



TESI DOCTORAL UPF / 2013



De Chirico y la Arquitectura
Enigmas y mitos del siglo XX

Janina Puig Costa

TESI DOCTORAL UPF / 2013



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Janina Puig Costa

De Chirico y la Arquitectura
Enigmas y mitos del siglo XX

DE CHIRICO Y LA ARQUITECTURA

Enigmas y mitos del siglo XX

Janina Puig Costa

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Amador Vega (Departamento de Humanidades, UPF)

Dr. Pedro Azara (Departamento de Composición Arquitectónica, UPC)

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



Agradecimientos

A los miembros del tribunal de evaluación por haber aceptado formar parte de este acto.

A Amador Vega, director de la tesis, por la confianza que desde el principio ha depositado en mí, una completa desconocida, y en mi proyecto, una apuesta ajena a su departamento. Sin su generosidad y apoyo desinteresados esta investigación no hubiese podido desarrollarse.

A Pedro Azara, codirector de la investigación, por la modestia y franqueza mostrada en el trato, así como la facilidad de comprensión y objetividad con la que siempre me ha hecho llegar sus opiniones y críticas.

A mi familia, Ramon, Nuria y Mariana, sin cuyo apoyo y confianza no hubiese podido llevar a cabo este trabajo de investigación.

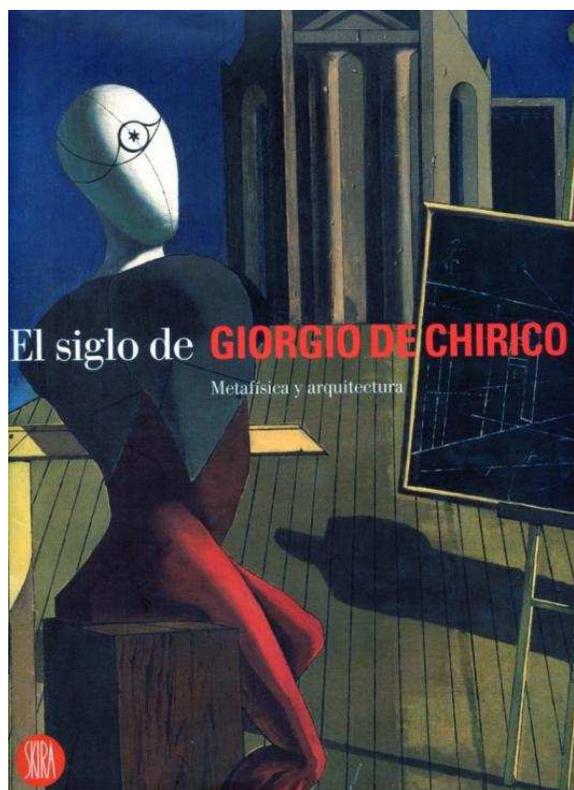
Resumen

La obra de Giorgio de Chirico (1888-1978) abarca todo el siglo XX, su pintura retrata el periodo artístico que inician las vanguardias en París, continúa el surrealismo, y cierra el pop-art de Andy Warhol. Esta investigación propone un recorrido arquitectónico por su imaginario metafísico, un lugar donde se reúnen enigmas modernos con mitos clásicos, chimeneas y fábricas con pórticos y ágoras, para poner de manifiesto la naturaleza de un futuro igual al pasado. Sus maniqués y autómatas escenifican el eterno retorno de Nietzsche en medio de plazas urbanas o inmersos en profundas habitaciones, desde donde alertan al espectador sobre el carácter permanente de la arquitectura y la ciudad, descifrando sus símbolos descubriremos el espíritu del mañana y la clase de vida que proyectamos para nuestros hijos y descendientes.

Abstract

Prólogo

La edición de diciembre de 2007 de la revista AD incorporaba en su portada una enigmática pintura sobre la que se había taquígrafado el anuncio de una exposición del IVAM; *El siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y Arquitectura*. Aunque desconocía el arte de Giorgio De Chirico (1888- 1978), su arquitectura pintada me resultaba de lo más familiar, quizás porque siempre he convivido entre los muelles de Barcelona y las naturalezas muertas de Miquel Vilà (1942).



Portada del catálogo de la exposición El siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y Arquitectura editado por el centro IVAM de Valencia en diciembre de 2007

Enseguida fui testigo de la repercusión mediática de esta exposición valenciana; *El Periódico*, *La Vanguardia* y *El País*, así como el resto de publicaciones especializadas, se hacían eco de la misma noticia e incorporaban entre sus páginas sendos monográficos sobre la muestra valenciana. Todos los artículos destacaban lo atrevido de la exposición, no sólo porque nunca tuvo lugar una reunión tan extensa de la obra de De Chirico en España, sino también por la propuesta de indagar la estrecha relación existente entre este pintor italiano, creador de la pintura metafísica, y la arquitectura del siglo XX. Ante la tentación de tales expectativas no dudé en embarcarme hacia la capital de las Fallas con el fin de observar el fenómeno Metafísica y Arquitectura más de cerca...

1. Estado de la cuestión

¿Es posible sintetizar una arquitectura metafísica en relación a la pintura de Giorgio de Chirico?

A tenor de mi experiencia en el IVAM de Valencia, donde sorprendía la disparidad de arquitecturas hacinadas en la sala (Bofill, Eisenman, Terragni, Barragán, Portoghesi, Moore o Aldo Rossi), no parece que la de sintetizar haya sido tarea fácil. Me aventuro a decir, que siendo la metafísica una vanguardia que no gozaba de ningún arquitecto unido a su causa, sinergia que sí descubrimos en Le Corbusier y el cubismo, o Rietveld y el neoplasticismo, resulta cuanto menos insólito que la crítica haya tardado tan poco en cubrir ese nicho tras el rastro de Giorgio de Chirico.

La sombra de De Chirico dibuja una figura contradictoria y escurridiza, un pintor que juega en todo momento a evadir etiquetas del tipo vanguardia, movimiento o estilo, para forjarse su propio camino en los anales de una historia que aún hoy continúa escribiéndose desde multitud de propuestas de tesis y la serie de *Cuadernos Metafísicos* que periódicamente va publicando la Fundación Giorgio e Isa De Chirico desde Roma. En este sentido la tesis plantea una "Introducción a la metafísica dechiriquiana" que evalúa al artista desde su iniciático contexto de vanguardia parisina y raíces griegas.

Seguirle la pista a De Chirico es complicado, a su carácter solitario y trayectoria marcadamente independiente, habrá que añadirle el hándicap del desdoblamiento múltiple que sufre su personalidad a la hora de suscribir artículos y ensayos, ya que hasta hoy se le atribuyen nada menos que cuatro alias oficiales: Isabella Far (su mujer), Angelo Bardi, Luigi Bellini, Giovanni Loreto, y un sin fin de textos publicados sin firma. Casi sería pertinente tildar de hazaña el proyecto biográfico de un personaje tan excéntrico si no fuese por la edición impresa de sus Memorias, la relativa facilidad de acceso a las claves teóricas de su arte entre los Manuscritos de su juventud, y el gran número de artículos incluidos en la revista italiana *Valori Plastici* de 1918 a 1922.

Estas ventajas, aunque aporten luz a muchos temas, no bastan para paliar las consecuencias de su acercamiento al surrealismo, pues la tortuosa relación entablada con este grupo acabará pasándole factura al arte metafísico, que verá su hegemonía dividida en dos vertientes críticas que aún hoy continúan confundiéndonos: La primera de ellas, promovida por Breton, pone fecha de caducidad al artista superada la barrera de 1918, mientras que la segunda, aunque sustenta la misma fecha para explicar el fin de la metafísica, se ve arrollada por el repentino éxito norteamericano de De Chirico y siente la necesidad de resucitarlo bajo un nuevo apelativo: neometafísica, clasicismo, romanticismo, manierismo, y tantos otros -ismos a los que el pintor italiano nunca respondió, pues en reiteradas ocasiones admitió no haberse salido nunca de su originaria senda metafísica.

Presentado el personaje, volvamos a la cuestión arquitectónica ¿Existe una arquitectura metafísica? ¡Sí! Cualquier otra respuesta abriría un vacío que dejaría huérfanas a la mismísima arquitectura cubista, futurista o neoplasticista. La dificultad teórica no radica tanto en el hecho de una arquitectura, sino en el ámbito de la pregunta, que debería ser otra: ¿Qué es arquitectura metafísica?

2. Procedimiento de la investigación

Al poco rato de hojear algún escrito sobre arte metafísico, uno intuye el remanente nietzscheano que se esconde tras una actitud que se presenta a sí misma como la refundación metafísica del arte. A partir de aquí, cualquier voluntad investigadora deberá afrontar el marco filosófico de su pintura, hecho que constata en gran medida el índice y procedimiento seguidos por esta tesis.

Al capítulo de "Introducción a la metafísica dechiriquiana", le siguen otros dos de aproximación al concepto de arquitectura en De Chirico, "El sentido de la arquitectura" y "El sentimiento de la arquitectura". Dichos títulos no han sido elegidos al azar, sino que corresponden a dos términos explicados en dos artículos del propio De Chirico, "El sentido arquitectónico en la pintura antigua"¹ (1920) y "Ensayo sobre arquitectura para *Esprit Nouveau*"² (1921), respectivamente. El primero plantea el porqué de una arquitectura en el cuadro, mientras que, en el escrito a continuación, se transporta la pregunta al espacio volumétrico estableciendo una clara diferencia de grado entre pintar y vivir la arquitectura. De Chirico, con este inadvertido matiz de cambiar "sentido" por "sentimiento", a la par que aleja el oficio del pintor de aquel del arquitecto, da por sentado que sus escenarios nunca fueron diseñados para ser literalmente trasladados al espacio urbano. En atención al "sentimiento", más allá de cualquier cuestión estética o de estilo, esta tesis ha decidido abordar la arquitectura como actitud o estrategia en De Chirico.

