánicos/curvilíneos– y arquitectónicos –inorgánicos/rectilíneos–, ofrecen una amplia paleta de propuestas plásticas que varían a poco que nuestra posición se modifique mínimamente.

El agua, la vegetación y el cielo generan espacios dinámicos frente a la inmovilidad de los edificios. El agua crea una lámina reflectante a modo de espejo blando y ondulante que moldea y convierte la rectitud en curvas de una sensualidad hogartiana. Las masas vegetales ofrecen un movimiento basculante a merced del viento, esto se traduce en la pintura en superficies tratadas con pinceladas y manchas ágiles. El espacio aéreo del cielo aparece bien como un elemento plano que serena la composición, bien como un flujo dinámico aportado por las nubes.

Así, puede verse en el cuadro titulado *Grande Auditórium Lake*, donde aparece representado el edificio con el gran ventanal del Auditorio al lago. La línea de horizonte contiene la base de la arquitectura

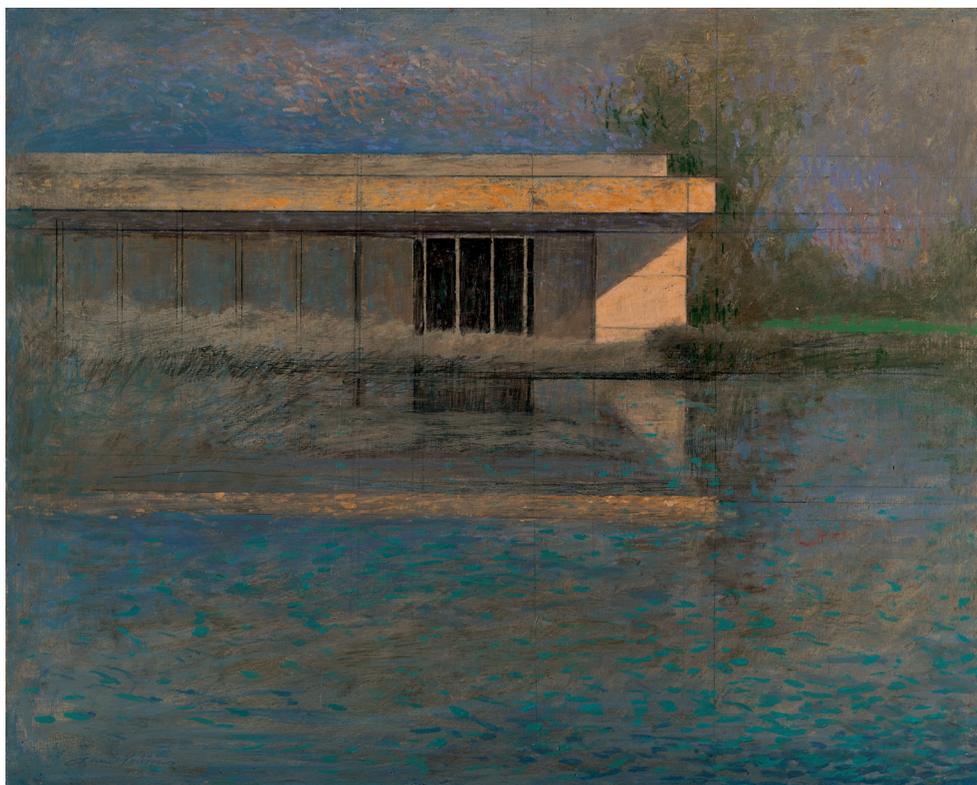


Figura 3 Daniel Bilbao Peña, *Grande Auditórium Lake*. 2018. Óleo sobre tabla, 40 × 50 cm.
Lisboa, Museo Gulbenkian. © danielbilbao

sobre la vegetación y la línea de agua, ligeramente elevada sobre el eje medio.

La luz proyectada sobre el muro genera un ángulo de 45° en el que se establecen los límites entre la sombra y la luz, una suerte de paralelepípedo que podríamos asociar al *taijitu* oriental símbolo de la dualidad zen. Esta forma está situada en sección áurea respecto a la superficie global del cuadro, lo que genera un punto armónico de atención.

En cuanto al espectro lumínico, la valoración de la luz responde a cánones barrocos al plantear un foco de máxima intensidad de claro que va degradándose en diferentes zonas de la obra de forma epicéntrica [fig. 3].

Con relación a las luces, el discurso entre lo natural y lo artificial se mantiene, planteando una lectura del ocaso cuando la iluminación interna del museo comienza a encenderse y aún se percibe el 'lubricán', -palabra que en 1499 aparecía, en el *Diccionario eclesiástico por Vocabularium ecclesiasticum* de Fernández de Santaella, definida como:

la ora cerca dela noche. que el vulgo llama entre lubrican de lubrico. por que es ora dispuesta a resbalar y caer y tambien se dize crepusculum a la mañana. (Fernández de Santaella 1499)

Término erróneamente vinculado a 'lúbrico' del latín, por definir algo resbaladizo y propicio a poder caer en esa hora de luz poco definida. La etimología más defendida parece ser la que proviene de la unión de los términos *lupus* y *canis*, es decir, una luz que no permite distinguir un lobo de un perro.

Esto genera unas formas espectrales en la arquitectura que pierde definición para cobrar un dramático contraluz. A este respecto, Juan Bosco Díaz-Urmeneta refirió en su artículo «La hora bruja» [fig. 4]:

Novalis sugiere en el primer Himno de la Noche: los planos del edificio mantienen su limpidez y firmeza, pero la luz del crepúsculo los cubre de un velo que insensiblemente remite a la pintura. A esta simbiosis responde el trabajo de Daniel Bilbao, auténtica meditación de un pintor sobre la arquitectura, porque pone de manifiesto cómo el pigmento logra construir un plano con valores poéticos específicos. (Díaz-Urmeneta 2013, 63)

Una vez atravesado el umbral de estas arquitecturas, mi percepción del entorno da un giro copernicano; el discurso de la arquitectura estableciendo líneas rectas inmersas en la naturaleza se torna para ofrecerse a través de los grandes ventanales con un carácter cinematográfico, mostrándose así a modo de escenografía en cinemascopo, sólo quebrada por las carpinterías metálicas que administran percuditamente las



Figura 4 Daniel Bilbao Peña, *Museo Gulbenkian - Lateral Nocturno - Agua*. 2018. Óleo sobre lino, 24,5 × 24,5 cm. Lisboa, Museo Gulbenkian. © danielbilbao

fracciones del fotograma... y el silencio. Un silencio tenso que invade el espacio vacío, tan sólo alterado por el mobiliario racional y equidistante que se enfrenta al exterior en espera del visitante [fig. 5].

Estas sensaciones me llevan al recuerdo de John Cage y su frustrado encuentro con el silencio absoluto. La fuerza del silencio se hace equivalente al vacío espacial, a presencias imprecisas, intuidas y densas, opresivas, metafísicas.

Juan Villa enlaza estos silencios con Bretón:

Sostenía André Breton que hay un punto en el que lo visible y lo invisible, lo real y lo fantástico, lo actual y lo remoto se tocan. Algo así ocurre en estos cuadros de Daniel Bilbao tomados por una suerte de silencio rumoroso, de escenario a punto de ser ocupado, prefiguraciones de seres que serán, que están siendo ya en lo invisible. (Villa Díaz 2019)



Figura 5 Daniel Bilbao Peña, *Tacet* (tríptico). 2018.
Óleo sobre tabla, 120 × 220 cm. © danielbilbao

Propiciado por esta experiencia en cuanto a la tensión palpable que se genera con el vacío arquitectónico y la elipsis indagué sobre la figura del silencio y me topé con el término ‘tacet’. Es la denominación de la figura que, en música, representa el silencio absoluto. La representación gráfica del silencio musical. Resulta asombroso que la más excelsa, abstracta e inmaterial de las artes, sea a un tiempo la más precisa y racional, al extremo de medir el silencio.

La obsesión de Cage por conseguir el silencio absoluto le llevó a experimentar con una cámara anecoica en la Universidad de Harwar; manifestó sentirse frustrado tras la experiencia, en la que encontró intensos graves y agudos propiciados por su propio sistema nervioso y sanguíneo.

Tras convencerse de que el silencio total era una quimera a la que sólo podría acceder conceptualmente, su famosa pieza 4’33, hace alusión a la imposibilidad de conseguir el silencio absoluto, siendo diferente el aparente silencio, que se ve alterado por la respiración y movimientos del público asistente en la sala.

El lenguaje musical, la pintura y la arquitectura confluyen en sus análogas representaciones del vacío siendo éstas determinantes para un equilibrio armónico. Lo vacío y lo lleno, pues, quedan representados en sendos lenguajes de forma equivalente [fig. 6].

En la serie *Tacet*, derivada de mi estancia de investigación en Lisboa, mi discurso plantea la representación de ámbitos en los que se

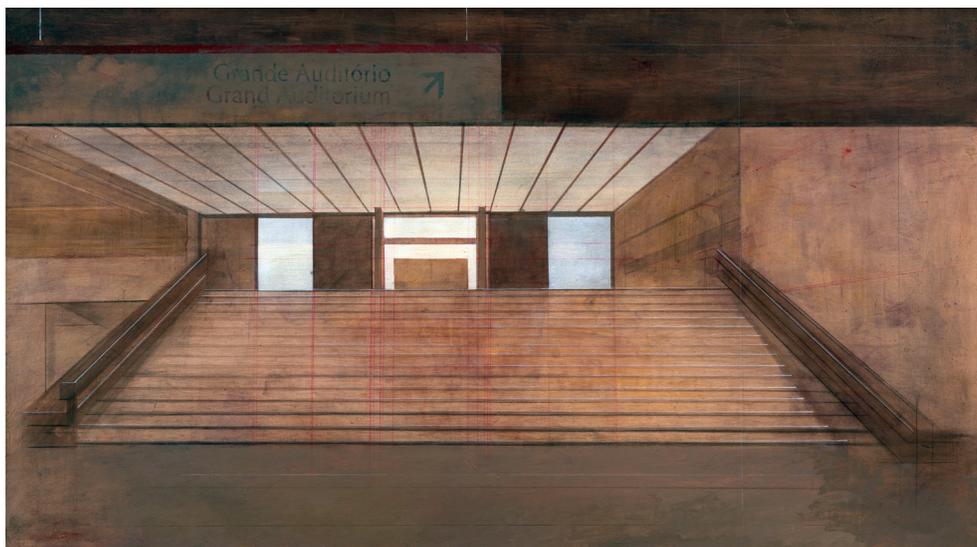


Figura 6 Daniel Bilbao Peña, *Grande Auditorium*. 2016. Óleo sobre tabla, 100 × 180 cm. © danielbilbao

palpa el silencio en los espacios arquitectónicos interiores de la Fundación-Museo Calouste Gulbenkian, tratando de captar la serenidad y equilibrio que transmiten. Si en obras anteriores la presencia humana se intuía a través del concepto ‘luz’ dentro de un espacio, en estas obras queda presentida a través del mobiliario que diseñase Daciano da Costa.

Mis palabras cerraban así el catálogo de la exposición *Táctet*:

Como decía al comenzar, *Tacet* es la figura musical que representa el silencio. Gráficamente viene a ser una H alargada en su horizontal I-----I, lo que no puedo evitar asociar con elementos de la arquitectura racionalista y la máxima atribuida a Mies van der Rohe “Menos es más”. (Bilbao Peña 2019, 27)

La arquitectura racionalista ha dejado una huella significativa en la ciudad lisboeta, y sus ejemplos más representativos aún se conservan como parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad. La búsqueda de la funcionalidad urbana y la estética moderna ha influido en la forma en que se planificaron y construyeron edificios durante el siglo XX en Lisboa, y sigue siendo un legado relevante en la evolución de la ciudad hasta nuestros días.

Bibliografía

- Bilbao Peña, D. (2019). «TACET: el silencio gráfico». *Táctet = Catálogo de la exposición* (Sevilla, Galería Birimbao, 11 de diciembre 2018-15 de enero 2019). Sevilla: Ed. Galería Birimbao, 25-7.
- Díaz-Urmeneta, J.B. (2022). «La hora bruja». *Arquitecturas. La mirada nómada*. Sevilla: Ed. Diputación de Sevilla, 63-70.
- Fernández de Santaella, R. (1444-1509). *Vocabularium ecclesiasticum per ordinem alphabeti = Vocabulario ecclesiastico, por orden del alfabeto* (s.a.). https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1005039.
- Jackson, T.J. (ed.) (2016). *Selected Poems of Edna St. Vincent Millay: An Annotated Edition*. Intro by H. Peppe. New Haven (CT): Yale University Press.
- Parra Bañón, J.J. (2022). «Retratos de arquitectura. Apuntes acerca de la obra de Daniel Bilbao, la incompletitud y el arrepentimiento (gráfico)». *Arquitecturas. La mirada nómada*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 23-30.
- Parra Bañón, J.J. (2023). «Espaciortotipografías luciérnagas. Tres obras de Daniel Bilbao, quince comentarios, diez fotocomposiciones y una epístola a tenor de El espacio habitado. Ortografías y nocturnos». *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos*. Sevilla: Ed. Galería Birimbao, 23-4.
- Soca, R. (2023). s.v «lubricán». *La palabra del día. Etimología de las palabras*. <https://www.elcastellano.org/envios/2021-07-27-000000>.
- St. Vincent Millay, E. (1992). «Euclid alone has looked on Beauty bare». <https://poets.org/poem/euclid-alone-has-looked-beauty-bare>.
- Villa Díaz, J. (2019). «Paisajes Pre-figurados». *Táctet = Catálogo de la exposición* (Sevilla, Galería Birimbao, 11 de diciembre 2018-15 de enero 2019). Sevilla: Ed. Galería Birimbao, 23.