¹DE CHIRICO, Giorgio. "Il senso architettonico nella pittura antica", en *Valori Plastici*, nº5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70)

²LORETO, Giovanni [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "Écrit sur l'architecture pour Esprit Nouveau". El original nunca se publicó, se encuentra en la *Fundación Le Corbusier* con referencia: "Esprit Nouveau" nº 153, 11-17 y sello de 29 de diciembre de 1921 (traducción castellana en "Giorgio de Chirico y la arquitectura: antología de textos", al cuidado de Sabina D'Angelosante, en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp.86-89)

El lector comprobará, a medida que vaya accediendo al cuerpo de la tesis, que el texto no se ha mantenido fiel al orden cronológico de los sucesos, su organización interna delata un esqueleto similar al texto periodístico en su particular avance en profundidad de conocimiento, que no de tiempo. Esta estructura, que en ocasiones sumerge al lector en un efecto hiperbolizante de "déjà vu" y una sensación algo molesta de repetición rítmica de contenidos, lejos de ser un argumento de partida, es el resultado indirecto de la sinceridad y prudencia con la que nos acercamos a Giorgio de Chirico.

Como aportación al conjunto de tesis sobre Arquitectura y De Chirico, citaremos el papel protagonista de Nietzsche a la hora de llenar vacíos argumentales del discurso metafísico. Esta licencia interpretativa se fundamenta en unas cartas inéditas hasta 1999³ de De Chirico, donde afirma, entre otras tantas cosas del filósofo alemán, ser "el único que comprende a Nietzsche". Paolo Baldacci advierte el vuelco filosófico que toma la arquitectura según De Chirico a raíz de este descubrimiento⁴.

³DE CHIRICO, Giorgio. "*Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz. Milano-Firenze*" (1908-1911), transcripciones originales sacadas del volumen de Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora Bologna 1999. Reeditadas en revista *Metafisica*, n°7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.521-550. En una carta con fecha 26 de diciembre de 1910: "*ich bin der einzige Mann der Nietzsche verstanden hat - alle meine Werke beweisen das*" [soy el único que ha comprendido a Nietzsche, todas mis obras lo demuestran], p.545.

⁴BALDACCI, Paolo. "*The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art*", en Alexandre Kostka - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, pp.91-113.

Índice

Resumen.....	v
Prólogo.....	vii
1. Estado de la cuestión.....	viii
2. Procedimiento de la investigación.....	x
Índice de figuras.....	xv
1. INTRODUCCIÓN A LA METAFÍSICA DECHIRIQUIANA	
1.1. El origen de la "metafísica" en pintura.....	1
1.2. Las claves de la pintura metafísica.....	10
1.3. Ecuaciones e incógnitas metafísicas.....	25
2. EL "SENTIDO ARQUITECTÓNICO" EN DE CHIRICO	
2.1. La revelación del carácter arquitectónico.....	45
2.2. Manipulación de mito y tradición.....	66
2.3. Entorno a la vanguardia italiana.....	88
3. METAFÍSICA Y SURREALISMO	
3.1. De Giorgio de Chirico al surrealismo.....	113
3.2. Del surrealismo a Giorgio de Chirico.....	137
3.3. Revisión de temas mitológicos.....	146
4. EL "SENTIMIENTO DE LA ARQUITECTURA" EN DE CHIRICO	
4.1. Ambientes escenográficos.....	171
4.2. Crítica urbana.....	202
5. CONCLUSIONES.....	215
El sentido de la arquitectura en De Chirico.....	215
El sentimiento de la arquitectura en De Chirico.....	219
Naturaleza y arquitectura.....	222
Bibliografía.....	227
Sobre Giorgio de Chirico.....	227
Sobre arte metafísico.....	233
Sobre metafísica y arquitectura.....	237

Índice de figuras

- FIGURA 1. Giorgio de Chirico. *Plaza de Italia con Ariadna*, 1912
- FIGURA 2. Giorgio de Chirico. *Melancolía*, 1914
- FIGURA 3. Arnold Böcklin. *Ulises y Calipso*, 1883
- FIGURA 4. Alberto Savinio. *El oráculo*, 1909 (izquierda)Giorgio de Chirico. *El enigma del oráculo*, 1909
- FIGURA 5. Giorgio de Chirico. *Enigma de una tarde de otoño*, 1910 (izquierda).Fotografía de la *Piazza Santa Croce* en Florencia (derecha).
- FIGURA 6. Giorgio De Chirico. *Autorretrato* con inscripción:*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, 1911.
- FIGURA 7. Giorgio de Chirico. *La torre roja*, 1913. A su derecha el palimpsesto descubierto en su cuadrante inferior izquierdo.
- FIGURA 8. De derecha a izquierda Giorgio de Chirico. *La Meditación Matinal*, 1912 y *Melancolía de un bonito día*, 1913
- FIGURA 9. Giorgio de Chirico. *La nostalgia del infinito*, 1913.
- FIGURA 10. Estudio comparativo en Roberto V. Gimenez Morell, *Espacio, visión y representación*, 1988, entre el original perspectivo propuesto por Giorgio de Chirico, *Plaza de Italia*, 1912 - izquierda- y su interpretación perspectiva normalizada
- FIGURA 11. Giorgio de Chirico, estudio previo y pintura *Enigma de la llegada y la tarde* (1911-12)
- FIGURA 11. Giorgio de Chirico. *Enigma de la hora*, 1911
- FIGURA 12. Planta y alzado del "frons scenae" pompeyano que conjugaba dos tipos de entrada en escena, la central en la que se representaba un edificio circular en referencia a la Casa del Laberinto de Pompeya (derecha) y las laterales en las que se dibujaban fachadas en perspectiva.
- FIGURA 13. Giorgio de Chirico. *Los placeres del poeta*, 1912
- FIGURA 14. Giorgio de Chirico. *El enigma de la fatalidad*, 1914.
- FIGURA 15. Giotto di Bondone. *San Francisco rezando ante Cristo*, 1267-1337, fresco en la Basílica de San Francisco de Asís
- FIGURA 16. Giorgio de Chirico. *Plaza con estatua de Ariadna*, 1913
- FIGURA 17. Giorgio de Chirico. *Autorretrato* con inscripción en latín: *¿Y qué amaré sino la esencia metafísica?*, 1920
- FIGURA 18. Giorgio de Chirico. *Composición metafísica*, 1914
- FIGURA 19. Giorgio de Chirico. *Le voyage émouvant (El viaje angustiado)*,1913)
- FIGURA 20. Giorgio de Chirico. *Misterio y melancolía de una calle*, 1914
- FIGURA 21. Giorgio de Chirico. *El enigma de un día*, 1914.
- FIGURA 22. Giorgio de Chirico. *El viaje de los argonautas*, 1909
- FIGURA 23. Giorgio de Chirico. *El enigma de la partida*, 1914
- FIGURA 24. Giorgio De Chirico. *Retrato de Guillaume Apollinaire* (izquierda) y *Dibujo retrato de Apollinaire* dedicado a Paul Gillaume, 1914
- FIGURA 25. Dimitris Pikionis. Plano de planta general con estudio de relaciones visuales para el Centro de recepción turística de San Dimitris Loumbardiaris en el parque arqueológico de la Acrópolis de Atenas, 1954-58.
- FIGURA 26. Dimitris Pikionis. *Diseño con Acrópolis*
- FIGURA 27. Vista de la Acrópolis desde zona intervenida por Dimitris Pikionis, Atenas.
- FIGURA 28. Dimitris Pikionis. Diseños para pavimentación en la intervención del entorno a la Acrópolis, 1954-1957
- FIGURA 29. Dimitris Pikionis. Diseños para pavimentación en la intervención del entorno a la Acrópolis, 1954-1957
- FIGURA 30. Dimitris Pikionis, Estudio de un tramo de recorrido para los accesos de la Acrópolis de Atenas, 1954-1957
- FIGURA 31. Imágenes del recorrido de acceso a la Acrópolis de Atenas proyectado por Dimitris Pikionis, 1954-1957
- FIGURA 32. Giorgio de Chirico. *El vaticinador*, 1914-1915. Detalle del cuadro donde se puede leer *Torino* (derecha)
- FIGURA 33. Alessandro Antonelli. *Mole Antonelliana*, 1863-1888. Fotografía de la torre dominando el perfil de Turin.
- FIGURA 34. *'l caval d'bróns* (El caballo de bronce). Estatua ecuestre en honor a Manuel Filiberto de Saboya tras su victoria en la Batalla de San Quintín (1557), Turín.
- FIGURA 35. Fotografía de Mario Broglio, editor de *Valori Plastici*, y Giorgio de Chirico, 1926 (izquierda). Portada del primer número de la revista romana de Mario Broglio donde Giorgio de Chirico publica *Zeuxis el explorador*, noviembre de 1918

FIGURA 36. Fotografía de Filippo de Pisis junto al cabo Giorgio de Chirico en Ferrara, alrededor de 1917.

FIGURA 37. Giorgio de Chirico. *Los proyectos de la niña*, 1915-1916

FIGURA 38. La portada de la revista romana *Cronache d'attualità* anuncia la primera muestra de Giorgio de Chirico en Italia y presenta una pintura de la exposición que ocupará la Galleria Bragaglia en febrero de 1919

FIGURA 39. Carlo Carrà. *La musa metafísica*, 1917

FIGURA 40. Sironi y De Chirico trabajando en el mural *Cultura italiana con la técnica del temple al buevo* para la Quinta trienal de Milan de una de las salas del Palacio del Arte del arquitecto Giovanni Muzio en 1933.