Seccionar con las palabras

Tres caligrafías literoarquitectónicas en un solo corte

Tomás García García

Universidad de Sevilla, España

Abstract The section is a magical and almighty creative tool, for architects, surgeons, butchers, artists and writers. Anne Carson herself acknowledged her admiration for a zen butcher who made a precise cut in a certain part of the body and the whole carcass was broken into pieces. It was there, in that house of courts, where she surely learned to hoarse words and ‘cesurate’ verses. Like the enthusiastic doctor, the author inoculates inoculates himself with the virus he researches to know with maximum precision the effects it produces. In this way, this essay proposes to delve into the bowels of three literary architectures with the idea of recording the action. An effective instrument that can be applied both to a story by John Cheever, George Perec and to an abandoned residential house in Englewood, New Jersey.

Keywords Section. Anne Carson. George Perec. John Cheever. Gordon Matt Clark.

Índice 1 Introducción. Fragmentos, cortes, grietas, tajos, desgarros, rasgaduras, intersecciones, perturbaciones y etimologías. – 2 Primera caligrafía: Georges Perec, *CdC-Cahier des charges de La vie mode d'emploi*. – 3 Segunda caligrafía: John Cheever, *El nadador*. – 4 Tercera caligrafía: Gordon Matta-Clark, *Splitting*. – 5 Una acción: Tomás García, Antonio A. Haro, *Mármara boutique*.

1 **Introducción. Fragmentos, cortes, grietas, tajos, desgarrros, rasgaduras, intersecciones, perturbaciones y etimologías**

En la sala principal del Palacio de los Condes de Belmonte en Lisboa, bajo un enorme techo de caoba, se conservan treinta mil azulejos del siglo XVIII repartidos en cincuenta y tres paños cerámicos de cobalto azul sobre fondo blanco. Las teselas han ido cayendo al suelo con el paso de los años, desordenándose sobre la tarima de madera como piezas de un singular puzle, desgarradas del paramento, y como si fueran letras, vueltas a colocar con motivo de la restauración de estas salas, para construir con ellas nuevas frases, formas, lienzos e ideas. Hablemos de estas cosas, de construir con las palabras, de seccionar con ellas [fig. 1].

«Haz los cortes de acuerdo con las vivas articulaciones de la forma», le dijo Sócrates a Fedro mientras diseccionaban un discurso sobre el amor (Carson 2018, 53). Plantear el corte como instrumento de creación literaria y arquitectónica es insistir en la idea de hurgar en la sombra verbal de los espacios. En una entrevista concedida recientemente por Anne Carson, confesaba su admiración por un carnicero zen que hacía un corte preciso en cierta parte del cuerpo y la res entera se quebraba en pedazos, como un rompecabezas. Fue allí, en aquella casa de cortes, donde seguramente aprendió a ronquear palabras y ‘cesurar’ versos. Un solo corte, afilado y certero, quiebra su última obra poética *Flota* (2021) en veintidós pedazos desiguales, cayendo sobre nuestra mesa sin un orden fijo y con temas diversos. El resultado es una pieza de arte, tanto literaria como artística, que pone en valor la sección como herramienta creativa mágica y todopoderosa, de los arquitectos, de los cirujanos, de los carniceros, artistas, filósofos, cineastas y escritores (Carson 2021).

«Me interesa la gente que se abre paso cortando cosas», afirma Anne Carson en el cuadernillo *Casandra flotar puede* (Carson 2021, 6). Un corte realizado en el papel acompaña estas palabras; un corte preciso que convierte cada objeto en algo único. Un tajo practicado en una de las páginas del cuadernillo nos descubre a Gordon Matta-Clark abriéndose paso entre las hojas [fig. 2]. Imagino a su autora fabulando que las palabras son dibujos y los cortes acciones e ideas que se concretan gracias a la gramática y a la sintaxis de su forma. Carson nunca quiso ser poeta, siempre quiso dibujar, aunque confiesa, nunca supo. Así que tuvo que aprender a hacerlo con palabras. Roturas, cortes, fracturas, grietas, tajos, separaciones, desgarrros, rasgaduras, intersecciones, perturbaciones y etimologías: todas ellas acciones creativas con las que dibujar su poesía.

En unos de estos fragmentos, de color mostaza y en un solo pliego *Notas sobre las representaciones* (2021), la autora explica el origen de alguno de estos textos. *L. A.*, afirma Carson: «son varias piezas



Figura 1 Manuela Pimental, mosaico reconstruido con fragmentos de azulejos en Palacio de los Condes de Belmonte. 2022. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Ilustración de para la portada de la revista *Coloquio/Letras*, 211, septiembre, 2022

compuestas para Laurie Anderson» (2021, 8). Incluye *Berve charla sobre la continuidad del cuerpo* (2021), y en ella se hace referencia al escritor Georges Perec como cortador y coleccionista de palabras, cuerpos y objetos diversos. En *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio* (2021), Carson corta las palabras de su discurso para después componer los trozos en una partitura lineal, como si fuera John Cage o Ned Merrill. Por último, *Cassandra flotar puede* (2021) es una conferencia en tres pedazos, dictada por primera vez en la Academia de Música de Brooklyn en 2008. En ella se refiere a las palabras como hilos, como signos gráficos que ilustran la obra de Gordon Matta-Clark [fig. 2].

Este ensayo quiere ser fiel a lo ocurrido aquella mañana de martes en el colegio Almada Negreiros, sede de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa. El aforo, la forma de la sala y sus condiciones acústicas, lo convirtieron en el espacio ideal para mostrar las caligrafías sonoras y audiovisuales elaboradas con motivo de esta cita. Este relato mantiene la esencia de lo ocurrido aquel día, la forma en la que fue contada aquella experiencia artística; como acontecimientos de un diario de vida fragmentario o como si fueran un repaso en torno a una colección de memoria de extraños espacios. Tres relatos, tres fragmentos que utilizan



Figura 2 Anne Carson, *Flota*. 2021. (sup) Contenedor con los veintidós fragmentos de la obra. Envoltorio y velo de acetato diseñado por Cassandra J. Pappas. (medio) Fotografía del autor, Corte practicado por Carson en una de las hojas del cuadernillo *Casandra flotar puede*. (inf) Montaje del autor, cuatro trozos de la colección: *Notas sobre las representaciones*, a modo de introducción a la obra; primera caligrafía, en *L.A.* vs *La vida instrucciones de uso*; segunda caligrafía, en *Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio* vs *El Nadador*; tercera caligrafía en *Casandra flotar puede* vs Gordon Matta-Clark. Fuente: Carson 2021

la sección como herramienta creativa. Este es el vínculo que propongo entre las artes convocadas en esta casa de citas lisboeta. «Te envié un dibujo para capturar mi estado de ánimo», concluía Anne Carson en su discurso al recibir el Premio Princesa de Asturias, dejemos que sea ella quien dibuje para nosotros en esta silva de varia lección (2020, 2).

2 **Primera caligrafía: Georges Perec, CdC-Cahier des charges de La vie mode d'emploi**

Múltiples caminos conducen la dirección y el sentido de la experiencia lectora para un arquitecto en la obra literaria del escritor francés Georges Perec. Transcurridos cuarenta años desde que se publicase la primera edición de su novela *La Vie mode d'emploi* (1978), se puede afirmar que constituye un valioso patrimonio intelectual para muy diversas disciplinas. Toda su literatura se ha desvelado muy fecunda en el campo de las artes plásticas, siendo en la arquitectura donde se manifiesta de un modo más claro, espacial y profundo. Anne Carson se refiere a la escritura de Perec como: «un fenómeno perceptivo, que en muchas ocasiones conlleva una significación espacial» (2021, 24). Este primer corte, esta primera caligrafía, profundiza en la complejidad gráfica de su espacio narrativo, mostrando de forma inédita algunas antigrafiás elaboradas con motivo de esta casa de citas.

Tras la publicación de la novela, la editorial Zulma saca a la luz en su *Colección de Manuscritos*, y bajo la abreviatura de *CdC-Cahier des Charges* (Perec 1994), los dibujos originales realizados por el autor que ofrecen ciertas claves para entender no sólo el origen del proyecto, sino también su proceso creativo. El proyecto litero-arquitectónico *La Vie mode d'emploi* (1978) fue gestado por Perec en su ensayo *Espèces d'espaces* (1974). En el capítulo titulado «El inmueble», anticipa lo que sería su proyecto de novela:

me imagino un inmueble Parísino cuya fachada ha desaparecido, de modo que, desde el entresuelo a las buhardillas, todas las habitaciones sean visibles. (Perec 1999, 32)

Cuatro años después de esta declaración de intenciones, vería la luz su corte maestro. Una historia que tiene como escenario las distintas estancias de un edificio imaginario situado en el número 11 de la Rue Simon-Crubellier en París. Un grueso de casi setecientas páginas distribuidas en seis partes con un total de noventa y nueve casas en las que se narra la vida de más de mil cuatrocientos personajes, presentes y pasados, habitantes de este inmueble a lo largo de cien años. El corte es certero y profundo, de tal forma que

todo transcurre en unos pocos minutos: un 23 de junio de 1975, a las ocho de la tarde.

La novela es un mapa de la vida, una radiografía, un dibujo que convencionalmente en el medio gráfico y en anatomía llamamos 'sección'. La sección del edificio en el que Perec congrega sus instrucciones de uso, fue realizada con un bisturí afiladísimo y permite observar obscenamente sus interiores. Escondido entre las bambalinas del texto, el lector asiste al desnudo de la privacidad de las despensas y los excusados, irrumpe en el silencio de los armarios, en la oscuridad de los cajones cerrados y, moviéndose en la sección como un caballo de ajedrez, profana la intimidad de los célibes y las solitarias. En la página número 603 de la edición original publicada por Hachette en París, el editor incorpora un dibujo que, bajo el nombre de *Plano del Inmueble*, quiere servir de mapa durante la lectura. Un dibujo que se ha ido repitiendo en el resto de las ediciones, y que me temo nos tiene a todos confundidos.

Hay un dibujo original realizado por Perec que abre otras interpretaciones a una posible cartografía de este edificio. El dibujo usa de base el bicuadrado latino ortogonal de orden 10. Sobre él Perec anda sus movimientos en la narración restringido por una condición geométrica: la diagonal del caballo en el juego del ajedrez, que como en aquel ballet triádrico de Oskar Schelemer en la Bauhaus, abre nuevas posibilidades en la obra. Perec afirmaba que no le interesaba la inspiración como fuente de producción, encontrando en estas limitaciones un mecanismo creativo, abierto y en continua evolución.

Analicemos el dibujo de la figura 3, una mano temblorosa dibuja un cuadrado de 10 × 10 casillas, sin escala, usando una hoja de cuadros. Su autor pinta de negro la casilla 9-4, que corresponde al capítulo setenta y tres. Es el apartamento de su protagonista: Bartlebooth, origen de muchos relatos durante la narración. Un número 6 en la esquina superior izquierda, alude a la sexta parte de la novela. «La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra», es la cita de Paul Klee con la que Perec abre su novela (Perec 1992, 1). Abramos bien nuestros ojos para esclarecer las pistas dejadas por Perec en estos dibujos: ¿y si no se trata de una sección sino de varias? ¿y si aquel número 6 o este 1 que aparece en la figura 3, nos indican de la existencia de otras capas? ¿y si cada una de las partes del texto se corresponde con un pedazo? Con un trozo de aquel corte primigenio y certero, ¿y si el puzzle que tenemos antes nosotros no es bidimensional, sino que hay que formarlo en el espacio?

Estos dibujos acompañan la hipótesis planteada en este ensayo. Como arquitectos sabemos que la representación gráfica del inmueble de la Rue Simon-Crubellier no puede ser plana, tal y como propone el editor; hemos estado equivocados todos estos años. El texto ofrece datos reveladores que nos hablan de profundidad, de crujiás superpuestas a la sección de fachada, de filtros y capas, de la búsqueda

de sombras y silencios en patios interiores y estancias alejadas de la piel exterior. El cuadrado de 10×10 que dibuja Perec en *CdC* es un tablero de hojas superpuestas, un mapa matemático de sus movimientos por la novela, una declaración de las reglas de juego necesarias para construir el texto. Pero quizás no es solo eso, observemos con detenimiento. Esta es nuestra hipótesis de trabajo: el dibujo de aquella casa en la Rue Simon-Crubellier es un dibujo de seis secciones superpuestas, una para cada parte del texto. El dibujo que sugiere el editor no es un dibujo arquitectónico, y nos ha tenido confundidos durante todos estos años.

Hay un trasfondo matemático en la novela, en base a procesos geométricos según la poligrafía del caballo sobre un tablero bicuadrado latino ortogonal de orden 10. Tres restricciones de una estructura que queda oculta al lector, a modo de andamiaje literario, matemático y arquitectónico. Muchos han sido los estudios e interpretaciones matemáticas realizadas sobre esta obra. El estudio realizado por Emmanuel Bec, catedrático de programación en la Universidad de Marsella, concluye que algo falla en el tablero, algo falta para completar su uso. Falta una pieza, la 9-4 según su dibujo. Hay un agujero negro en las relaciones matemáticas entre los personajes y sus estancias que no permiten completar el movimiento. Siendo la sección del edificio comparable a un cuadrado de 10×10 , deberíamos haber tenido cien capítulos y sólo hay noventa y nueve, falta uno que Perec tiñe de negro. La justificación de esta ausencia es la niña descrita en la última frase del capítulo 65, que sostiene en la mano un poco de pan con mantequilla, afirma Bec en su estudio (Bec 1995).

Con el nombre de *Reinterpretación del inventario de Perec La vida instrucciones de uso*, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona mantiene abierta una colección que guarda caligrafías literoarquitectónicas de esta obra, que aportan nuevas interpretaciones gráficas a los planos de este inmueble. Jessica Astier proyecta un libro para su trabajo fin de carrera: *Arquitecturas narrativas y estructuras sensibles*. En él se reproduce en cartulina el bicuadrado latino, agudereando, como lo haría Perec en sus dibujos, algunas casillas para permitir el desplazamiento por el libro; es su propuesta para el edificio arquitectónico que se construye poco a poco en la imaginación del lector. Leon Ferrari dibuja una planta, un laberinto que reconoce en su trazado la profundidad espacial del inmueble. Thora Gerstner construye un objeto alámbrico que muestra los movimientos de Perec en el espacio literario; Chris Lidl se sienta absorto frente a sus cartografías del juego, usando para ello las páginas del libro.

La debilidad de Enric Miralles hacia el taller experimental de Oulipo fue pública y notoria. Miralles encontró en el grupo Oulipo, y muy especialmente en sus miembros Perec y Raymond Queneau, uno de sus principales referentes sobre los que fundamentó en parte una

manera de proyectar y de enseñar. En el curso 1997-98 Miralles crea una asignatura optativa impartida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés con el nombre de «Rue Simon-Crubellier». Una asignatura experimental enfocada al dibujo como ideación, que dejaba en suspenso la relación habitual entre las representaciones y la realidad, convirtiéndolo en algo totalmente extraordinario: un método conformado libremente por los propios estudiantes, quienes, a partir de un referente inicial, comenzaban una deriva individual, gráfica, plástica y verbal. El ejercicio de la alumna Monserrat Bigas, que años después terminaría convertido en su propia tesis doctoral, capta el efecto sensorial y emocional de la luz a través del inmueble imaginado durante la lectura. A estas combinaciones primarias se asociaron una serie de litografías en cristal, quedando el ejercicio finalmente significado mediante una maqueta que a modo de cartografía sensorial mostraba la exploración espacial llevada a cabo por la estudiante. En los comentarios al ejercicio entregado, que se conservan en el acta de la asignatura, Luis Moreno Mansilla, profesor invitado a la sesión crítica final, afirmaba que «le gustaba ver aquellos cristales como secciones interiores y superpuestas de aquel inmueble parisino» (2000, 53).

En relación con estas experiencias artísticas, se llevaron a cabo en las Escuelas de Arquitectura de París, Nottingham y Sevilla tres acciones docentes que dan fe del carácter elástico y del potencial práctico e interpretativo que tiene el texto en la enseñanza de la arquitectura. En 2012 los profesores de estas escuelas, Vincent Cornu, Gilles Cohen, Amanda Harmer y Tomás García, plantearon a los estudiantes de segundo curso de la asignatura Proyectos Arquitectónicos un ejercicio denominado «*La casa literaria*». El objetivo de este fue que cada alumno fuese capaz de proyectar su propia visión de una de las 99 casas contenidas en el libro. La experiencia fue expuesta en los vestíbulos de las tres escuelas, cegando sus grandes ventanales con estas 99 casas convertidas, durante unas semanas, en enormes celosías litero-arquitectónicas.

Ha llegado el momento de mostrarles algo, permítanme fabular con esta idea, mostrarles mi propuesta de antigrafía para este espacio narrativo, gráfico y arquitectónico. Sumar un objeto más a esta colección de plantas, secciones, dibujos y experiencias artísticas. El objeto elaborado, inédito hasta hoy, es una especie de mueble, de *boîte en valise*, de chifonier blanco compuesto por las casas, habitaciones y secciones de este relato. Un solo corte en 6 pedazos. Hubo un tiempo, hace apenas quinientos años, en el que un verbo común, una misma palabra, una misma acción sirvió para designar dos actividades, escribir y dibujar: ‘caligrafiar’ (Parra Bañón 2009). Esta caligrafía convoca un lugar, una habitación, una casa construida con secciones y palabras, en la que se dan cita todas las formas y todos sus verbos [fig. 3].

En la primera parte de la novela la arquitectura es vertical y llena de esos espacios donde se cruza la gente casi sin verse, donde resuena lejana y regular la vida de la casa. Los vecinos se atrincheran en sus partes privadas y querrían que de ellas no saliera nada, pero lo poco que dejan salir –el perro con su correa, el niño que va por el pan– lo hace siempre por la escalera. Por eso la escalera es una habitación más en este relato, una casa en sí misma, un patio interior con árboles y bancos donde charlar y descansar la gente mayor.

La mujer mira un plano que lleva en la mano izquierda, y añade Perec, «es la casa del fallecido Winckler: tres habitaciones en la parte delantera, que dan a la fachada, una cocina y un lavabo que dan al patio de luces y un cuarto trastero, al fondo, sin ventana» (Perec 1992, 112). Una cocina y una pila enorme, de piedra negra, que absorbe la luz trasera, es una casa profunda y sin ventanas. La señora Moreau aborrecía París, pero amaba los gatos. Su casa era eso, una alberca soleada pegada a un depósito de agua con un pozal suspendido, dos gatos, Pip y La Minoch, un alpendre y un jardín que más parecía un fragmento de un mar abismal y oscuro.

Es 23 de junio de 1975 y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa negra, en algún punto del cielo crepuscular del puzle 9-4, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de un cubo, negro y vacío [fig. 3].

3 Segunda caligrafía: John Cheever, *El nadador*

Si el corte de Perec es un ejercicio académico de arquitectura, *El nadador* (1964) de John Cheever es un mapa topográfico, una sección de un paisaje oculto, un territorio de aguas profundas en un medioambiente tectónico a la vez que inmaterial. Afilemos de nuevo nuestro cuchillo verbal, nos hará falta porque el corte practicado por John Cheever es profundo, sagital y continuo.

Ese gesto con la mano de Burt Lancaster lo dice todo [fig. 4]. Este cuento es un corte en movimiento que secciona la vida de su protagonista, Ned Merrill, en un instante, un día, que es lo que se tarda en pasar de la ilusión a la nostalgia. Era uno de esos domingos de mediados del verano, cuando todos se sientan y comentan: «Anoche bebí demasiado» (Cheever 1964, 6). Mientras el cuento original apuesta por la ambigüedad entre la fantasía y la confusión mental del nadador, la película se centra en la enajenación mental de Ned, incapaz de asumir su fracaso y la pérdida imparable de su juventud (Perry, Pollack 1968).

Nada es lo que parece en este cuento, un relato inundado de corrientes profundas. Cheever dibuja con sus palabras cosas que no se ven, fija sustancias etéreas e inmateriales. Anna Carson dialoga con Ned Merrill en *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio*:

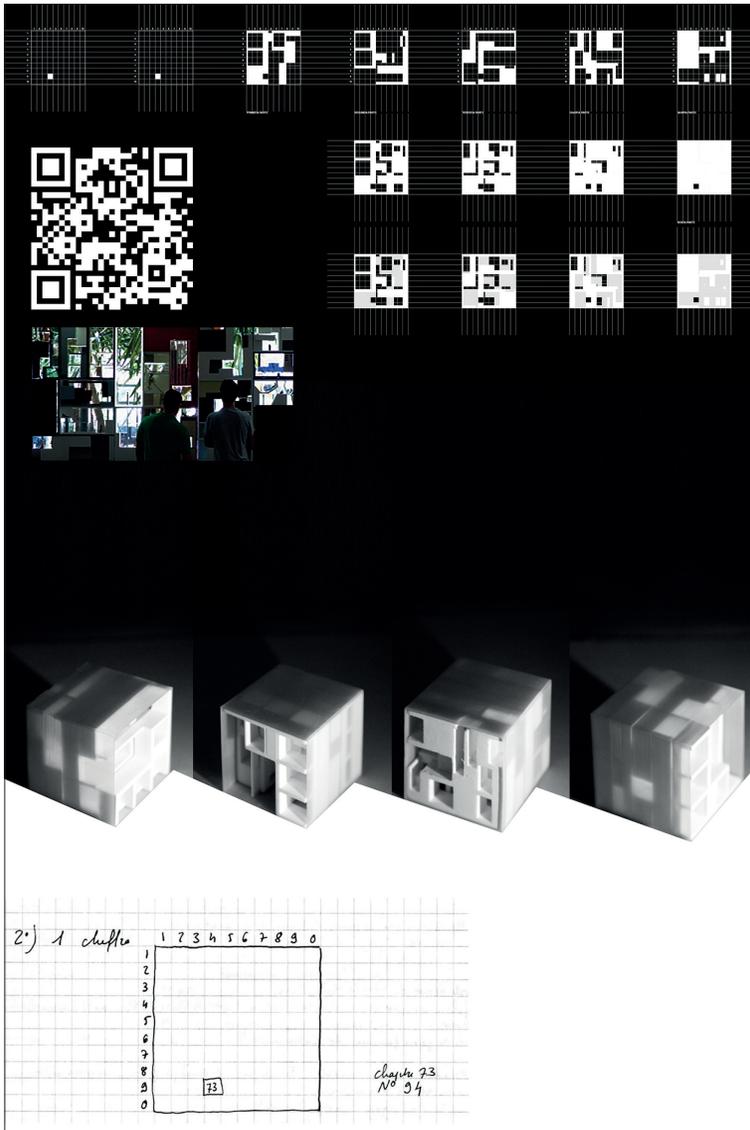


Figura 3 Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*. 1992. (sup) Dibujo realizado por el autor (col. video: Fernando Pérez Dávila); primera caligrafía: seis secciones superpuestas, 2022. Parafina, 10 × 10 × 10 cm. (izda) Fotografía tomada por el autor, *La casa literaria*. Experiencia docente Proyectos Arquitectónicos, ETSA Sevilla, curso 2011/12. (inf) Georges Perec, dibujo original realizado por Perec, en Perec 1994

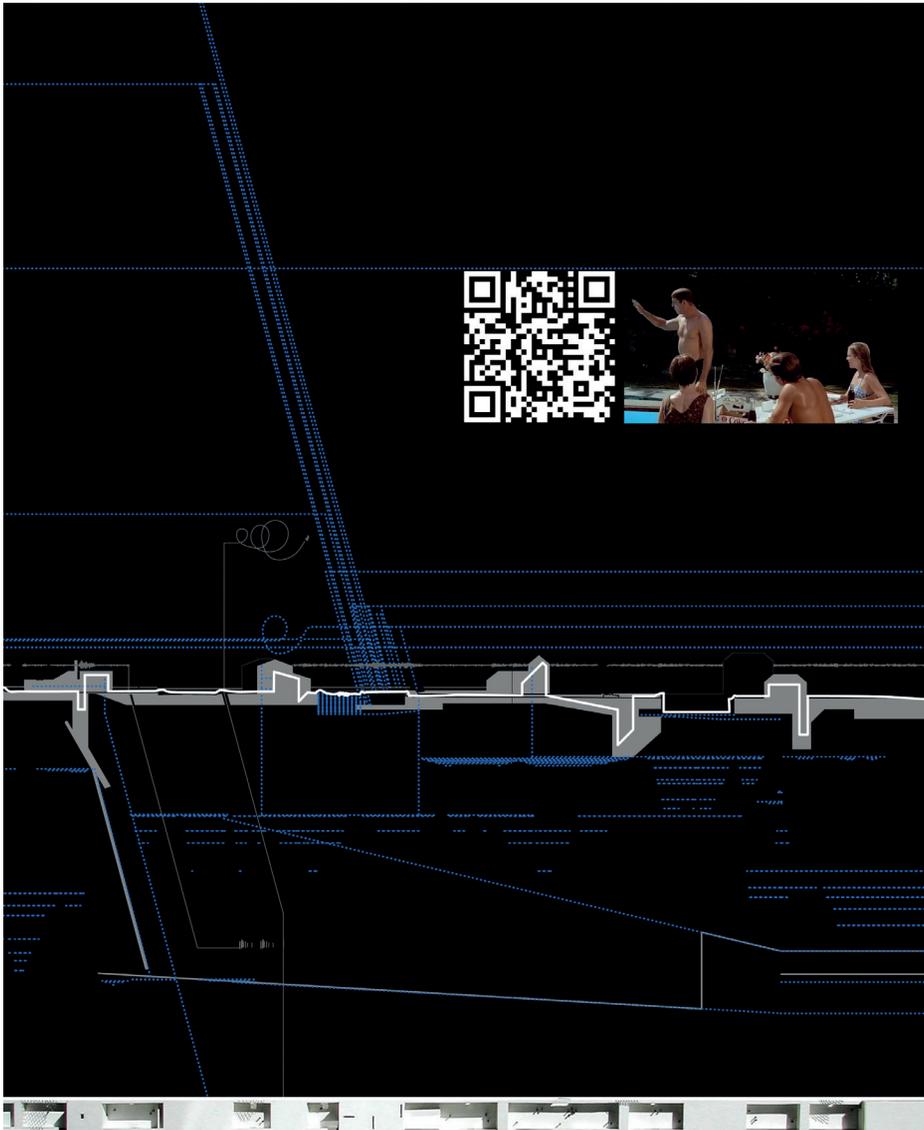


Figura 4 Dibujo realizado por el autor (col. video: Fernando Pérez Dávila); segunda caligrafía: *El nadador*, una línea recta, 2022. (sup) Fotograma de la película *El nadador*, 1968, dir.: Frank Perry

«Puedes dibujar fácilmente la línea recta que va del joven ilusionado al borracho de bar... pero ¿de dónde sale esa falsa alegría por vivir?» le dice (Carson 2021, 69).