FIGURA 41. Giorgio de Chirico y Mario Sironi. Imagen del mural *Cultura italiana con la técnica del temple al buevo* acabado, 1933.

FIGURA 42. Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1918

FIGURA 43. George Grosz. Sin título, 1920.

FIGURA 44. Giorgio de Chirico. *Las musas inquietantes*, 1916

FIGURA 45. Giorgio de Chirico. *Gladiador en la arena*, 1975

FIGURA 46. Bruno Ernesto Lapadula. *Palazzo della Città Italiana*. Maqueta de proyecto para EUR 42

FIGURA 47. Fotografía de Sabaudia expuesta en centro IVAM a raíz de la muestra El siglo de Giorgio de Chirico: Metafísica y Arquitectura, enero de 2008

FIGURA 48. Giorgio de Chirico. *Naturaleza muerta con Júpiter y plátanos* o *El sueño transformado*, 1913

FIGURA 49. Giorgio de Chirico. Ampliación de esquina superior derecha de *El sueño transformado*, 1913

FIGURA 50. Giorgio de Chirico, *Maniqué meridional*, 1928

FIGURA 51. Giorgio de Chirico, *El cerebro del niño*, 1914

FIGURA 52. Giorgio de Chirico, *La esposa fiel*, 1917

FIGURA 53. René Magritte, *El nacimiento del ídolo*, 1926

FIGURA 54. Giorgio de Chirico. *Aparición del Fantasma*, 1918

FIGURA 55. Jean-François Millet. *El Ángelus*, 1859 (museo d'Orsay), Salvador Dalí. *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet*, 1935

FIGURA 56. Giorgio de Chirico, *El ángel judío* (izquierda) y *Naturaleza muerta evangélica I*, 1916

FIGURA 57. Giorgio de Chirico, *La mañana angustiosa*, 1912

FIGURA 58. Max Ernst, *Au Rendez-vous des amis* (Reunión de amigos, 1922).

1 René Crevel, 2 Phillippe Soupault, 3 Arp, 4 Max Ernst, 5 Max Morise, 6 Fédor Dostoïevsky, 7 Rafaele Sanzio, 8 Théodore Frankel, 9 Paul Eluard, 10 Jean Paulhan, 11 Benjamin Pèret, 12 Louis Aragon, 13 André Breton, 14 Baargeld, 15 Giorgio de Chirico, 16 Gala Eluard, 17 Robert Desnos

FIGURA 59. Giorgio de Chirico en el círculo de los surrealistas, fotografía de Man Ray, impresa en la portada del primer número de *La Révolution surréaliste*, diciembre de 1924. De izquierda a derecha (de pie): Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Paul Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupeault, Robert Desnos, Louis Aragon; (sentados Simone Breton, Max Morise, Marie Louise Soupault.

FIGURA 60. Giorgio de Chirico, *El Sueño de Tobías*, 1917/1922 (existen dudas acerca de su fecha de realización)

FIGURA 61. Primera exposición surrealista internacional. Londres, 1936. 1 Moore, 2 Nash, 3 Ernst, 4 Gascoyne, 5 Masson, 6 Penrose, 7 Man Ray, 8 Magritte, 9 Miró, 10 Mesens, 11 Planells, 12 Klee, 13 De Chirico (*Melancolía*, 1914, ver FIGURA 2), 14 Hayter, 15 Nash.

FIGURA 62. Primera exposición surrealista internacional. Londres, 1936. 1 Tanguy, 2 Dalí, 3 Picasso, 4 Man Ray, 5 Man Ray, 6 Magritte, 7 Tanguy, 8 Brancusi, 9 De Chirico, 10 Tanguy, 11 Miró, 12 Miró, 13 Domínguez, 14 Bellmer, 15 Man Ray, 16 Picasso, 17 Domínguez, 18 De Chirico (*La pureza de un sueño*, 1915)

FIGURA 63. Giorgio de Chirico con su esposa, Isabella Pakzswar Far, Roma 1969. Es sabido que De Chirico suplantó la personalidad de su mujer en la publicación de varios artículos.

FIGURA 64. Giorgio de Chirico, las 18 versiones de *Las Musas inquietantes* realizadas entre 1945 y 1962

FIGURA 65. Giorgio de Chirico. *El astrónomo*, 1915

FIGURA 66. Massimiliano Fuksas, boceto de una escalera deslizante y articulable en homenaje a Giorgio de Chirico para el *Cementerio de Paliano*, 1977-1990

FIGURA 67. Massimiliano Fuksas, Diseño de escalera para el *Cementerio de Paliano*, 1977-1990

FIGURA 68. Max Ernst, *El elefante de Célebes*, 1921

FIGURA 69. Giorgio de Chirico. *El Poeta y el Filósofo*, 1915

FIGURA 70. Giorgio de Chirico, *El retorno del hijo pródigo*, 1919

FIGURA 71. Giorgio de Chirico preparando barnices en su estudio de *Piazza di Spagna*, Roma 1948

FIGURA 72. Giorgio de Chirico, *Autorretrato del Artista con su Madre*, 1919

FIGURA 73. Giorgio de Chirico, *El hijo pródigo*, 1922 y Salvador Dalí, *Alegoría del alma*, 1951

FIGURA 74. Giorgio de Chirico, *Orestes y Pilades*, 1921, editado por la Bauhaus en una colección de litografías de artistas, y *Orestes y Electra*, 1923 (derecha)

FIGURA 75. Giorgio de Chirico, *Autorretrato con su hermano*, 1924

FIGURA 76. Giorgio de Chirico, *La recompensa de los adivinos*, 1913

FIGURA 77. Giorgio de Chirico. *Doble sueño de Primavera*, 1915

FIGURA 78. Giorgio de Chirico, 1926: *Las costas de Tesalia* y *Los divinos caballos de Aquiles* de su serie de Caballos a orillas del mar

FIGURA 79. Giorgio de Chirico. *Picasso sentado con el pintor Léopold Survage, el barón de Oettingen y Serge Férat* bajo un cuadro de Henri Rousseau, 1915.

FIGURA 80. Pablo Picasso. *Dos mujeres corriendo en la playa* (1922), y Giorgio De Chirico. *Dos desnudos clásicos* (1926)

FIGURA 81. Fotografía del ballet *El sombrero de tres picos* fiel a la versión estrenada el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con coreografía de Léonide Massine, música de Manuel de Falla, escenografía y vestuario de Pablo Picasso

FIGURA 82. Fotografía de *La Jarre* por el Ballet de la Opera de Roma (2008). Reconstrucción fiel de la versión estrenada el 19 noviembre de 1924 en el Théâtre des Champs-Élysées de París, libreto Luigi Pirandello, coreografía de Jean Börlin,

música de Alfredo Casella, vestuario y escenografía de Giorgio de Chirico

FIGURA 83. Giorgio de Chirico, boceto de diseño escenográfico para *La Jarre*, 1924

FIGURA 84. Giorgio de Chirico. *Muebles en un valle*, 1927

FIGURA 85. Giorgio de Chirico. *Muebles en una habitación*, 1927

FIGURA 86. Fotografía del segundo acto de *Le Bal* (2008). Reconstrucción fidedigna de la original estrenada el 7 mayo de 1929 en el Teatro de Monte-Carlo a cargo de los Ballets Rusos de Diáguilev con coreografía de George Balanchine, música de Vittorio Rieti, decorado y vestuario de Giorgio De Chirico

FIGURA 87. Giorgio de Chirico, boceto de diseño escenográfico para el segundo acto de *Le Bal*, 1929

FIGURA 88. Giorgio de Chirico, bocetos y vestuario para *Le Bal*. El astrólogo (izquierda) y la mujer, 1929.

FIGURA 89. Alexandra Danilova encarnando el papel de "la mujer" en *Le Bal* con vestuario de Giorgio de Chirico, 1929.

FIGURA 90. Giorgio de Chirico, comparación entre el diseño de portada para el programa de *Le Bal* y la litografía de la serie *Metamorphosis* titulada *El retorno del hijo pródigo* de 1929

FIGURA 91. Giorgio de Chirico. Retrato de Raissa Lork, *El espíritu de dominación*, 1927.

FIGURA 92. Giorgio de Chirico, estudio de vestuario para la tragedia mímica en un solo acto compuesta por Savinio, *La muerte de Niobe*. Diseño para Niobe de luto, interpretada por Raissa Lork, y Apolo (derecha)

FIGURA 93. Giorgio de Chirico, *Maniqués a la orilla del mar*, 1926 y *El arqueólogo*, 1927

FIGURA 94. Giorgio de Chirico, retrato de Raissa Lork *Bañista*, 1929 (izquierda) y retrato de Isabella Far: *Bañistas (con un paño rojo en un paisaje)*, 1945

FIGURA 95. Giorgio de Chirico, retrato de Isabella Far: *Ariadna adormecida*, 1930, diseño para telón de *Bacchus et Ariane*, 1931

FIGURA 96. Giorgio de Chirico, bocetos de diseño para las dos escenas del ballet *Bacchus et Ariane* (Baco y Ariadna) estrenado

el 22 de mayo de 1931 en la Ópera de París con coreografía de Serge Lifar y música de Albert Roussel

FIGURA 97. Giorgio de Chirico, *caligrama: 230, sol sobre caballete* y *caligrama: 94, sombra* de 1930. Dos litografías de las 66 que ilustran los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, 1918. París: Gallimard

FIGURA 98. Serge Lifar (Baco) y Olga Spessivtseva (Ariadna) con vestuario de Giorgio de Chirico interpretando *Bacchus et Ariane* (1931). Fotografía de faunos y ménades bailando con Ariadna en el segundo acto (2008).

FIGURA 99. Giorgio de Chirico. A la izquierda, *El ídolo* de la serie *Bagni misteriosi* (Baños misteriosos) 1934. Conjunto de litografías para *Mitologías* de Jean Cocteau

FIGURA 100. Giorgio de Chirico. *El retorno de Ulises* y *Muebles en el valle*, 1968

FIGURA 101. Giorgio de Chirico. *Bagni misteriosi* (Baños misteriosos) 1934. Conjunto de litografías para *Mitologías* de Jean Cocteau

FIGURA 102. Paul Delvaux. *La ville rouge*, 1944

FIGURA 103. Fotografía de Giorgio de Chirico frente a su conjunto escultórico de "I Bagni Misteriosi" realizado por el ingeniero Giulio Macchi en ocasión de la muestra "Contatto Arte/Città" organizada durante la XV edición de la Trienal de Milán, 1973

FIGURA 104. Giorgio de Chirico. Conjunto escultórico de "I Bagni Misteriosi", 1973

FIGURA 105. Charles Moore, *Plaza de Italia*, Nueva Orleans (Luisiana), 1978

FIGURA 106. Giorgio de Chirico, *Misterio de Manhattan*, 1973 y *Visión metafísica de Nueva York*, 1975

FIGURA 107. Fotografía de Gianfranco Gorgoni: *Giorgio de Chirico y Andy Warhol*, alrededor de 1974

FIGURA 108. Andy Warhol, *Plaza italiana con Ariadna (según De Chirico)* 1982. Serigrafía acrílica sobre lienzo

FIGURA 109. Giorgio de Chirico, *El viajero misterioso*, 1968

FIGURA 110. Giorgio de Chirico, *El dúo*, 1915

FIGURA 111. Giorgio de Chirico, *Autorretrato con Mercurio*, aguafuerte en blanco y negro, 1969 y *Autorretrato*, 1972

1. INTRODUCCIÓN A LA METAFÍSICA DECHIRIQUIANA

..."metafísica", del griego *ta metá ta fusiká* (después de las cosas físicas), haría pensar que aquellas cosas que se encuentran después de las cosas físicas deben constituir una especie de nada nirvánico. Pura imbecilidad si se piensa que (...) un inexplicable estado X puede encontrarse tanto más allá de un objeto pintado, como más acá y ante todo (es precisamente lo que sucede en mi arte) en el objeto mismo.

Giorgio de Chirico, 1919⁵

1.1. El origen de la "metafísica" en pintura

Definición de pintura metafísica

Esta cita de Giorgio de Chirico adapta el sentido filosófico de *metafísica* al mundo del arte y determina lo que actualmente acertamos a considerar como movimiento pictórico y vanguardia de inicios del siglo XX, la *pintura metafísica*.

Cuando Giorgio de Chirico, pintor y padre de este nuevo arte, hace hincapié en 1919 sobre el origen etimológico de la palabra "metafísica", que descompone del griego (*ta metá ta fusiká*) y traduce por "después de las cosas físicas", lo hace para acto seguido retractarse de lo dicho y, volviendo sobre sus palabras, demostrar lo erróneo de su propuesta del después de lo físico. Este ir y venir, este afirmar y luego desmentir, no son para nada aislados en De Chirico, forman parte de la tónica dada a la ironía con que, para argumentar una hipótesis de discurso, se ayuda de sus detractoras por el gusto de instaurarse plácida y llanamente por encima de sus cadáveres. A este fin, el citado ejemplo de definición de "metafísica" esconde un guiño a

⁵DE CHIRICO, Giorgio. "Noi metafisici...", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.34)

los por entonces seguidores del filólogo alemán Werner Jäger, que en su *Historia y orígenes de la Metafísica de Aristóteles* (1912) destaca lo insólito del título *Metafísica de Aristóteles*⁶. Lo grotesco, nos advierte Jäger, reside en el significado que actualmente otorgamos a la *Metafísica* aristotélica, significado que cuelga fatalmente de un hecho arbitrario y fortuito en el que nada tuvieron que ver ni el autor ni el sentido con que éste planteó su tratado *Física de Aristóteles*, habiendo el título sido modificado siglos más tarde por el entonces encargado de sus lecciones filosóficas, quien colocó los guiones "después de" (*ta metá ta*) al frente del encabezado original. ¿A qué sentido de la metafísica se acoge entonces "el inexplicable estado X" de De Chirico?

Aunque su definición no haga explícita referencia a Jäger, se sobrentiende su sentido físico en lo particular de su atención al "objeto pintado", y es que la metafísica no rehúye el valor material del arte, es más, lo explota como postulado pictórico al presentarse como versión cosificada de toda realidad: "Ver todo, incluso el ser humano, en su calidad de *cosa*. Es el método nietzscheano (...) lo que he querido hacer en mis cuadros"⁷. Si analizamos una de sus primeras obras, *Plaza de Italia con Ariadna* (FIGURA 1), seremos testigos de ese proceso de cosificación que ha sufrido la protagonista, presentada aquí en su

⁶Sobre la citada relación entre la "metafísica" de De Chirico y la *Metafísica Aristotélica* de Werner Jäger leer Ralf Schiebler: "*Giorgio de Chirico e la teoria della relatività*" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafísica*, n° 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210

⁷DE CHIRICO, Giorgio. "*Manoscritti Paulhan*" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37: "*Spogliare l'arte di ogni residuo di routine, di regola, di tendenza a un soggetto, a una sintesi estetica; sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per sprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero: liberarsi una buona volta di tutto ciò che continua a frenare la scultura: l'antropomorfismo. Vedere tutto, anche l'uomo, come cosa. È il metodo nietzscheano. Applicato in pittura, potrebbe dare risultati straordinari. È quanto io tento di dimostrare con i miei quadri*" [Despojar al arte de todo lo rutinario y aceptado, de todo tema, en favor de una síntesis estética; suprimir por completo al hombre como guía o como medio para expresar el símbolo, la sensación o el pensamiento; liberarle de una vez por todas del antropomorfismo que siempre encadena a la escultura; ver todo, incluso el ser humano, en su calidad de *cosa*. Es el método nietzscheano. Aplicado a la pintura, puede producir resultados extraordinarios. Es lo que he querido hacer en mis cuadros], p.30.

versión escultórica. Pero no es únicamente Ariadna la que se ha convertido físicamente en una petrificación, también de esa fosilización matérica rezuma claros ecos el cielo, que presenta la misma solidez plástica, en el degradado y superposición de capas de pintura, que los muros y estatuas. Las sombras proyectadas aparecen, por su parte, igual de densas y contorneadas que la figura a la cual representan, la anulación intencionada de todo difuminado o atenuación lumínica en la definición de sus bordes, donde una fina línea separa la claridad extrema de la mancha más negra, persigue dar la misma sensación volumétrica que una figura vista a contraluz. Toda realidad de contexto, en definitiva, ha venido aquí a concretarse como copia de un original ausente, como posibles restos materiales de una civilización presente.

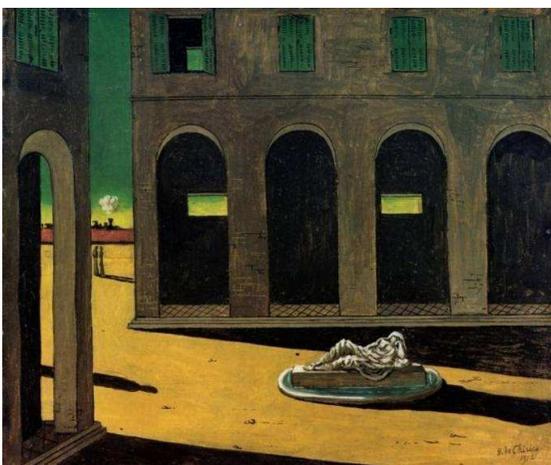


FIGURA 1. Giorgio de Chirico. *Plaza de Italia con Ariadna*, 1912

Tendiéndole la mano al referente filosófico que Giorgio de Chirico revela en su afirmación categórica del "método nietzscheano", descubriremos lo semejante que resulta su definición de metafísica con aquella que Nietzsche alegaba en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1873)*: "Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles,

colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas (...) la enigmática X de la cosa en sí". La metafísica indagará esa esencia primitiva en la conceptualización del "objeto pintado", objeto del que, contrariamente a lo que sucede con los árboles, colores, nieve y flores, el pintor es responsable último y creador. Lo esencial en todo arte, parece concluir la metafísica, es dominar sus intenciones en cuanto a representación de algo concreto y no mentir acerca de su condición natural, su naturaleza debe ser presentada sin tapujos como lo que pretende y es en realidad, una reproducción de lo real embellecido.