Hasta en veinticinco ocasiones se repite la palabra ‘viaje’ en el borrador de este cuento, catorce veces la palabra ‘mapa’ y ocho ‘explorador’. Sin duda estamos ante la narración de un camino, el de vuelta a su propia casa, un rito itinerante al origen de su propia vida representando a la perfección el simbolismo de los viajes iniciáticos, que, en esta ocasión, en vez de marchar hacia delante vuelve atrás en el tiempo. En los márgenes de sus cuadernillos personales Cheever solía dibujar delicadas líneas rectas con anotaciones indescifrables que acompañaban el discurso; diminutos signos caligráficos realizados a lápiz, puntos, flechas, movimientos, direcciones, pausas y segmentos que sin duda muestran la voluntad de construir un itinerario. Al morir, el 18 de junio de 1982, John Cheever dejó en estos cuadernos prohibidos una obra ingente, sin corregir e inédita. Veintinueve fragmentos de hojas rayadas y sueltas, que se distinguían fácilmente de los pliegos de papel amarillo en los que escribía sus novelas y cuentos, repletos de caligrafías de trabajo para sus relatos de ficción, que lo eran así mismo para su propia vida (Bailey 2010).

Si el dibujo que acompaña este relato fuese una planta sería una línea recta, un itinerario que une agujeros en la tierra. Ned se zambulle en el río de aguas profundas al que pone el nombre de su mujer: Lucinda. Una arquitectura que quiere convertirse en camino. Un camino que vertebraba acontecimientos naturales, como si de la blanca estela de un reactor en el cielo azul se tratara. La orientación norte-sur hace que, como en el romano muro de Pecile, Ned Merrill pueda pasear a la sombra del caluroso día de verano por la cara norte, o secarse al sol en su lado sur. Imagino el relato de Cheever entre muros y tapias blancas, grandes patios con agua, flores y plantas trepadoras. Entre buganvillas y jazmines, glicinias y parras este cuento transcurre en el frescor de estas sombras.

Recreemos mentalmente la sección de este relato, su sismografía nos muestra sus entrañas, acercando nuestra mirada sobre el interior del dibujo, seccionando masas tectónicas, acuíferos, vientos, habitantes, pertenencias, enseres y costumbres. Esta sección corta cosas que no se ven. Fija sustancias etéreas e inmateriales. Primero estaban los Graham, y a continuación los Hammer, los Lear, los Howland, y los Crosscup. La línea de corte cruzaría Ditmar Street para llegar a casa de los Bunker donde espera John Cheever. Después de andar un poco seccionaría la piscina de los Levy y de los Welcher, para cortar así también la piscina pública de Lancaster. Luego vendrían los Halloran, los Sachs, los Biswanger, Shirley Adams, los Gilmartin y los Clyde. Quince casas de agua dibujan esta sección.

La sección dibujada con motivo de este ensayo se convierte así en una acción, un recorrido, un acontecimiento, una música, una

narración. La sección se crea, el trabajo creativo secciona. Este dibujo se compone de hilos invisibles. Nada nada entre acuíferos. Se mueve por el texto en forma de trayectoria blanca y gruesa, entre las bolsas de un agua acumulada en el río Lucinda. Las líneas azules del agua de lluvia se filtran entre las grandes masas tectónicas, almacenándose en las piscinas como agua freática de colores diversos. La tierra es una mancha gris compuesta de fragmentos tectónicos. Cada línea de esta sección es un espectro de la realidad del mundo descrito por Cheever. Cada fibra es sensible a un inmaterial: agua, fuego, tierra y aire. Esta sección es un corte sensitivo, un tejido de infinitas líneas de energía que dibuja los acontecimientos de una vida, al inhalarlos, como afirma Ned Merrill en este cuento [fig. 4].

4 Tercera caligrafía: Gordon Matta-Clark, *Splitting*

Un corte certero fue suficiente para Perec y Cheever. Gordon-Matta Clark tuvo que emplear dos en *Splitting* (1974), una de las piezas más destacadas del artista. La acción, bien conocida por todos, consiste en la exhaustiva tarea de cortar una casa residencial en Englewood, Nueva Jersey. Frente a las imágenes más difundidas que muestran la línea de corte como un límite estático, como interrupción en el espacio, la película rodada por Matta-Clark en super 8 ofrece una versión del corte como distancia, como pausa y paréntesis en el espacio, como un nuevo lugar abierto en la casa que permite otro tipo de exploración, un vacío que se puede andar, donde se puede estar para desaparecer [fig. 5].

Afirma Anne Carson que: «Gordon Matta-Clark usaba palabras afiladas que transformaban arquitecturas» (2021, 8). Partió una casa en dos en 1974, recortó gigantescos agujeros circulares en las paredes, suelos y techos de un bloque de oficinas en París en 1977, realizó un diseño diagonal de cortes en un complejo de apartamentos en Chicago en 1978. A Matta-Clark, concluye Carson: «lo que le gustaba era cortar cosas, normalmente cosas grandes» (2021, 8).

Sin ánimo de describir la acción una vez más, si nos gustaría detener la atención del lector en una cuestión interesante para nuestro ensayo y que la diferencia del corte practicado por Cheever con sus palabras. No nos referimos a la acción en sí de cortar, que ha sido profusamente documentada en numerosas publicaciones, sino a la línea de corte como diferencial, como micro región contenida entre dos líneas paralelas separadas escasamente dos centímetros y medio. Matta-Clark pasa dos veces con su pequeña sierra Rockwell por el centro de la casa, a mano, lentamente, conteniendo la respiración como en aquellas líneas que de estudiantes dibujábamos con estilográfica, volcados sobre la mesa de dibujo sin soltar el aire hasta llegar a su final. Se desvela entonces una nueva cualidad del corte no



Figura 5 Gordon Matta-Clark, *Splitting*. 1974. Video: 8 mm; duración: 33 minutos. Archives of American Art, Smithsonian Institution

como algo que desaparece al terminar la acción sino como distancia, como espacio en sí mismo, que no se retira al realizar el corte, que permanece dando lugar a un nuevo concepto, la inter-sección, entendida como interrupción del espacio, como lugar ingrátido e inaccesible, como umbral y fisura que nos asoma a un mundo nunca visto y mucho menos ocupado (2006).

La película, que condensa dos largos meses de trabajo durante la primavera de 1974, documenta la transformación del espacio interior al abrir semejante grieta. Produce una serie de imágenes fantasmagóricas, casi de vértigo, cuando la línea de los cortes penetra en el inmueble, seccionando el pasamanos de la escalera, abriendo una grieta en el suelo de la segunda planta y recorriendo las paredes de las estancias. En el cortometraje, Holly Solomon, Gordon Matta-Clark, y un autobús lleno con 42 personas viajan desde el 98 de Greene Street en el Soho neoyorquino hasta Englewood, para explorar la acción. La película muestra un aspecto de la obra pocas veces apreciado, que nos resulta sugerente para nuestro trabajo. Frente a las imágenes más difundidas que muestran la línea de corte como un límite estático, como una simple interrupción en el espacio, la grabación ofrece una versión del corte como espacio en sí mismo, como un nuevo lugar abierto en la casa que permite otro tipo de exploración, un vacío que se puede andar, donde se puede estar.

Las secciones de Perec y Cheever son secciones analíticas, un procedimiento óptico para desvelar el interior del objeto; cortar para retirar lo sobrante y observar detenidamente lo que queda; preparar el objeto para la disección y después dibujar con las palabras su contenido. Para Matta-Clark, la sección es un espacio o quizás una alteración de éste; la búsqueda y la preparación del objeto es la misma, el esfuerzo preparatorio del cuerpo es similar, la limpieza y el trazo de líneas auxiliares previas al corte, la consolidación con veladuras de yeso para aumentar la cohesión de algunas zonas e impedir la erosión y el desplome prematuro, la preparación de las herramientas de corte, incluso la caducidad de sus cortes. Todos estos instantes son comunes en ambos artistas, sin embargo Cheever retira la parte sobrante y la tira a la basura; Gordon después del corte deja caer la otra mitad sobre sus propios cimientos, descalzando ligeramente uno de los muros sobre los que descansaba la casa para dejar que ésta lentamente se abriera por la mitad; en una acción emocionante, de una facilidad que asombra, abriendo la herida como una grieta de luz, como protesta y grito social.

Esta misma caligrafía puede observarse en algunos proyectos de nuestro estudio de arquitectura sobre edificios existentes, en los que puede reconocerse una constante: observar sus viejas aberturas, rellenar sus huecos, completar su volumen fragmentado por el paso del tiempo, para después en un acto similar al de Matta-Clark, cortarlo, diseccionarlo quirúrgicamente, a la búsqueda de lugares nunca vistos. Esta es la sección que me interesa en nuestro trabajo; no sólo usada en términos de curiosidad o como forma de análisis geométrico, sino como alteración del espacio, forzando salidas, liberando sus áreas ocultas. El corte como instrumento del proyecto de arquitectura, de manera que la identidad del edificio como lugar, como objeto quedará fuertemente conservada y mejorada. Un simple corte o serie de cortes actuarán como un instrumento de dibujo poderoso, permitiendo que la luz llegue a lugares donde jamás lo hubieran hecho, percibiendo ángulos y profundidades que estaban ocultas o atravesando espacios que antes eran inaccesibles, redefiniendo situaciones espaciales y componentes estructurales.

Cuando la arquitectura se ofrece partida, deja ver sus carnes y secretos, sin pudor, como en ropa interior ¿Quién no ha experimentado algo así al hacer una sección? Porque el corte nos descubre no solo el espacio y el tiempo de la construcción, sino que nos desvela lo que debería ser descubierto, no de un plumazo, sino con ciertos desvelos. El descubrimiento que provoca un corte limpio es algo indiscutiblemente violento, como una herida desvela la intimidad de un cuerpo.

5 **Una acción: Tomás García, Antonio A. Haro, *Mármara boutique***

Sirva como conclusión a este ensayo, una acción ejecutada en nuestro estudio de arquitectura para *Mármara boutique* (2015), en donde lo que operaba de manera invisible tras un techo o un suelo, una vez puesto al descubierto, pasó a ser participante activo en un dibujo espacial de la vida interior del edificio. En la imagen Sarapico, único operario durante la primera fase del proyecto, corta los techos de la tienda con su pequeña sierra Rockwell. Una serie de cortes practicados en suelos, paredes y techos resumen esta acción [fig. 6].

Muchas de las cosas aprendidas sobre esta hermosa herramienta fueron destiladas en este trabajo: el corte como herramienta de transformación del espacio. La vinculación personal con el cliente nos dio la oportunidad de hacer las cosas en dos momentos. Una primera licencia de obra menor nos permitió intervenir exclusivamente en la epidermis del espacio, dibujando los planos conforme avanzaban las obras, tomando decisiones a medida que se desvelaban sus formas. Los escasos planos dibujados en esta fase sirvieron únicamente de referencia. Durante dos semanas los cortes se fueron abriendo en obra conforme interpretábamos lo que íbamos encontrando. Bajo la tarima flotante de madera sintética aparecieron restos de sole-rías de otras tiendas, trazos y señales del tiempo que fuimos aceptando como válidas. Decidimos remarcar algunas, y consolidar las otras como líneas de energía en nuestra acción.

Con la herida abierta, se inicia una segunda fase a modo de Proyecto de Ejecución, que toma como punto de partida las nuevas condiciones del espacio. Los cortes del techo sirvieron para iluminar y climatizar el lugar de forma indirecta. Poco más. Una intencionada precariedad técnica y material permitieron que el usuario y la ropa terminaran de hacer lo demás.

La sección se desvela entonces como un poderoso instrumento creativo, en el que puede reconocerse una constante: observar sus viejas aberturas, rellenar sus huecos, completar su volumen fragmentado por el paso del tiempo, para después en un acto similar al de Matta-Clark, cortarlo, diseccionarlo quirúrgicamente, a la búsqueda de lugares nunca vistos. Esta es la sección que sugiere este ensayo; no sólo usada en términos de curiosidad o como forma de análisis geométrico, sino como alteración del espacio, forzando salidas, liberando sus áreas ocultas. Contaba Lucio Fontana, su admiración hacia un cirujano que sabía la parte del cuerpo sobre la que estaba practicando una incisión tan solo por el sonido del bisturí al rasgar su piel. Para los arquitectos la sección se ofrece como una silenciosa herramienta de análisis y exploración gráfica; un instrumento de proyecto que enriquece y vitaliza la identidad del corte como lugar, como espacio que surge de esta hermosa acción.