Para todo matiz de la metafísica que deseemos abordar o corroborar, y en especial para aquellos referentes a su carácter fundacional, será indispensable de ahora en adelante rescatar la opinión de aquel que trabajó mano a mano y sin perder de vista a Giorgio de Chirico; hablamos, como no, de su alma gemela y hermano, Alberto Savinio. Apenas tres meses después de esa definición de metafísica que De Chirico deja caer en febrero de 1919, la revista *Valori Plastici* da voz a un ensayo de Savinio donde quedan al descubierto sus teorías artísticas y se disipan posibles dudas sobre lo confuso de la "metafísica", palabra que en sus inicios, se apresura a citar en el texto, ya había sido "empleada por la tratadística filosófica en los términos de un balance más que nada sustancialmente físico"⁸. Parece evidente deducir, pues, que a tal punto los hermanos De Chirico eran plenamente conscientes tanto del contexto aristotélico que acompañaba a la definición primitiva del vocablo, como de su uso adquirido tras la huella de una historia griega heredada a modo de dudosas interpretaciones, interpretaciones entre las que destacaba

⁸SAVINIO, Alberto. "Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo", en *Valori Plastici*, n° 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125: "Esta palabra, ya empleada por la tratadística filosófica en los términos de un balance más que nada sustancialmente físico, retomada después por la teología, encontró por vez primera en Nietzsche una razón espiritual libre", p.110)

aquella del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, a quien De Chirico admite haber leído en versión original.

El empeño por relacionar la metafísica con lo sobrenatural, sigue Savinio, la "obstinada aberración", que "continúa usando *metafísica* como sinónimo de *oscuro, abstracto, confuso*" es la suma de la herencia teológica del Medioevo y "la inflexible lógica de la gramática" que "quiere que *metafísico* sea la antítesis de físico"⁹. De aquí se concluye el desacuerdo, ya insinuado por su hermano Giorgio de Chirico, en cuanto a distanciar la metafísica de su sentido aristotélico, su sentido físico en definitiva, distanciamiento del que culpa finalmente a "la lógica de la gramática" y a las imposiciones religiosas de la Edad Media a las que les dedica con suma gracia las siguientes palabras: "désejese al Medioevo lo que es del Medioevo". La filología, desde el punto de vista de Nietzsche y los progenitores del arte metafísico, es la culpable de multitud de equívocos semánticos de los que no nos será difícil desprender actuales aberraciones sentimentales, sentimientos encontrados y ambigüedades humanas provocadas por el choque entre un significado y su imagen, entre una definición históricamente impuesta, y la sensación contrapuesta, en su defecto, que despierta en nosotros su representación.



FIGURA 2. Giorgio de Chirico. *Melancholia*, 1914

A modo de ejemplo, citaremos el estudio etimológico que sigue al término *melancholia*¹⁰, término que acompaña a la representación de la figura de Ariadna recostada (FIGURA 2) en gran número de creaciones y textos metafísicos. Encontramos en la figura de Ariadna un rescate simbólico de aquel sentido original de la palabra que en la incipiente Grecia clásica sirvió para determinar el carácter dual y profético de ciertos hombres sabios. Con el tiempo y especialmente a partir de la Edad Media, la *melancholia* transmuta en uno de los cuatro temperamentos del hombre ligados históricamente a un desgaste físico propio de la vejez y la aflicción tras una vida de pecado. Y, de hecho, ese aspecto medieval es el que perdura aún hoy cuando intuimos la imagen del melancólico, no siendo su sentido original y positivo el que

⁹SAVINIO, Alberto. "Primi saggi di filosofia delle arti II", en *Valori Plastici*, nº2. Roma: 1921, p.25-29 (traducción castellana de José Luis Bernal: *Primeros ensayos de filosofía de las artes*, en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp.125-141. Cita en p.128)

¹⁰Sobre las aberraciones sentimentales inherentes al término melancolía y su vinculación histórica a una tradición religiosa consultar Erwin Panofsky-Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía* (Nueva York 1964). Madrid: Alianza 1991. Primera publicación en Nueva York, 1964

acude a nuestra mente, sino la figura de un anciano con la mirada perdida en el recuerdo de una infancia agotada. Y otra vez la metafísica de Giorgio de Chirico, demostrando lo agudo de su seductora ironía, vuelve a plantearnos una evidencia a priori consumada, el significado histórico al que ligamos lo oscuro y triste de su título *Melancolía* (FIGURA 2), para acto seguido devolvernos la imagen pintada de todo lo contrario: una joven medio desnuda y adormecida a la espera de ser redescubierta por el amor del dios Dionisos.

A nadie se le escapará la deuda que la representación metafísica de la *Melancolía* guarda para con el *Lamento de Ariadna* (1888), poema en el que Nietzsche ilustra la relación de simetría que se establece entre el futuro de la mitológica Ariadna, predestinada a los brazos de Dionisos, y su pasado, en el que salva a Teseo del laberinto, evocando la circunstancia intermedia que favorece tal transición: Ariadna abandonada en Naxos por Teseo. Lo instantáneo de esa transición logra consolar nuestro miedo ante tales sentimientos de lamento y melancolía, aspectos que cobran ahora todo el sentido de una experiencia vital de autoconocimiento, algo que Savinio reconoce ver también en su definición de *metafísica*, término que encuentra "por vez primera en Nietzsche una razón espiritual libre"¹¹ y que ya no comporta nada "posnatural", sino todo lo físico de una práctica artística.

El arte deviene así, para los hermanos De Chirico, una especie de realidad aumentada que incita a la reflexión de contenidos y

"clarividencia" propia de "la obra de los primitivos"¹². Su búsqueda, tras el rastro del maestro Nietzsche, se centrará en la evocación de lo arcaico como método de abstracción de lo presente, donde lo antiguo toma el carácter de diccionario de nuevos sentidos o significados originales, signos que leemos en estado puro gracias a la ausencia castradora del espíritu cristiano.

"En prevención de los acostumbrados y demasiado frecuentes equívocos", asevera Savinio en uno de sus ensayos artísticos, el "adjetivo metafísico" lo uso "para calificar la cualidad íntima, la sustancia lírica de las cosas"¹³. El "adjetivo metafísico" que Savinio vincula finalmente a la lírica se traduce en manos de su hermano en espíritu burlesco: esas voces prehistóricas y originales de sus figuraciones pictóricas, esas evocaciones arcaicas, no aparecen en su arte para ser validadas, sino para evidenciar sus incongruencias de partida y poder instaurarse así, cómoda y plácidamente, por encima del cadáver de todo signo figurado.

El origen del vocablo "metafísica" en pintura

¹²DE CHIRICO, Giorgio [publicado sin firma]. "*Giorgio de Chirico*" (1919), en *La Vraie Italie*, año 1, nº2. Florencia: marzo 1919, pp.56-57: "*Mais tandis que l'aspect étrange et lyrique qu'un homme d'une intelligence raffinée peut trouver dans l'oeuvre des primitifs est dû au hasard et presque toujours ne correspond pas au but de leurs créateurs, dans l'oeuvre de ce nouveau peintre la conscience de l'artiste arrive au plus haut degré de clairvoyance, ce qui confère à ses tableaux: une profonde valeur d'esprit, une valeur que, d'après le mot adopté par l'artiste lui-même, on pourrait sans aucun malentendu appeler: métaphysique*".

¹³SAVINIO, Alberto. "*Primi saggi di filosofia delle arti II*", en *Valori Plastici*, nº2. Roma: 1921, p.25-29 (traducción castellana de José Luis Bernal: *Primeros ensayos de filosofía de las artes*, en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp.125-141: "Tomaré en consideración el singularísimo y misterioso fenómeno de las artes por su lado espiritual o, mejor dicho, metafísico. En prevención de los acostumbrados y demasiado frecuentes equívocos, advierto de una vez por todas, que yo uso el adjetivo metafísico para calificar la cualidad íntima, la sustancia lírica de las cosas", p.128)

¹¹SAVINIO, Alberto. "*Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo*", en *Valori Plastici*, nº 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "*Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo*", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125: "Al adquirir este nuevo y vasto sentido en una realidad más vasta, metafísico ahora ya no indica un hipotético posnatural, sino que significa, de manera imprecisable -porque nuestro conocimiento nunca es cerrado y por lo tanto es impreciso- todo aquello que prolonga al ser de la realidad, además de los aspectos burdamente evidentes de la realidad misma.", p.110)

Tal y como nos recuerda Maurizio Calvesi en *La Metafísica esclarecida*¹⁴ no es hasta 1966, momento en que J.T. Soby hace públicos dos manuscritos inéditos de Giorgio de Chirico pertenecientes a su época parisina (1911-1915), que se tiene constancia de un discurso sobre *pintura metafísica* anterior a la primera posguerra (1918). Constataremos como principales consecuencias de esa primera aparición, por un lado la disipación de las dudas acerca del cómo y cuándo empezaron a entrelazarse las palabras *metafísica* y pintura, y por el otro, el hallazgo de una prueba simultánea a los comienzos de ese arte que aún hoy sigue suscitando en nosotros nuevos y sorprendentes interrogantes. Más que el contenido, la diferencia que separa a ambos manuscritos la marcará la forma; donde el manuscrito cedido por Picasso a la colección Paul Éluard (conocido vulgarmente por Manuscrito Eluard-Picasso) presenta posibles textos e ideas para artículos, el de la colección Jean Paulhan presenta una suerte de pequeños relatos cuya temática (la estación, la muerte misteriosa, el hombre angustiado, la estatua) armoniza y parece haber inspirado aquellas pinturas en parte expuestas en el *Salon D'Automne* de 1912, acotando su posible fecha de redacción alrededor de ese mismo año.

Con toda probabilidad, si decidimos seguir las pistas del arte metafísico, acabaremos tropezando con varios autores que atribuyen a Guillaume Apollinaire el beneplácito de haber sido el artífice de la asociación del vocablo *metafísica* a un estilo de pintura, así lo entiende Joseph Rykwert, quien define las pinturas dechiriquianas como aquellas "por las que Apollinaire parece haber acuñado la etiqueta de *metafísicas*"¹⁵. Al parecer la opinión de Rykwert, entre otros, se basa en una crónica escrita por Apollinaire en 1913 (aunque no publicada hasta mucho tiempo más tarde) con motivo de su visita al estudio-

exposición de De Chirico, en la que se mencionan y describen ciertos cuadros: "estaciones decoradas con relojes, torres, estatuas, grandes plazas desiertas, por el horizonte pasan los ferrocarriles" a los que Apollinaire finalmente se refiere como "pinturas extrañamente metafísicas". Aun aceptando lo anterior, si atendemos al propio Giorgio de Chirico y lo que viene escrito en sus *Memorias*¹⁶, quedaremos pasmados ante la seguridad con la que éste se atribuye el mérito del título: "mientras tanto (1913) aumentaba el interés por los cuadros que (yo) hacía y que llamaba metafísicos". Para profundizar en dicho malentendido se puede consultar el origen del mismo en un ensayo de Hans Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*¹⁷, donde se exponen los fundamentos que llevan a atribuir el vocablo a Apollinaire y las conclusiones que tras la publicación de los manuscritos parisinos, donde ya se cita en varias ocasiones el término de "realidad metafísica" en referencia a la naturaleza artística de toda cosa, declinan la balanza hacia la opción de Giorgio De Chirico.

1.2. Las claves de la pintura metafísica

De Grecia a Múnich

La influencia teórica de la nueva *metafísica* recorre un camino que va de oriente a occidente, de la Grecia que vio nacer a Giorgio y Andrea de Chirico (1888 y 1891) a Múnich, destino que ambos eligieron para continuar con sus estudios artísticos tras la temprana muerte de su padre; Giorgio en la Academia de Bellas Artes y Andrea, más conocido por su alias, Alberto Savinio, bajo la tutela de un profesor particular de música. Del origen mitológico de la antigua Tesalia al romanticismo germánico de los cuadros de Arnold Böcklin, la historia de la pintura metafísica dibuja un mapa de influencias

¹⁴CALVESI, Maurizio. *La Metafísica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli 1982 (traducción castellana de Bernardo Moreo Carrillo: *La Metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor 1990, p.87). Los manuscritos en este libro se presentan como Manuscrito juvenil A (actual *Manoscritti Paulhan*) y Manuscrito juvenil B (actual *Manoscritti Eluard-Picasso*).

¹⁵RYKWERT, Joseph, "De Chirico. La arquitectura", en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007.

¹⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, pp.90-99)

¹⁷BELTING, Hans. "Le ermetiche visioni quadrate", en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp. 18-32.

disparees cuyo punto de encuentro situamos en la singular interpretación que del filósofo Friedrich Nietzsche hacen los hermanos De Chirico.

Las claves para la descodificación metafísica de las teorías filosóficas de Nietzsche se encuentran en las cartas (inéditas hasta 1999) que la familia De Chirico, ya en Florencia (1908-1911), intercambiaba con el ex compañero de estudios de Giorgio de Chirico en Múnich, Fritz Gartz¹⁸. En estas cartas el pintor metafísico nos confiesa algo sorprendente: "soy el único hombre que ha comprendido a Nietzsche"¹⁹. Por muy arrogante y exagerada que nos parezca a día de hoy esta aseveración, habrá que enmarcarla bajo el punto de vista de un jovencísimo Giorgio de Chirico que, apenas cruzada la barrera de los veinte, ansía más que fanfarronear y ante todo, ordenar y transcribir el bombardeo de ideas estéticas que Nietzsche acaba de despertar en su cabeza. Con el objetivo de organizar esas ideas De Chirico expresará las contradicciones inherentes al concepto de lo *clásico* atacando de raíz al más *clásico* entre los pintores, Miguel Ángel, contra el que arremete calificándolo de "vulgar"²⁰ y de "el más estúpido entre los artistas". Obviando el carácter provocativo de tales aseveraciones, ¿en qué basa el pintor metafísico tales vilipendios? -Lo vulgar en Miguel Ángel, le describe a Fritz, reside en sus tediosos medios de captación de público, entre los que destaca el atractivo estético ejercido por lo desmesurado, por "la mole de sus frescos y de alguna de sus esculturas, como el Moisés y el

¹⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz. Milano-Firenze" (1908-1911), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.521-550

¹⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz. Milano-Firenze" (1908-1911), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.521-550. Carta de 26 de diciembre de 1910: "ich bin der einzige Mann der Nietzsche verstanden hat - alle meine Werke beweisen das" [soy el único que ha comprendido a Nietzsche, todas mis obras lo demuestran], p.545.

²⁰Idem. Carta de 5 de enero de 1911: "Michelangelo ist zu roh. - Ich habe lange Zeit an diesen Problemen gedacht und kann jetzt mich nicht mehr betriegen" [Miguel Ángel es demasiado vulgar.- He meditado largo y tendido sobre estos problemas y no puedo seguir mintiéndome a mí mismo], p.548

David"²¹, y el reiterado y repetitivo uso de los mismos recursos de transgresión en los órdenes clásicos y detalle en la escultura. "El hombre verdaderamente grande no se pierde nunca en trivialidades", afirma De Chirico, lo que convertirá al artista en verdaderamente *clásico* reside en "las mismas emociones de la línea y el signo de los griegos"²², en su capacidad de reducir toda figura u objeto a su mínima expresión y fenómeno último en "ausencia de cualquier aspecto gigantesco y voluminoso"²³.

Aunque el *clasicismo*, nos aclara por su parte Savinio, no es el "regreso a formas antecedentes" ni algo específico de un necesario pasado, sino "logro de la forma más apta para la realización de un pensamiento y de una voluntad artística -la cual no excluye de ninguna manera las novedades de expresión, más bien las incluye, hasta las exige"²⁴. Entendido desde un punto de vista metafísico, lo *clásico* será identificar en cada cosa aquel último vestigio formal y físico del que no la podemos desprender sin que pierda su significado artístico, es decir, su sentido original y eterno: Así un muro se pintará pensando en la primera vez que fue necesaria la construcción de una pared, y una persona se materializará pensando en la intención con la que el primer individuo fue copiado, representado, o incluido en la leyenda de alguna hazaña histórica. La "necesaria novedad", pues, que Savinio

²¹DE CHIRICO, Giorgio. "Clasicismo pittorico", en *La Ronda*, nº7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64. Cita en p. 62)

²²Idem: "Por un extraño fenómeno el espíritu lineal del clasicismo helénico reapareció en la obra de nuestros grandes maestros del siglo XV. Ellos, en efecto, revivieron las mismas emociones de la línea y el signo de los griegos", p. 61

²³DE CHIRICO, Giorgio. "Clasicismo pittorico", en *La Ronda*, nº7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64. Cita en p. 59)

²⁴SAVINIO, Alberto. "Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo", en *Valori Plastici*, nº 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125. Cita en p.124)

establece en lo *clásico*, es la identificación de cada objeto con el impulso irrefrenable que lleva a su primera manifestación artística y eterna, con ese deseo inapelable que resuelve que una copia debe sobrevivir al prototipo para recordarlo y, a modo de mensaje encapsulado, anunciar lo re-conocido de sus signos durante el proceso de su re-creación.

El desdén que la metafísica profesa al sentido de *artista clásico* con el que tildamos a un personaje como Miguel Ángel, resulta de sus inusitadas pretensiones por un arte único o "gran estilo", aspiraciones que también encontramos en Wagner y su "obra de arte total". Estos callejones sin salida, dado que se apoyan en un sentido de verdad abstracto, contrapuestos a lo positivo del nuevo *clasicismo metafísico* expresado por Savinio, dan pie a las teorías nihilistas de Nietzsche. En su *Humano, demasiado humano* (*Menschliches, Allzumenschliches*) de 1878, el filósofo alemán arremetía contra todo absoluto o verdad universal pretendida por el arte: "No es el mundo como cosa en sí, sino el mundo como representación (como error), el rico en significado, profundo, prodigioso, preñado de dicha y de desdicha"²⁵. He aquí la voluntad con la que la pintura metafísica se enfrenta a todo prejuicio y toda falsa modestia contenida en la actual definición de *artista clásico*; el impulso artístico de revelar lo frágil de nuestras convicciones y lo inútil de nuestra moral. A tal efecto, De Chirico redibujará la historia de la pintura amparándose, como ya hizo Nietzsche en su día, en esa Grecia onírica anterior a toda contaminación cristiana y normativa, en esa "especie de misticismo que caracteriza un arte verdaderamente clásico"²⁶ por su tendencia a la reducción del todo "al alfabeto religioso de los signos".

²⁵NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878 (traducción castellana de Alfredo Brotóns Muñoz: *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal 1996, p.60)

²⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Clasicismo pictórico", en *La Ronda*, nº7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64. Citas en p.58)



FIGURA 3. Arnold Böcklin. *Ulises y Calipso*, 1883

Los hermanos De Chirico encuentran en el simbolismo germánico de Arnold Böcklin la salida pictórica a esa filosofía nietzscheana que busca nuevos mensajes en la recuperación de situaciones mitológicas. Se sienten especialmente atraídos por la pintura *Ulises y Calipso* (FIGURA 3) que, como bien indica Wieland Schmied, es la representación personificada de la pura contradicción²⁷; Calipso mirando a Ulises y éste negándola, el color rojo y lo vivo que se desprende del cuerpo blanco de la mujer desnuda, contra el azul sobre blanco que nos despierta del petrificado hombre. El romanticismo de *Ulises y Calipso* guarda mucha relación con la dualidad simbólica de Apolo-Dioniso expresada en *El nacimiento de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872), donde en el primer párrafo ya se nos plantea: "Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de

²⁷SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable). Múnich: Prestel 2002. Sobre la contradicción el cuadro de Böcklin y su reinterpretación metafísica en Giorgio de Chirico ver pp.12-13

otro"²⁸. El arpa en manos de Calipso delata su papel dionisiaco, mientras la apariencia escultórica de Ulises rememora aquella de Apolo. La dualidad de caracteres, continúa Nietzsche, perpetúa su excitación mutua en la lucha de "aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra *arte*: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la *voluntad* helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática".