Figura 6 Dibujo elaborado por el autor (col. video: Fernando Pérez Dávila). García-Haro arquitectos+marmara boutique, *Planta del local. Cortes practicados en paredes, suelos y techos. Consolidaciones y líneas de energía*. 2015. Objeto elaborado en el FabLab ETSA Sevilla, 2015

Te envié un dibujo para capturar mi estado de ánimo. En nuestro pequeño estudio de la calle Galera, nos gusta imaginar que las letras son dibujos y las palabras materiales con los que construir nuestra arquitectura. Sobre nuestra mesa de trabajo hay líneas y trazos, pero también libros que nos ayudan a pensar según las palabras, como le gustaba afirmar a José de Almada Negreiros. (De Almada Negreiros 2016, 22)

Piensen en una inscripción grabada en la piedra. ¿Dirían que las palabras son las incisiones en la materia o más bien la piedra alrededor de los cortes practicados en ella? Casas hechas de palabras y materias, entremezcladas; de memorias y recuerdos en los que seguir encontrando arquitecturas. (García García 2017, 203)

Bibliografía

- Gordon Matta-Clark (2006). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Bailey, B. (2010). *Cheever: una vida*. Barcelona: Duomo Ediciones.
- Bec, E. (2005). *La vie mode d'emploi de Georges Perec*. Marseille: Université de Marseille.
- Carson, A. (2005). *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*. Barcelona: Lumen.
- Carson, A. (2007). *Hombres en sus horas libres*. Valencia: Pre-textos.
- Carson, A. (2013). *Red Doc>*. London: Jonathan Cape.
- Carson, A. (2014). *Decreación*. Madrid: Vaso roto.
- Carson, A. (2015). *Eros. Poética del deseo*. Madrid: Dioptrías.
- Carson, A. (2018). *Nox*. Madrid: Vaso Roto.
- Carson, A. (2021). *Flota*. Madrid: Cielo eléctrico.
- De Almada Negreiros, J. (2016). *Dibujos animados, realidad animada*. Madrid: La Umbría y la Solana.
- García García, T. (2017). *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García García, T.; Haro Greppi, A.A. (2015). *Mármara boutique*. Sevilla: COAS.
- Matta-Clark, G. (1974). *Splitting, 1974*. Video: 8 mm. Duración: 33 minutos. New York: Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Parra Bañón, J.J. (2009). *Arquitecturas terminales*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée.
- Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.
- Perec, G. (1992). *La vida instrucciones de uso*. Madrid: Anagrama.
- Perec, G. (1994). *Cahier des Charges de La vie mode d'emploi*. Paris: Zulma.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Perry, F.; Pollack S. (1968). *El nadador*. Columbia Pictures, Horizon Pictures.
- Moreno Mansilla, L. (2000). *Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]*. Madrid: Editorial El Croquis.

Memoria, celosías y esteganografía en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce

Antonio Ángel Haro Greppi

Universidad de Sevilla, España

Abstract A work of temporary experimentation, never definitive, in the unfinished Monastery of San Isidoro del Campo in Santiponce, Seville, on the occasion of the commission to consolidate its architecture in the process of ruin, which uses the technique of steganography, which allows texts to be hidden or messages inside other objects. These deteriorating architectures will be the support to incorporate, through the strategy of quotation, artistic elements in the form of glazes and lattices – according to Carl Andre, Cristina Iglesias, Esther Ferrer and Elena Asins –, which codify the names, words and texts of the literary monks, reformers and wanderers, who occupied it before becoming exiles. And that they serve to recover the memory of those pro-Lutheran monks who decided not to accept reality as it was, but rather questioned it, going into exile and translating the well-known *Bear Bible* and *Pitcher Bible*.

Keywords Monastery. San Isidoro. Memory. Ruins. Latticework. Steganography. Carl Andre. Cristina Iglesias. Esther Ferrer. Elena Asins.

Índice 1 El inconcluso Monasterio: comunidad de habitaciones para la construcción del lugar. – 2 Los heterodoxos monjes literarios y sus biblias: reformadoras y errantes. – 3 Cartografía de la ruina monástica mediante la cita artística. – 4 El Monasterio como lugar de citas. – 5. Huecos, celosías, veladuras y textos: esteganografía desde otras artes.

1 El inconcluso Monasterio: comunidad de habitaciones para la construcción del lugar

Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido -de sentido crítico también- debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras. (Vila-Matas 2002)

Con motivo del encargo, para la Consolidación Integral de determinadas edificaciones del enclave monumental del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla, que paralicen el proceso de deterioro y ruina en el que se encuentra el inconcluso monumento, se proponen en paralelo, por parte de los arquitectos Antonio Á. Haro Greppi y Tomás García García, una serie de actuaciones temporales y no definitivas, que no comprometan posteriores intervenciones, ligadas a la memoria del edificio y a la de aquellos larvados monjes que lo habitaron, y lo convirtieron en un foco del protestantismo antes de su huida y destierro.

Un trabajo de experimentación, *work in progress*, que utiliza la inacabada arquitectura existente -inacabada tanto por que nunca fue terminada, ni finalizada, ni completada, ni concluida, como por haber sido también total o parcialmente demolida, derribada, destruida o descompuesta-, como soporte o medio para incorporar al monasterio, mediante la estrategia de la cita, elementos híbridos, eclécticos, artísticos e incluso ornamentales, que codifiquen letras, palabras y frases de composición variable e inspiración aleatoria. Actuaciones que, encubiertas y pasando desapercibidas en las celosías, entramados y veladuras propuestas en los huecos, como si se tratase de una esteganografía -técnica que permite ocultar textos o mensajes dentro de otros objetos-, sirvan para recuperar la memoria de aquellos literarios monjes que decidieron no aceptar la realidad tal cual era, sino que la cuestionaron.

El conjunto de edificios y terrenos que conforman el actual Monasterio de San Isidoro del Campo, situado en el lugar conocido como Talca, a las afueras de Sevilla, se encuentra situado en la cornisa del aljarafe, cerca del río Guadalquivir, dominando sus diferentes brazos fluviales: y puede ser considerado, este monasterio, como uno de los lugares históricos de encuentro entre la arquitectura y la literatura.

La cercana Sevilla era la ciudad, en el siglo XVI, donde prosperaba la Iglesia de la Contrarreforma, rebosante de conventos, colegios, ordenes religiosas, monasterios y cartujas, tanto en su centro histórico como en sus periferias y alrededores. Era el puerto del mercado americano y el lugar a donde fluían y arribaban las riquezas del

Nuevo Mundo, pero también llegaban libros de contrabando, clandestinos y ocultos, perseguidos y prohibidos; sin embargo, también fue el lugar de la huida y la pérdida, dejando a la ciudad ausente de una voz apenas iniciada, la de estos recónditos monjes, y de una versión de los hechos diferente a la del poder establecido.

Sevilla, abajo en el valle, se había convertido en un importante centro de comercio y en una floreciente ciudad cultural donde las ideas reformadoras habían penetrado con facilidad. Estas ideas se filtraron muy literariamente, y con gran fluidez en el Monasterio de San Isidoro del Campo, calando en la vida de los estudiosos monjes que allí vivían en soledad.

En las escasas vistas, imágenes y pinturas del lugar, generalmente del siglo XVII, suele ser claramente representado, en el paisaje aljarafeño de suaves lomas junto al deshilachado río Guadalquivir, el Monasterio de San Isidoro del Campo con los principales elementos del conjunto monacal: las imponentes naves, de las que despuntan las torres, los ábsides de las iglesias y las espadañas, todos ellos rodeados de las tapias que cercan el recinto.

La tradición cuenta que inicialmente este emplazamiento fue un lugar de culto para los mozárabes, donde posteriormente, San Isidoro, autor de *Las Etimologías* [h. 627-30] (1994), fundó un colegio, y donde se hallaban sus restos antes de su traslado a León en 1063. También fue el espacio, en la Sevilla de la Inquisición, donde se generó un importante cenáculo protestante, desmantelado entre 1557 y 1559, dentro de la llamada Congregación Jerónima de la Observancia, rama desgajada de la orden jerónima, y vulgarmente conocida como los Isidros, el apelativo es consecuencia de una deformación fonética del nombre del titular del Monasterio más importante de dicha Congregación, San Isidoro.

El monasterio, es fruto de la construcción y destrucción continua desde sus orígenes, lleno de variadas tentativas de proyecto y construcciones fallidas. Siempre fue una obra incompleta, las diferentes etapas de creación y crecimiento siempre fueron inacabadas, siempre retomadas y nunca finalizadas. El conjunto monacal mantiene las edificaciones de finalidad religiosa iniciales del monasterio cisterciense, y algunas de las posteriores edificaciones ejecutadas tras la llegada de los Jerónimos. Así mismo conserva parte de las dependencias de carácter agropecuario propias de este tipo de monasterios.

Esa dualidad, ese doble mundo, esa vida repartida entre la contemplativa y la activa, es recogida y resumida en el lema con el que se describe la norma de los Benedictinos, *Ora et labora*; entre los siglos IV y V de la era cristiana, se asiste al nacimiento de una particular literatura desconocida hasta entonces: las reglas monásticas. Aunque su objetivo último, sin duda, sea la salvación del alma siguiendo los preceptos del evangelio y la celebración del oficio divino, la preocupación central de su redacción es precisamente gobernar la vida

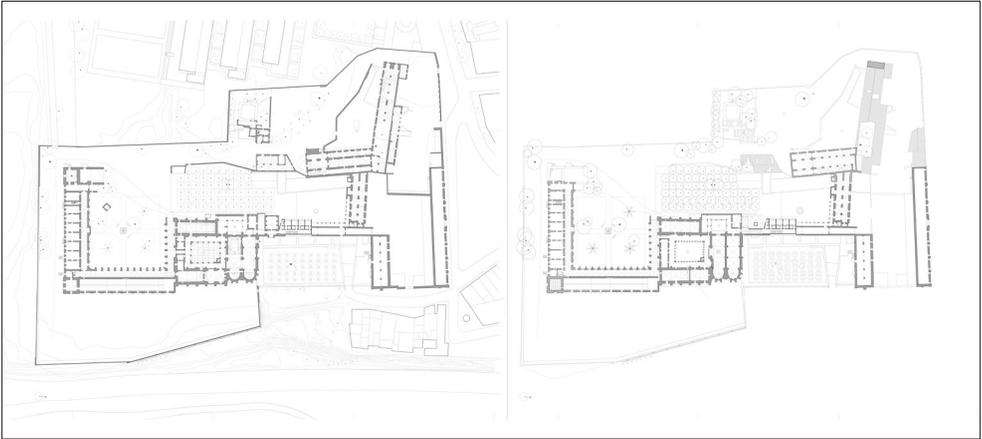


Figura 1 Antonio Á. Haro Greppi y Tomás García García, *Planta baja y primera del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla. 2022*

y las costumbres de los hombres, la vida más cotidiana y las relaciones entre lo privado y lo público.

La arquitectura del monasterio y su lugar, como se puede observar en las detalladas plantas dibujadas [fig. 1], incluso la religiosa, la que debiera ser más canónica, rígida e imponente, se traza con una geometría perfecta, pero que no es simétrica ni formalista, sino que se acomoda al lugar de una forma flexible y excepcional, a la vez que se combina brillantemente con las arquitecturas más populares y humildes del conjunto. Muestran todas ellas en su conjunto, tras el paso de los siglos, un orden cuidado y preciso para integrar con gran naturalidad los volúmenes construidos en la topografía.

Se produce una articulación de piezas de diferente entidad, carácter y tamaño, que posiblemente ayudado por el paso del tiempo y la destrucción, ignora jerarquías preestablecidas, y se organizan como si se tratasen de un sistema de pabellones, con un desmembramiento y una distribución libre de volúmenes. Es inevitable viendo los dibujos de las actuales plantas del monasterio, su realidad encontrada, recordar los croquis de las diferentes plantas del proyecto, nunca construido, del Convento de las Dominicas de Louis Isadore Khan, en Media, Pensilvania, de 1965-68 (Ronner, Jhaveri 1987, 302-11).

En las secciones longitudinales de las edificaciones y el territorio del aljarafe, podemos observar que estas se encuentran determinadas por la topografía del emplazamiento. El espacio en sección tampoco es continuo, sino que es el agregado de una concatenación de episodios arquitectónicos enlazados por un recorrido que construye

un proyecto de arquitectura. La mirada de las secciones es una mirada de horizonte, larga y profunda, es una mirada interesada, sobre un tiempo pasado que se alarga hasta el presente. Un repertorio de situaciones, relaciones e imágenes construye cartográficamente la sección, como en un montaje o un collage, y posiciona las diferentes arquitecturas, aparentemente sin otros vínculos que el azar. Todas estas habitaciones, arquitecturas, y las relaciones establecidas entre ellas, ahora son el lugar.

2 Los heterodoxos monjes literarios y sus biblias: reformadoras y errantes

Es como si se descubriera un inédito de Cervantes de mil páginas. Nadie la ha leído todavía, excepto unos pocos expertos y partidarios. Menéndez Pelayo, que odiaba a los heterodoxos españoles, dice que las dos más importantes aportaciones a la literatura española son Cervantes y Casiodoro de Reina.¹

Si la tarea de la literatura es, en ocasiones, como escribe el escritor exiliado Zagajewski (2019), levantar la cartografía de esas vidas que esperan despertar alguna vez, la intención de esta propuesta, de este trabajo de experimentación, es hacer presente la memoria de aquellos entusiastas de la palabra y el texto, que retomaron los antiguos textos sagrados con el deseo de citarlos, traducirlos y reescribirlos al castellano, que todo es lo mismo, en tan malhadado contexto.