El hecho metafísico que permite acercar contrarios, explicará en el mismo texto más adelante Nietzsche, es la vulgarización de la escultura mitológica en tiempos helenos. Ulises, ese dios titánico reservado a los templos y confundido con Apolo, pasó a ser entonces una imagen esculpida en miniatura que compartía estancia con los hombres y se mimetizaba entre ellos por su carácter bonachón, hasta tal punto de ganarse el apodo de "grieguecillo". De ahí viene en parte la crítica de De Chirico a Miguel Ángel, pues le recrimina no haber captado el sentido conciliador del arte y actuar de vanidoso por querer identificarse con la "mole de sus esculturas y pinturas", como si "esperara ser superior"²⁹ al presentarse a sí mismo con la grandeza de sus craciones. A diferencia de Miguel Ángel, explica De Chirico en una de sus cartas a Gartz, las pinturas metafísicas no tienen intención de destacar por su tamaño, que casi siempre se ciñe a proporciones áureas de 50 x 70 cm, sino por su *profundidad* lírica y filosófica. En ellas se pone sobre el tapete todo el empaque de nuestra historia de la

²⁸NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*, 1872 (traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial 1973)

²⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz. Milano-Firenze" (1908-1911), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.521-550: "Als ich Ihnen von meinen Gemälden sagte daß die tief sind haben Sie sicher an riesigen Kompositionen gedacht mit vielen nackten Leuten die etwas überwinden wollen so wie sie der dümmste Künstler gemalt hat: Michelangelo" [Cuando le dije de mis pinturas que eran profundas, seguro que pensó en esas inmensas composiciones con gente desnuda que esperan ser superiores, como esas pinturas del más estúpido entre los artistas: Miguel Ángel], p.545.

civilización con el objetivo de desmenuzar los actuales mitos como en su día hicieron los griegos con los suyos propios.

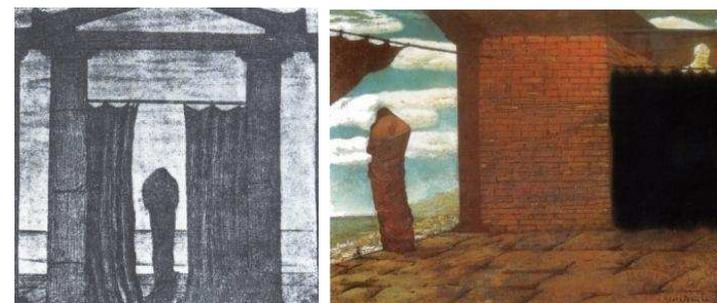


FIGURA 4. Alberto Savinio. *El oráculo*, 1909 (izquierda)
Giorgio de Chirico. *El enigma del oráculo*, 1909

Las respectivas versiones homenaje que los pintores metafísicos realizaron de la obra *Ulises y Calipso* de Böcklin: *El oráculo* de Savinio y *El enigma del oráculo* de Giorgio de Chirico (FIGURA 4), presentan la misma contradicción en esencia que su obra modelo: Si bien la composición de Savinio procede de la mimetización nietzscheana de opuestos en una única figura, la de Ulises hecho escultura, la de De Chirico se presenta con carácter más complejo, donde es la arquitectura del muro heleno, que no la naturaleza de un ambiente rocoso, la que ahora nos priva de la visión del infinito (lugar de donde proceden los dioses). El oráculo oculto tras una cortina recuerda el "tupido velo" que el hombre ha corrido frente a su percepción actual del mundo, de hecho a ese oráculo le achacamos el caracterizarse por lo único que le falta a Ulises, la cabeza.

De Chirico escribe sobre dichas sensaciones en su ensayo *El sentido de la Prehistoria*³⁰: "Pensando en los templos consagrados a los dioses del mar que se levantan a lo largo de las costas áridas de Grecia y Asia Menor, muchas veces he imaginado al profeta atendiendo el lamento de aquella ola que la noche aparta de la tierra de Adán: lo he

³⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Elnard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24. Cita en p. 20 y ss.

imaginado con la cabeza y el cuerpo envueltos por una capa, y en espera del misterioso y revelador oráculo"³¹. Estas oraciones, que devuelven al poeta a su ancestral imagen de Ulises, sintonizan con el Nietzsche trágico que construía metáforas del mundo actual en base a la mitología arcaica, un sistema mágico con final abierto: Tanto en el cuadro como en el texto de De Chirico se aprecia que los actuales edificios y ciudades quedan reducidos a la presencia de un muro, el infinito perspectivo a la línea de un horizonte marino, y el hombre, carente de fe, a lo deshumanizado de una escultura que continúa buscando la inspiración (del oráculo) en el lugar equivocado: un mar despoblado de dioses... Cuando De Chirico manifiesta "nosotros, los metafísicos, hemos santificado la realidad"³², hace referencia a este juego onírico en el que ahondan sus cuadros y palabras. Sus obras testimonian una posible actualidad en ausencia de imágenes eclesiásticas, una legítima realidad pensada en base a alternativas simbólicas. Su pintura se viste atmosféricamente por una voluntad propia de quien pretende dejar de *reproducir* para empezar a *producir* una nueva historia de Occidente.

El papel de la revelación

Un tema recurrente y común entre los dispares tipos de hojas y formatos de página que pueblan el conjunto de manuscritos parisinos (Paulhan y Éluard-Picasso) de Giorgio de Chirico, es el papel de la *revelación* en pintura, papel que como tantos otros en De Chirico debemos a su temprana lectura y conciencia de Nietzsche: "después de

³¹DE CHIRICO, Giorgio. "Il sentimento della preistoria", fragmento de los "Manoscritti Eluard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp. 20-24: "ho spesso immaginato dei vaticinatori attenti al lamento dell'onda che la sera si ritira dalla terra adamitica; li ho immaginati con la i testa e il corpo avvolti nella clamide, in attesa dell'oracolo misterioso e rivelatore"

³²DE CHIRICO, Giorgio. "Noi metafisici...", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.32)

haber leído las obras de Friedrich Nietzsche, me di cuenta de que existían revelaciones extrañas, desconocidas, que se podían plasmar en imágenes"³³.

En el ensayo que lleva por título *Meditaciones de un pintor* (*Meditazioni di un pittore*) del Manuscrito Paulhan, De Chirico apunta a la "revelación" como evidencia de la "realidad metafísica" de una obra de arte, más si dicha evidencia o *revelación*, ya sea inducida o de carácter repentino, ocasiona una figuración mental en el autor, su resultado pictórico guardará con el original imaginado una vaga referencia similar a aquella que de las personas hacemos "en sueños". Cabe aclarar que en metafísica pictórica "el sueño" no es imperativo para tener *revelaciones*, pues encontraremos entre los surrealistas de Breton varias aseveraciones que afirman todo lo contrario. Para "tener ideas originales" De Chirico aprenderá de Arthur Schopenhauer que basta con aislarse momentáneamente del mundo y descubrir lo "insólito" o "verdadera esencia"³⁴ de aquellas cosas que nuestra mente pasa por alto o arrincona. Lo que Schopenhauer era una "idea inmortal", para De Chirico se traduce en "el principio de la revelación", pues no comportando nada alucinatorio, obteniéndose de un trabajo personal

³³DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Eluard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24

³⁴DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Paulhan" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37: "È forse stato Schopenhauer colui che ha meglio definito, e anche, perché no, spiegato un momento del genere, quando dice nei suoi *Parerga* y *Paralipomena*: "Per avere idee originali, straordinarie, forse addirittura immortali, basta isolarsi per qualche istante, dal mondo e dalle cose in modo tanto assoluto che gli eventi e gli oggetti più comuni ci appaiano completamente nuovi e sconosciuti, mostrando così la loro vera essenza". Ora, invece della nascita di idee originali, straordinarie, immortali, provate a immaginarvi la nascita nel pensiero di un artista di un'opera d'arte, pittura o scultura -avrete il principio della rivelazione in pittura" [Schopenhauer es el que quizás mejor haya definido y, ¿por qué no?, explicado, esa clase de momento en su *Parerga* y *Paralipomena* cuando dice: "Para tener ideas originales, extraordinarias, tal vez incluso inmortales, basta con aislarse instantáneamente del mundo y de las cosas de un modo tan absoluto que los eventos y los objetos más comunes aparezcan como insólitos y desconocidos, mostrando de esa manera su verdadera esencia". Ahora, en vez del nacimiento de una idea *original, extraordinaria, inmortal*, probad de imaginaros el nacimiento de una obra de arte, ya sea pintura o escultura, en la mente del artista y tendréis el principio de la revelación en pintura", p.30

de auto-conocimiento, es una práctica igual de aconsejable que de accesible para todo hombre de mundo.