Aunque la Inquisición utilizaba el adjetivo ‘protestante’, o el término ‘luteranismo’, para denominar el foco herético del monasterio, es un hecho evidente el peligro que supone utilizar estos términos en su acepción actual, y muchas veces de modo impreciso, a la hora de definir realidades de hace cinco siglos. Esta trama reformista sevillana, que podíamos llamar literaria, se inicia y organiza en torno al contrabando de libros prohibidos: había un cerebro, Juan Pérez y un atrevido transportista, Julián Hernández, el pequeño y jorobado Julianillo. Precisamente, el tráfico de libros clandestinos fue la circunstancia principal de su descubrimiento.

Con el tiempo, el periférico Monasterio de San Isidoro del Campo se había perfilado, en un mundo pleno de sospechas, como un foco importante de luteranismo, y pronto atrajo sobre sí la atención de la Inquisición. Pero cuando el Santo Oficio reaccionó y trató de apresar

¹ Llorente, M. «Entrevista a Félix de Azua». *Diario El Mundo*, 22 de noviembre de 2021. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2021/11/20/61966eeae4d4d-87f598b4571.htm>.

a los herejes de este literario foco del protestantismo, ya era tarde, muchos habían huido, como Casiodoro de Reina, Cipriano de Valera y Antonio del Corro, entre otros, pero no obstante, sí que se los juzgó, y unos fueron relajados en persona y otros en estatua o *in absentia*; el 26 de abril de 1562 quemaron sus efigies después de un auto de fe. Nada nuevo, una vez más la cultura judeocristiana se desplazaba y se alejaba de sus orígenes, y repetía su historia en torno a experiencias de destierros y alejamientos, como señala Zagajewski, en su obra más autobiográfica, *Una leve exageración*, donde narra su propia deportación y destierro familiar.

Casiodoro de Reina fue uno de los doce frailes fugitivos del Monasterio de San Isidoro, un hombre instruido, inteligente, fiel a la Palabra de Dios; sospechoso de herejía, tuvo una vida huida, desplazada, desterrada y errante, debido a su profundo deseo por traducir la Biblia al castellano, desde las lenguas bíblicas originales hebrea y griega, pudiendo verla finalmente impresa en Basilea, en septiembre de 1569, conocida como *Biblia del Oso*. La joya que escapó a la Inquisición. ‘Trasladada’ se lee en la portada de la Biblia, –«Trasladada en español» dice exactamente, ‘al’ español diríamos hoy- y no sólo queremos entender la palabra ‘trasladada’ como traducida de una lengua a otra, sino efectivamente también trasladada físicamente, de un lugar a otro, desde el Monasterio de San Isidoro a Basilea, para su final traducción y primera publicación, después de no pocos avatares.

No sabemos en que fase del trabajo se encontraba esa traducción antes de la huida doce años antes, pero cuesta mucho pensar que su traducción no hubiese comenzado décadas antes en el monasterio, *work in paper* según la expresión inglesa. Esta particular herejía aljarafeña fue principalmente causada por el afán de acercamiento y conocimiento de los textos bíblicos originales, así como por el trasiego, contrabando, trapicheo y estraperlo de libros de otras literaturas prohibidas.

Conocida como la *Biblia del Oso* por la portada, donde las abejas rodean al oso que está comiéndose un panal, en ella seríamos capaces de detectar dentro del diseño de la obra, dos cuestiones que deberían interesarnos. Por un lado, la representación del mencionado oso y demás elementos de la imagen, que aparecen representados con un grafismo que imita trazos y rasgos caligráficos cercanos a las representaciones orientales de la naturaleza, que utilizan pequeñas líneas fragmentadas, interrumpidas y acumuladas. Por otra parte, debería igualmente interesarnos la línea de texto que aparece inmediatamente debajo de la anterior imagen. Esa línea de texto, casi extraída de un pentagrama, de resonancias geométricas, imita caracteres caligráficos, esos que en la cultura japonesa es considerada la más excelsa expresión poética.

La posterior *Biblia del Cántaro* es en realidad la revisión, ortográfica y sintáctica, que Cipriano de Valera hizo a la traducción realizada

por Casiodoro de Reina, ordenándola además según el modelo calvinista, y que vio la luz en Ámsterdam en 1602. Cipriano de Valera, escritor, pensador, traductor y editor, era compañero de Reina, y también monje jerónimo católico en el monasterio sevillano. Perseguido por la Inquisición, Cipriano de Valera tuvo igualmente que huir, instalándose en Inglaterra donde ejerció de profesor. Su obra, en la que trabajó más de veinte años, es conocida como la *Biblia del Cántaro*, debido a la ilustración que estaba en la portada: un hombre que está plantando un árbol, mientras otro hombre lo riega con agua que sale de un cántaro.

Aunque en la portada no aparece el nombre de Casiodoro de Reina, es también denominada y conocida como *Biblia Reina-Valera*, y en ella sí que se incluye la Amonestación al Lector, que el primero incluyó en su traducción. Es, sin duda, la versión de la Biblia en lengua castellana más difundida en el mundo protestante durante los siguientes siglos, y ha sido objeto de varias revisiones, actualizaciones y reediciones. Así por tanto Valera fue revisor, pues su *Biblia del Cántaro* no deja de ser el trabajo sobre una obra anterior, pero también fue creador y escritor, pues trabajó sobre la anterior para generar y crear una nueva obra, diferente ya a la anterior, como siempre ha defendido el traductor y escritor Javier Marías: «Por tanto, además de leerlos y traducirlos también los he escrito». A lo que añadía, respecto a sus traducciones, que las sentía tan propias como sus novelas (Marías 2015).

3 Cartografía de la ruina monástica mediante la cita artística

Y ocurría que en cualquiera de los estados de deformación y ruina, la construcción conservaba sus mejores cualidades... De ahí nace el interés por los cimientos, por las huellas que los edificios dejan en el tiempo, por una noción de la forma en la que el recuerdo es parte principal. (Rovira 2011)

Como consecuencia del estado de abandono durante décadas, una parte importante del conjunto de edificios del Monasterio de San Isidoro, entraría en la categoría de las «arquitecturas terminales» (Parrá Bañón 2009) que tienen como destino final la destrucción, y por tanto, abocadas a la desaparición.

Estos edificios, aún vivos y en movimiento, en lenta evolución, en constante transformación hacia un estado de ruina o una terminal desaparición, que más allá de lo que pueda dolernos, o por el contrario, pueda atraernos por su imagen pintoresca –con grietas y fisuras, desprendimientos y desapariciones– genera espacios y episodios que nos recuerdan, y podemos asociar, a recientes intervenciones

y propuestas artísticas. Un breve, mínimo recorrido apropiacionista parece posible y necesario para conocer estos espacios monacales, para conocer este nuevo desorden acelerado que tiende en último término a la desaparición. Donde la mirada lejos de complacerse admirativamente es una herramienta de descubrimientos que establece relaciones y citas constantes.

Si Italo Calvino hablaba que junto a la ciudad existía la contra ciudad, en este monasterio en ruinas podríamos hablar de un contra monasterio. Los huecos sin rellenar y sombras que nos descubre y señala Calvino, son una red de lugares inhabitables; como los nuevos espacios del contra monasterio, los espacios imposibles e inasibles que quedan entre los muros, los retranqueos, los restos medianeros y los derrumbes. En estos espacios, entre los hundimientos y desmoronamientos de las cubiertas, y entre los desprendimientos y caídas de muros, aparecen otros espacios, otros huecos sin rellenar, los vacíos, las fisuras y los intersticios.

«Habitar es dejar huellas», dejó dicho Walter Benjamín, y estos espacios abandonados, donde las huellas de los habitantes y su trabajo se muestran en la arquitectura como capas sobrevenidas, restos de alicatados, paredes de cal resquebrajadas, sombras y marcas de la vida sobre las medianeras y el suelo, son testigos de que alguien habitó el lugar. La arquitectura rodea y toca al habitante y este deja su rastro en ella. Veremos arquitecturas de fragmentos marcadas por la naturaleza, con jardines en las ventanas y árboles que la llenan de sombras. Arquitecturas inacabadas e incompletas, en ruina y medio demolidas. Arquitecturas seccionadas y amputadas, en equilibrio y caídas, recortadas y derruidas. Arquitecturas abandonadas y olvidadas como fueron olvidadas las vidas y las memorias de sus inconformistas moradores.

Y es así, de la mano del tiempo, como vemos que este transforma y modifica poco a poco la arquitectura del monasterio, provoca cambios involuntarios que hacen envejecer y desaparecer lentamente la arquitectura. Miradas que recuerdan y evocan en el breve paseo que vamos a iniciar, entre las abandonadas edificaciones del monasterio, algunas obras artísticas que nos ayudarán posteriormente, una vez entendido este, a intervenir sobre él.

Si miramos hacia arriba observamos planos que se rasgan como las telas de Lucio Fontana, o espacios que se cortan como en las intervenciones y propuestas artísticas de Gordon Matta-Clark como *Splitting* (1974) e igualmente hay cubiertas que se abren, y volúmenes maleables que se componen, mueven y deslizan como Elena Asins manipula, combina y varía sus *Dolmenes, variantes (negativo/positivo)* (2015), facilitando así en sus intersticios y rendijas entradas de luz.

Encontramos crujías y lugares que por muy arrinconados, oscuros y ocultos que se encuentren junto a las medianeras, van fracturando sus forjados y empiezan a vivir de luces cenitales antes

desconocidas, como los semienterrados *Perímetros/Pabellones/Decoys* de Mary Miss (1978-79).

En los muros aparecen huecos de geometrías difíciles de entender desde la razón, mostrando exteriores deslumbrantemente verdes, hasta que caemos en la cuenta que tan solo con colocar una puerta cadaquesa de madera, delante de los sesenta y nueve ladrillos numerados que delimitan el hueco, nos veríamos instalando la última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-66), en el monasterio.

En determinados momentos ese paso del tiempo se muestra con cierto ensañamiento contra las construcciones del pasado, y observamos que todo se cae, se derrumba, se rompe y se deteriora. Existen lugares anónimos que se vuelven luminosos precisamente por su estado de abandono. Se invierten vacíos y llenos. El interior se hace exterior y las habitaciones se convierten en patios. La mirada queda resguardada entre los muros que ahora se abren a un cielo azul.

Lugares donde la vegetación y los árboles invaden todo el espacio, plenos de vida como los diferentes dibujos *Árbol de energía* de Matta-Clark (1972-74), y terminan germinando y apareciendo en la almazara y el pósito, como lo hicieron en su *Cuaderno de notas verdes* (1970). Crecen continuamente y crecerán por encima de las habitaciones y sus muros.

Encontramos cerámica y ladrillos, que permiten que el tiempo muestre las huellas de su paso, y verificamos que los muros y las pilastras por grandes y potentes que aparenten ser, poseen pies de barro y se desmoronan como los *Tótem* de Barceló (2019), que se deshacen, se hacen cerámica, tierra y barro.

Estos espacios y estos muros en decadencia del claustro grande o de los Jerónimos, que si bien no son blancos, si están ahora vacíos y desnudos, alejados de la representación de imágenes, y por tanto, ahora más cerca que nunca del espíritu protestante y de la desnudez de las iglesias y de sus espacios. Son convertidos ahora en esta belleza, ejemplo de la arquitectura más pura, despojada y austera.

El ala este del claustro sufre las consecuencias del terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1757, y su actual imagen nos retrotrae a algunos de aquellos seis grabados del ilustrador francés Jacques-Philippe Le Bas, aquellas láminas que no sólo recurren a caracterizar lo pintoresco, sino que con un carácter más investigador quieren dejar constancia, casi documentalmente, de hechos recientes.

Esta crujía de nacimiento del Claustro de los Jerónimos se encuentra vacía, descubierta, a cielo abierto, ha sido la que ha sufrido más salvaje agresión durante los siglos. Sin rastro de su antigua organización por niveles o distribución de celdas, se encuentra sin cubierta, en 'alberca', por donde el cielo y su luz entran cenitalmente sin obstáculos entre sus altos muros. Este vacío, enorme y luminoso, nos trae a la memoria aquel mapa en blanco, mapa de la nada, *Ocean Chart*, que acompañaba la publicación de *The Hunting of the Snark*, un poema



de Lewis Carroll con ilustraciones de Henry Holiday de 1876. Una suerte de mapa, una carta de navegación, que incluye las orientaciones preceptivas o la escala, pero sin información visible en su interior: sin vestigios de tierra, sin marcas, ni señales, sin coordenadas terrestres, sin referencias. El mapa, como el espacio de esta crujía vacía, nos advierte e interroga desde la claridad de lo incontinente, desde el espacio de todo lo sucedido o desde la inmensidad de aquello que aún está por suceder.

En la crujía sur, por contra a lo que ocurre en la de naciente, es donde la sombra se espesa y la penumbra pervive. Todas nuestras vidas están condicionadas por los lugares por los que hemos transitado y por los espacios en los que hemos vivido, rodeados de gente diversa y de costumbres muy distintas. De igual modo que lo estamos por los libros que hemos leído o el arte que nos rodea.

En esta crujía se disponen las celdas que han sobrevivido y a las que ahora, siglos después, volvemos la mirada y la reflexión, y pensamos tan diferentes de sus inicios y sus primeros hábitos. Hubiese sido fascinante ver como cada uno de aquellos monjes vivía los espacios que



Figura 2 Antonio Á. Haro Greppi, *Ruinas en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla*. 2022. Fotocomposición a partir de las fotografías de Antonio Á. Haro Greppi

le tocase en suerte o por desventura ocupar, cómo y de que manera las celdas, todas iguales e inmaculadas, cambiaban al hacerlas suyas.

Estas celdas, originalmente de vida y recogimiento, de meditación y trabajo, fueron posteriormente, no muchos años hace de ello, transformadas literalmente, supongo que en un alarde de imaginación, en las celdas presidiarias de una cárcel de mujeres que aquí se instaló durante unos años. La serie de las *Celdas*, las de Bourgeois, realizadas durante dos décadas, donde la artista ha reinventado con energía distintas versiones de su cuerpo/celda (como refugio, trampa o un poco de ambos) y lo ha hecho con un ojo y una mente que interroga a la historia del arte. Las *Celdas* giran en torno al deseo de recordar y olvidar a un tiempo.

Los pasos transversales entre las celdas, esos que una vez fueron puertas entre estancias hoy vacías y contiguas, como habitaciones agregadas entre paredes desnudas de ladrillo, donde como nos cuenta Vila-Matas en su última novela llena de puertas, *Montevideo*, «eran el lugar en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar» (2022, X). Esos recortes y huecos en los cerramientos y muros

exteriores, que nos recuerdan a la serie de *Poema de los números primos* de Esther Ferrer (1980-90) y nos hacen pensar que todas las variaciones son válidas, como señaló la artista.

Julien Gracq, que siempre en su literatura carga contra la arquitectura contemporánea por haber desterrado de todas las casas los desvanes y los sótanos, sin duda apreciaría estos lugares quietos y misteriosos, semienterrados, aquellos que antaño eran los templos de la imaginación.

Una intervención que no pretende la reconstrucción del monasterio, como quedó ya planteado por el arquitecto Parra Bañón, en los siguientes términos:

en rigor, no sólo no es posible la reconstrucción ni la reencarnación en la arquitectura, señalando, (la imposibilidad de rehacer literal e idénticamente, de retornar a un estado previo ignorando el intervalo de tiempo, de anular los cambios producidos por las circunstancias), sino que tampoco es posible, en sentido estricto, la representación o la rehabilitación. (Parra 2008, 91)

Recordando y desarrollando de esta manera la postura de Álvaro Siza respecto a la reconstrucción de la ciudad siria de Bam: «lo mejor sería aceptar la ruina y consolidarla» (Parra 2008, 90). Y en eso se está, en la aceptación de la ruina y la consolidación.

4 El Monasterio como lugar de citas

La historia de un arte está basada en una paradoja una obra nueva solo tiene sentido si forma parte de una tradición; pero sólo tiene valor en esa tradición si ofrece algo nuevo. (Thirlwell 2014)

Hemos aprendido a hablar repitiendo las palabras ya escuchadas, por tanto, no es de extrañar que los procesos de copia o de cita hayan estado presentes desde el inicio de la vida, en el arte y en la literatura. Interesan los procesos de copia, o de citas, los dispositivos de actividad creativa, que también es apropiacionista, que den origen a una recombinación de elementos que ya existían para generar algo nuevo.

No se trata de la cita entendida como copia, repetición o plagio con el fin de imitar, calcar o falsificar, es la cita que modifica y altera, que hibrida e intercambia, que reinterpreta y transfiere, es en definitiva, la cita que como manipulación y experimentación, pero también como guiño y reconocimiento, es instalada o injertada en vecindades insólitas e inesperadas, y en asociaciones desconocidas y ajenas, para recombinar y crear conocimiento.

Pensamos que este monasterio literario fue lugar de citas, allí se realizó una importante recopilación de ellas, pues qué otra cosa es la Biblia, el libro de los libros, sino la recopilación oral para pasar a los manuscritos, y posteriormente volver a ser compendiada, para pasar de las copias manuales a la imprenta. Monasterio en el que no podemos dejar de nombrar a San Isidoro, el erudito, escritor y traductor del que toma su nombre, redactor de las *Etimologías*: una inmensa compilación de citas clásicas, en la que se almacena, sistematiza y condensa todo el conocimiento de su tiempo.

Y en la actualidad encontramos a Vila-Matas, el gran provocador actual de la cita, cuya escritura recurre constantemente a la utilización de estas, a la utilización de citas verdaderas, o más bien ciertas y manipuladas, o falseadas y trastocadas, o directamente inventadas, pero en cualquier caso, sea cual sea el origen de las citas deja entrever sus fuentes sin problema alguno, si bien posteriormente, y ese es su valor, remonta la cita, el pretexto y se aleja de la excusa inicial que ha tomado como origen del libro. Vila-Matas nos recuerda las palabras de Roland Barthes donde se escucha el eco de las de Michel de Montaigne: «Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin» (Vila-Matas 2013).²

5 Huecos, celosías, veladuras y textos: esteganografía desde otras artes

La cita consta de dos fases, de dos tiempos, la extracción y la recuperación, la reutilización, el injerto. En principio es un fragmento u órgano mutilado que finalmente, si hay tino se convertirá en un cuerpo nuevo vivo, independiente. (Compagnon 2020)

Apenas una veladura y una clausura temporal de los huecos al exterior de estos espacios en descomposición y desplome se desea, se propone. Actuación no definitiva pues como decía Paul Valéry (2007): «No querer nunca ser definitivo». Cerramientos, celosías y entramados que aparecerán, como una capa más a sumar a la historia de estos edificios en desmenuzamiento y caída, donde texto, dibujo y celosía interactuarán de forma conjunta; como si de una singular esteganografía visual o espacial se tratase, recuperando de esta velada manera los nombres y textos ligados a la memoria de los literarios y heterodoxos monjes que habitaron estos lugares.

² Vila-Matas, E. «Intertextualidad y metaliteratura». Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008.

Se busca provocar un encubierto diálogo entre las citas que han sido incorporadas a las obras de artistas contemporáneos, aquellos que con sus propuestas disuelven las fronteras entre las artes con sus diferentes producciones: sus dibujos, pinturas, composiciones, esculturas, palabras y textos. Las letras escondidas y ocultas, abstractas, crean formas que se proyectan en el interior, dibujando las paredes y suelos, arrojan luces e imágenes sobre los espacios de sombras cambiantes, con un cierto sentido de lo incompleto.

Una celosía no definitiva para estos espacios, que se sitúa en un punto intermedio entre la construcción y la destrucción; una capa más depositada, pasajera una vez más, compuesta por letras cifradas que conforman nombres y palabras, la de nuestros Isidros, traductores, citadores y escritores, que faciliten la desaparición de la intervención y la obra a favor del texto y la memoria. Donde forma literaria y la forma arquitectónica encuentren diálogos.

La arquitectura se construye transformando la naturaleza, cambiando topografías y desplazando terrenos, modificando y reciclando los edificios y sus materiales; toda construcción lleva pareja consigo cierta idea de destrucción. Como ya se hizo en la construcción del propio edificio del monasterio, utilizando las piedras de la cercana *Sevilla La Vieja*, Itálica, se propone reutilizar las piezas cerámicas y de piedra apiladas y acumuladas en desiguales bloques sobre el suelo, en los alrededores del monasterio, como si de una obra en serie de Carl Andre o de Elena Asins se tratase, a la espera de ser seleccionadas, transformadas, montadas, reconstruidas, ajustadas para que vuelvan a ser utilizadas como en un proceso entrópico.

Carl Andre, más conocido como escultor, comenzó su carrera artística como prolífico poeta, y aunque con el tiempo se acabaría convirtiendo en escultor, esto no debe restar importancia al hecho de que los primeros materiales que eligió no fueron el cobre, la madera y el acero, sino las palabras y los nombres. Andre trabajó las letras y las palabras, dentro de la denominada Poesía Visual, como bloques de construcción y sintió que un trozo de madera o una palabra diferían muy poco.

En su poesía vemos las mismas unidades constantemente, que se mueven y cambian de configuración y de espacio a lo largo de las páginas. Las partes no son originales por sí, son fragmentos de textos conocidos, y más bien es su ordenación o su organización lo que crea el espacio físico y poético característico que se asocia con la obra de Andre. Sus textos poéticos avanzan, como encadenando palabras, en horizontal e incluso en vertical, a lo largo de las hojas, combinando palabras o breves fragmentos de textos de diferentes autores. Su labor poética consiste, básicamente, en ordenar esos fragmentos lingüísticos, uno detrás de otro, línea a línea, prescindiendo por lo general de la puntuación. Palabras y nombres que guardan relación con su propia existencia, nombres y apellidos de amigos y nombres de lugares o escritores de influencia sobre él, como Emerson.

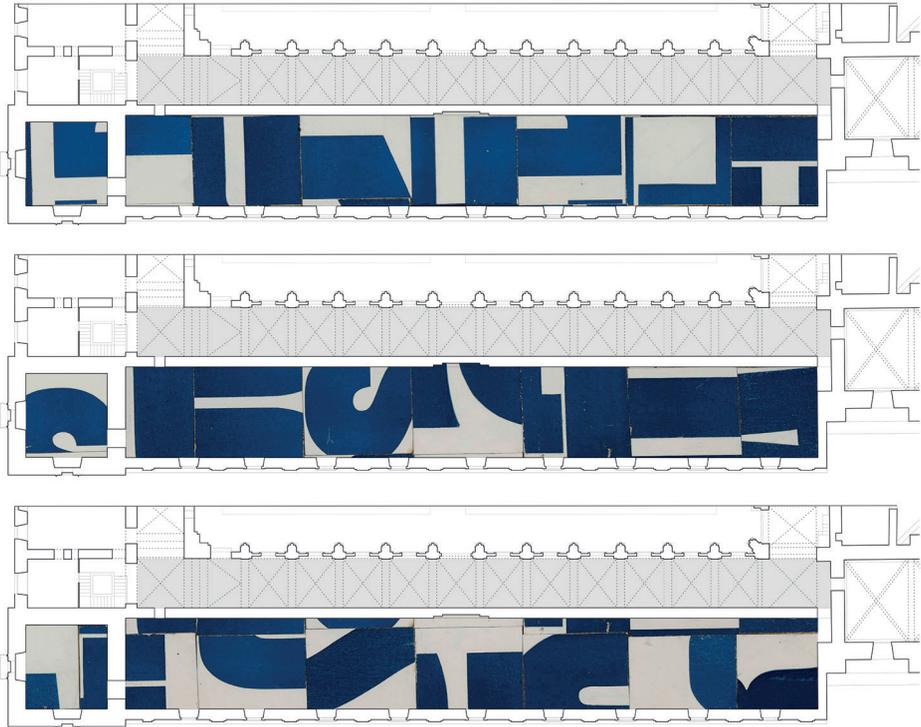


Figura 3 Antonio Á. Haro Greppi, *Carl Andre se recorta a modo de collage en la planta del ala de naciente del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir del collage de cartulina con letras *Sin título*, de Carl Andre, 1962, en el ala de naciente del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

Andre juega con las distintas representaciones posibles de un mismo texto. *America Drill* (1963), por ejemplo, es un poema de cuarenta y seis páginas compuesto por fragmentos procedentes de distintas obras organizados conforme a la teoría de los factores primos, y con una fuerte componente visual, como si sus textos fuesen imágenes. Así en sus ensayos y pruebas con recortes, como los collages de cartulina con letras troceadas donde genera formas geométricas, estudia sus variaciones y posibilidades, como en el collage utilizado *Sin título*, hacia 1962 [fig. 3]. El artista suele afirmar que su obra es el resultado de montar partes preexistentes como un collage, que nunca se unen de manera definitiva, y que se pueden separar con la misma facilidad que se han juntado para volver a unirse en otras configuraciones o combinaciones diferentes.

Cristina Iglesias siempre desarrolla sus proyectos dentro de un lenguaje abstracto para hablar del espacio, entremezclando la ficción y lo natural, con la capacidad así de crear paisajes en el espacio teniendo en cuenta la memoria.

Las muchas *Celosías* (1996-2006) los diferentes *Pabellones* y *Corredores suspendidos* (2002-16) y las *Estancias sumergidas* (2010), las utilizadas entre todas ellas [fig. 4], consisten en entramados cartesianos subdivididos a su vez por diagonales que establecen relaciones entre la geometría, el ritmo y la combinación de piezas con los textos seleccionados, como se puede observar en sus dibujos preparatorios. Formas abstractas al primer golpe de vista, que al ser reevaluadas se revelan como letras de una caligrafía tan cuidadosamente perfilada como ilegible, que reproducen textos de: *Historia natural y moral de las Indias* de Fray José de Acosta (1590); *ContraNatura* de J.K. Huysmans (1844); *Impresiones de África* de R. Roussel (1910), o *The Drowned World* de J.G. Ballard (1962).

La escultora toma y cita de la naturaleza trastocando: «Ninguno de los motivos que utilizo existe de esa manera en la naturaleza» - confiesa Iglesias- «Son pura ficción. Los construyo mezclando elementos que existen en la naturaleza, pero en una composición imposible» (Cristina Iglesias. *Metonimia* 2013).

Luz y palabra intensifican sus mutuos claroscuros en las composiciones. Cuando el paseante/espectador de estos espacios se encuentre dentro de los espacios monacales, sus galerías o sus celdas, y cuyos huecos estuviesen velados por celosías, percibiría cómo los reflejos y las sombras cruzan su propio rostro, su cuerpo..., o cuando camine sobre los mensajes verbales que las sombras proyectan sobre el suelo, entendiendo que la luz, hábilmente manipulada, es el material que contribuye quizá con más eficacia a la creación de lugares, y ayudarán a sentir el recuerdo y la memoria de aquellos monjes.

En Esther Ferrer la idea de cambio y permutación constante, también es una variante. Series de textos y escritos, escritura visual de nuevo, que se encadenan de forma que recuerda a los escritos de Carl Andre.

La artista establece un largo diálogo ininterrumpido entre todas sus geometrías, haciendo que «todas las variaciones sean posibles» (Esther Ferrer 2013). Algunas de sus series de performances serían posible que fuesen trasladadas y realizadas en estas estancias como: *Un espacio es para atravesarlo* (1970), o *Recorre un cuadrado de todas las formas posibles* (1980), pero nos detendremos y se utilizarán la serie de dibujos de *Poema de los números primos* (2016) [fig. 5], donde articula unidades elementales, a modo de pequeños bloques, que construyen físicamente el conjunto, el hueco en este caso, como un mundo imaginario compuesto por sillares.

Serán estas formas de diagramas geométricos, las que despierten su interés por el espacio arquitectónico, aunque no se trate del

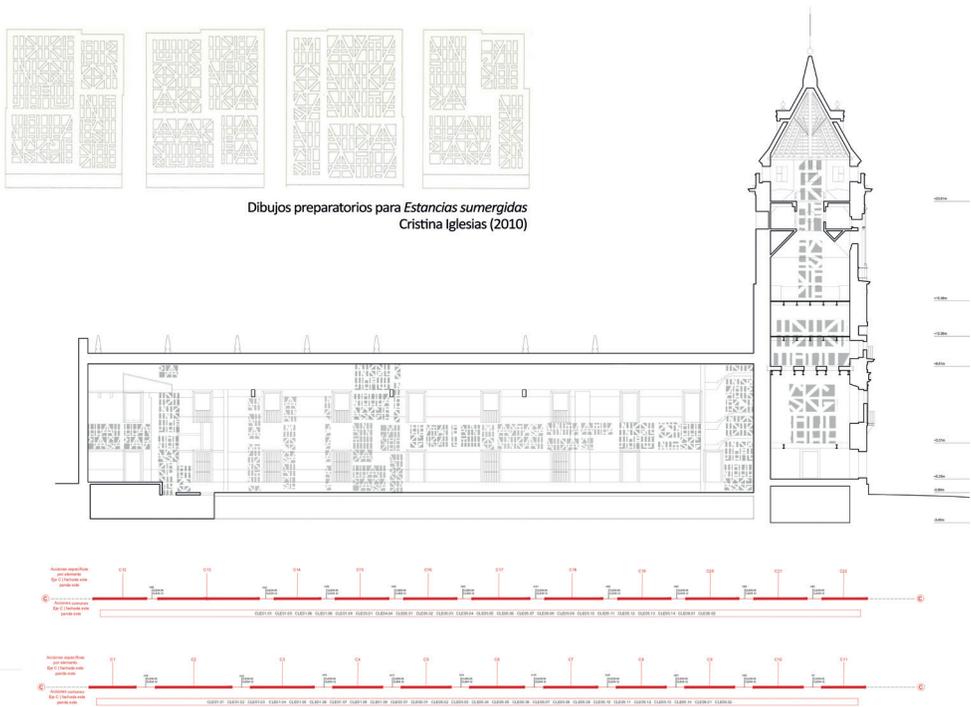
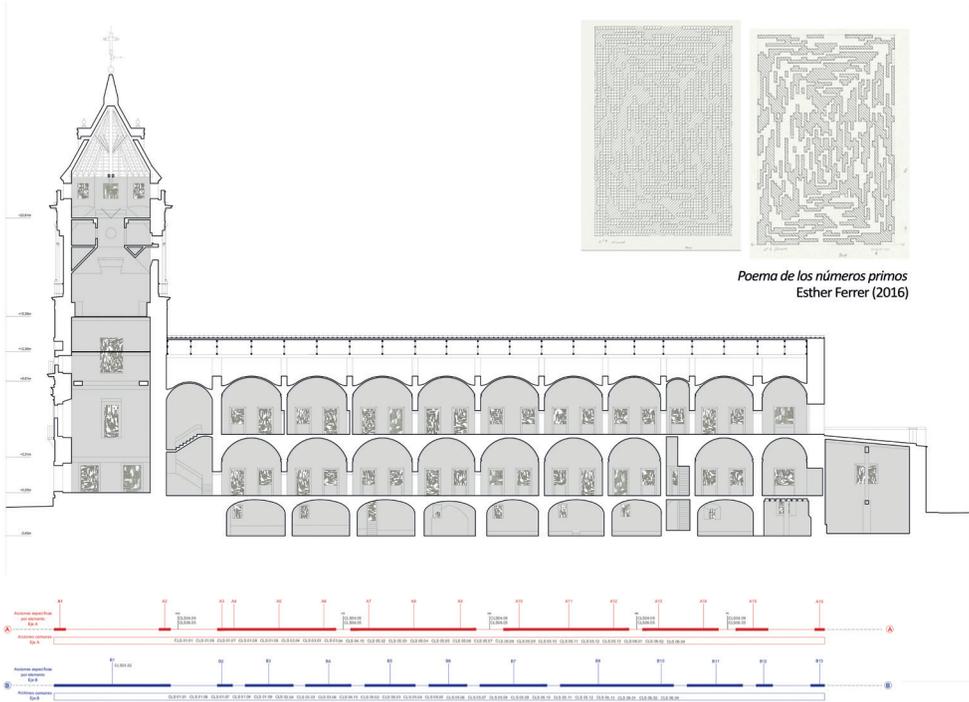


Figura 4 Antonio Á. Haro Greppi, *Cristina Iglesias inunda de luz, con sus "Estancias Sumergidas", el ala de naciente y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir de los dibujos preparatorios de las *Estancias Sumergidas* en la Isla de Espíritu Santo, Mar de Cortés, Baja California, México, de Cristina Iglesias, 2010, en el ala de naciente y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

espacio resultante de una arquitectura construida o susceptible de serlo. Las veremos construir y ocupar los espacios del monasterio, con su alternancia de luces y sombras, y serán las que aparezcan como una veladura en los huecos, y arrojen y aporten sombras y claros-curos sobre las monacales celdas.

En este trabajo es necesario recurrir a la excepcional obra de Elena Asins. A su trabajo compuesto de naturalezas y propuestas orgánicas hechas con geometrías puras. Arte geométrico y modalidades geométricas que siempre han estado presentes en el arte español en paralelo y en simbiosis con la arquitectura. En su producción inicial incorporó las letras como un acercamiento a la poesía visual, que se traslada al resto de su obra con una fuerte componente poética. «Mientras que la poesía es un arte que se da en el tiempo» -señala



Poema de los números primos
Esther Ferrer (2016)

Figura 5 Antonio Á. Haro Greppi, Esther Ferrer introduce variaciones del “Poema de los números primos” en las celdas del ala sur y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro. 2022. Fotocomposición a partir de los dibujos de la serie de Poemas de los números primos de Esther Ferrer, 2016, en la sección del ala sur y la torre del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

la artista- «la pintura es un arte que se da en el espacio». Asins trata a menudo de fundir esas dos dimensiones (*Elena Asins. Fragmentos de la memoria* 2011).

Canons 22 (1989-90) sea posiblemente la obra que más variaciones y distintas investigaciones le ha proporcionado a la artista. *Canons* indica las partes mínimas de las que se compone una obra y el número 22 a las partes halladas. La artista toma como punto de partida la forma perfecta del cuadrado para realizar hendiduras geométricas para así obtener los dibujos de las diferentes configuraciones. Incisiones que indican y marcan el movimiento de aquel que recorre la instalación. Numerosos son los dibujos extraídos en serie, con un lenguaje empeñado constantemente por fijar nuevas convenciones, y subvertirlas continuamente.

De este trabajo se utilizará *Canons 22, Serigrafías en blanco y negro* (1989) [fig. 6] que se presentan como un cuadro de posibilidades, donde

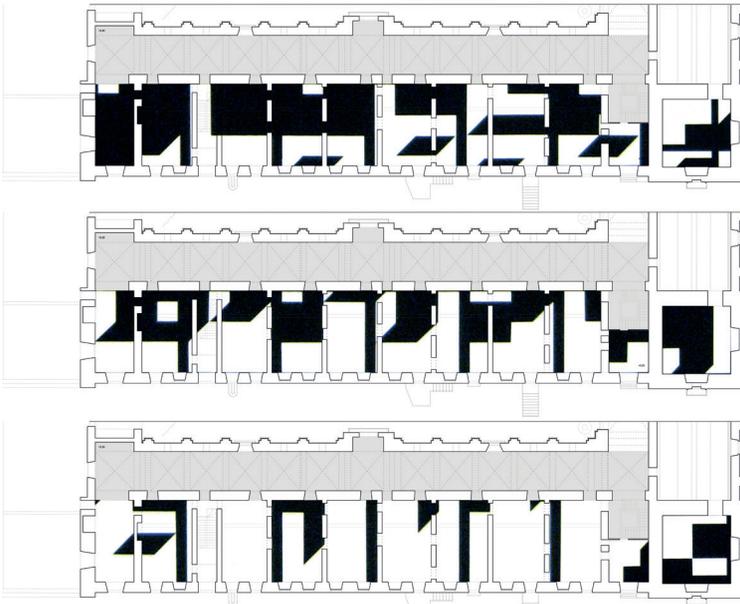


Figura 6 Antonio Á. Haro Greppi, *Elena Asins serigrafía las plantas de las celdas del ala sur del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro*. 2022. Fotocomposición a partir de las serigrafías de *Canons 22, Serigrafías en blanco y negro* de Elena Asins, 1989, en la planta primera del ala sur del claustro de los Jerónimos del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla

las formas extraídas, en sus posibilidades de permuta, se ofrecen tanto en positivo como en negativo, subrayando las relaciones cambiantes con el fondo, las modulaciones que la figura genera en el espacio a partir de fórmulas mínimas. La seriación se construye en forma de secuencia, añadiendo a la obra una dimensión temporal, fluida.

Alguien dijo que los fragmentos posiblemente sean las únicas formas en las que se puede confiar. Una matriz oculta, de letras y nombres citados, que se combinan y se activan. Son espacios en espera, suspendidos en el tiempo y a la espera de nuevos tiempos. En definitiva, todas estas interpretaciones, adaptaciones y apropiaciones de obras deben ser entendidas como formas y espacios para una geometría fragmentada y velada de la memoria de estos desterrados. De manera que cuando detengamos nuestra mirada en estas celosías, y las escudriñemos, podamos intuir, averiguar y ver las sombras de letras y palabras que componen los nombres de estos monjes desplazados, y las frases y textos, que nos permita imaginar la historia incompleta de sus desarraigadas vidas y sus libros, la *Biblia del Oso* y la *Biblia del Cántaro*.

Bibliografía

- Carl Andre. *Escultura como lugar 1958-2010* = *Catálogo de exposición* (2015). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cristina Iglesias. *Metonimia* = *Catálogo de exposición* (2013). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Compagnon, A. (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.
- de Reina, C. (trad.) [1569] (2021). *Biblia del Oso*. Madrid: Alfaguara.
- de Valera, C. (trad.) [1602] (2002). *Biblia del Cántaro* (Sagrada Biblia del Cántaro: Reprod. Facs. de la Ed. de: Ámsterdam, Casas de Lorenzo Jacobi, 1602). Madrid: Sociedad Bíblica.
- Elena Asins. *Fragmentos de la memoria* = *Catálogo de exposición* (2011). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Esther Ferrer. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta* = *Catálogo de Exposición* (2011). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González, M.G. (2022). *Las ruinas. Una historia cultural*. Sevilla: Athenaica.
- Isidoro de Sevilla [627-630] (1994). *Etimologías*. Madrid: BAC.
- Marías, J. (2015). «Mi libro favorito». *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- Parra Bañón, J.J. (2008). «Multiplicación del pan y redición de la arquitectura». *Formas de arquitectura y arte 18*. Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, 86-91.
- Parra Bañón, J.J. (2009). *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ronner, H.; Jhaveri, S. (1987). «Domenican Congregation – Motherhouse, Delaware County, PA». *LOUIS I. KHAN Complete Works 1935-1974*. Basel; Boston: Birkhauser, 302-11.
- Rovira, J. (ed.) (2011). *Enric Miralles 1972-2000, Arquia/temas n° 33*. Barcelona Fundación Caja de Arquitectos.
- San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* (2002). Sevilla: Junta de Andalucía.
- San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* (2004). *San Isidoro del Campo, 1301-2002 = Actas Simposio*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Thirlwell, A. (2014). *La novela múltiple*. Barcelona: Anagrama.
- Valéry, P. (2007). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vila-Matas, E. (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, E. (2022). *Montevideo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Zagajewski, A. (2019). *Una leve exageración*. Barcelona: Acantilado.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las "obras" de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz; Jordi (2023). *Literatura i violències masculistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*

El libro como lugar. Como lugar de la mancha de tinta sobre el papel, la piel, la lápida o la sábana, o del destello de la luz sobre lo que sirve de pantalla. Este libro como lugar de la arquitectura y posibilidad del espacio: de las arquitecturas verbales en sus múltiples manifestaciones, de algunas de sus conversaciones con otras artes y disciplinas vecinas. Como lugar de la cita, de las oraciones pronunciadas un otoño en Lisboa. Como casa del verbo, teatro de la síntesis y escenario del placer. Como espacio en el que se encarnan alegres, cual ninfas, Antigrafía, Cartografía, Cinematografía, Escenografía, Corografía, Epigrafía, Ortografía, Cirugía y Estenografía, y entre ellas mantienen felices relaciones corporales.



Università
Ca' Foscari
Venezia