La biología y la anatomía también participan de este ejercicio de auto-conocimiento en la medida en que facilitan nuestro acceso a la *revelación* agilizando el dominio de nuestros mecanismos de percepción, mecanismos investigados por la *Gestalt* y altamente difundidos entre los artistas de vanguardia. De estas lecciones se hacen eco las elucubraciones de De Chirico cuando, admitiendo dos fases o niveles en la percepción: la "impresión en los sentidos" y posterior "pensamiento en el cerebro"³⁵, deduce en su orden invertido el gran misterio de la *revelación*. Precisamente este anteponer el pensamiento a la impresión es el que provoca en Nietzsche la revelación repentina del *eterno retorno* durante un día en el que según él fue "sorprendido por Zarathustra", a lo que De Chirico le añade la siguiente coletilla: "en este participio *-sorprendido-* se encierra todo el enigma de la revelación repentina"³⁶. El pensamiento del eterno retorno ya estaba ahí antes de que Nietzsche llegara, incluso antes de que éste naciera, los pensamientos siempre han estado y han sido los mismos a lo largo de toda la humanidad y lo único que el tiempo ha cambiado en ellos es su aspecto, un disfraz cada vez más extravagante y sobrecargado.

Esta carga histórica es la que Nietzsche denuncia en 1873 con su *Meditaciones intempestivas* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*); la "yuxtaposición" y mezcla indiscriminada "de todo estilo y época". La

³⁵DE CHIRICO, Giorgio. "Discorso sul meccanismo del pensiero", en *Documento*. París 1943 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Discurso sobre el mecanismo del pensamiento: Ensayo filosófico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.129-135: "el pensamiento es la reacción a las impresiones que reciben nuestros sentidos. Nuestros ojos, nuestro oído, nuestros dedos, nuestra nariz y nuestra lengua son los receptores de las impresiones que transmiten después a nuestro cerebro donde llegan a formar un pensamiento", p. 130)

³⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Paulhan" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37: "Quando Nietzsche parla della concezione del suo Zarathustra e dice: "Sono stato sorpreso da Zarathustra", nel participio sorpreso è racchiuso tutto, l'enigma della rivelazione che si presenta all'improvviso" [Cuando Nietzsche habla de la concepción de su Zarathustra y dice: "Fui sorprendido por Zarathustra", en el participio *sorprendido* está contenido todo el enigma de la revelación repentina], p.33

interpretación de su lectura, por parte de las vanguardias parisinas, dará con el carácter de descontrol y ausente creativo que dichos artistas otorgan al final del Romanticismo³⁷, mientras que la misma lectura interpretada por la metafísica de los hermanos De Chirico, dará lugar a un pensamiento figurado: "el mundo, ese gran Museo de extrañezas [...] que cambian de aspecto"³⁸.

La *revelación* de un aspecto cambiante en todas las cosas es el mensaje que cuelga de la composición *Enigma de una tarde de otoño* (FIGURA 5). El día de su concepción, emulando el encuentro entre Nietzsche y su Zarathustra, De Chirico tropieza con una revelación mientras observa un tema que le es francamente familiar, la *Piazza Santa Croce* de Florencia, "En el centro de la plaza se alza la estatua de un Dante cubierto con un largo manto, (...) su cabeza se inclina pensativa hacia el suelo (...) Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo todo aquello por primera vez y me vino a la mente la composición del cuadro. (...) ese instante es para mí un enigma, pues es inexplicable"³⁹. Si comparamos el cuadro con la visual de la plaza

³⁷Sobre esta interpretación de las vanguardias y Picasso en Nietzsche leer Alexandre Kotska - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, op.cit., p. 260 y ss.

³⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Eluard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24

³⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Paulhan" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37: "In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panchina al centro di Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura tutta, persino il marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza. In mezzo alla piazza si erge una statua raffigurante Dante avvolto in un lungo mantello, la sua opera stretta al petto e la testa pensosa coronata d'alloro volta verso terra. La statua è di marmo bianco, ma il tempo le ha conferito un colorito grigio, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua insieme alla facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di star vedendo tutte le cose per la prima volta. E mi si presentò alla mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che guardo il dipinto rivivo quel momento, che pure rimane per me un enigma, inspiegabile. Anche l'opera che ne è risultata mi piace chiamarla un enigma" [En una tarde clara de otoño, estaba yo sentado en un banco céntrico a la Plaza de la Santa Cruz de Florencia. No era la primera vez que veía aquella plaza, pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal y me encontraba en un estado de sensibilidad mórbida. Todo, también el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza la estatua de un Dante cubierto con un largo manto, con su

que lo inspiró, constataremos sin grandes dificultades la verdad de lo ocurrido: La estatua de Dante se ha visto substituida por el Ulises böcklineano del *Enigma del oráculo* (1909) y, casi de forma automática, a la *Piazza Santa Croce* (FIGURA 5) han acudido todos los elementos que acompañaban a ese primer "enigma" para ir suplantando, en función de sus referentes arcaicos y respectivas evocaciones espectrales, a sus originales y verdaderos ocupantes.



FIGURA 5. Giorgio de Chirico. *Enigma de una tarde de otoño*, 1910 (izquierda). Fotografía de la *Piazza Santa Croce* en Florencia (derecha).

Al primer momento de revelación, en el que la escultura de Dante (libro en el pecho, laurel de coronación, cabeza pensativa) se asimila al carácter profético de Apolo y Ulises, se le suma la consecuente encrucijada del resto de signos en la plaza, todos readaptados en el cuadro de De Chirico a sus metamorfosis actualizadas; la iglesia entendida como templo vacío y cubierto de cortinas veladoras de secretos, el convento de monjas reducido al muro frontal que nos protege de la visión del infinito o de nuestra aventura hacia un viaje de Odisea (barco tras el muro). Exacta

libro pegado al pecho y la corona de laurel en su cabeza, que se inclina pensativa hacia el suelo. La estatua es de mármol blanco, pero el tiempo le ha conferido un color gris agradable a la vista. El sol de otoño, desasido y sin amor, dominaba por igual la estatua y la fachada del templo. Tuve entonces la extraña sensación de que estaba viendo todo aquello por primera vez y me vino a la mente la composición del cuadro; cada vez que vuelvo a mirar ese cuadro revivo ese instante, que es para mí un enigma, pues es inexplicable. Es por ello que me pareció oportuno llamar a esa obra enigma] p.31

asimilación de dos opuestos en un orden superior artístico es la que otorgaba Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* a ese "acto metafísico" que acabó bajando al gran dios Ulises de su pedestal escultórico para que un actor heleno lo encarnara en el teatro.

Tras la composición de *Enigma de una tarde de otoño* (FIGURA 5), que muchos consideran la primera obra metafísica por la directa referencia a la *revelación* que en ella hace De Chirico, el sino de la metafísica transcurrirá bajo la revisión y sucesivo mestizaje entre signos helénicos a la hora de abordar nuevas temáticas.

Las vanguardias parisinas

Volviendo sobre nuestros pasos hasta el momento en el que Giorgio de Chirico se nos presentaba a sí mismo como "el único hombre que ha comprendido a Nietzsche" ¿Qué tiene de especial y única la interpretación *metafísica* de Nietzsche? ¿En qué aspectos de la misma se distancia De Chirico de sus artistas contemporáneos? Coincidiendo con Paolo Baldacci⁴⁰ situaremos la particular interpretación *metafísica* de Nietzsche lejos de aquella de las vanguardias y de Picasso, que ven en éste la 'decadencia' del romanticismo y los últimos coletazos de un discurso que se da por agotado. La metafísica, por el contrario, sitúa las teorías nietzscheanas como punto de partida de una nueva filosofía basada en la evidencia de la *muerte de Dios* y la opción de fe que el hombre empieza a depositar en la *voluntad de ser*.

No dando por extinguido ni caducado el discurso de Nietzsche, los hermanos De Chirico se enzarzan en el peligroso terreno de "la supresión del sentido en el arte"⁴¹. Desde aquí y a partir de ahora la nueva metafísica se centrará en la liberación del arte de

⁴⁰Sobre la interpretación de Nietzsche por De Chirico leer a Paolo Baldacci, "*The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art*", en Alexandre Kostka - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, pp.91-113.

⁴¹DE CHIRICO, Giorgio. "*Noi metafisici...*", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos..."), en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.31)

todo aquello que le es preconcebido, así como el interés por hallar lo insólito en todo objeto. Lo *metafísico*, atestigua De Chirico, "es un problema de poda y deshojado" se trata de "reducir el fenómeno, la primera aparición, a su esqueleto, al símbolo de su inexplicable existencia"⁴². La concepción de un nuevo arte y la búsqueda de lo esencial, son investigaciones compartidas con el resto de movimientos pictóricos contemporáneos a De Chirico, aunque para ello la metafísica se decida por un camino distinto. Los "modernos", según palabras del propio Savinio, "no son sino meros constructores" que alguna vez también lograron inventar "ciertas mecánicas nuevas" guiados por los postulados de la razón científica, esas mecánicas nuevas, que su arte multiplica, convierten al suyo en un problema "sólo de estilo"⁴³. Las mismas intenciones y tono crítico secundan las descripciones que De Chirico profesa al arte de vanguardia: "transforman y rompen y alargan el aspecto visual de los seres y de las cosas" sin llegar de este modo a "ir más allá de las cosas representadas que por lo tanto permanecen encerradas en la esfera del sentido común"⁴⁴.

Por su parte, los calificativos y "malentendidos nada despreciables" que despertaba entre los vanguardistas la palabra *metafísica*, llegando a catalogar el arte de De Chirico de "*pompier*"⁴⁵, evidenciaban cuán desconocidos permanecían entre sus vecinos parisinos los verdaderos enigmas que encerraban esos cuadros... De

⁴²DE CHIRICO, Giorgio. "*Classicismo pittorico*", en *La Ronda*. Roma: julio 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64.. Cita en p.61)

⁴³SAVINIO, Alberto. "*Arte = Idee Moderne*", en *Valori Plastici*, n°1. Roma: 15 de noviembre de 1918, p.3 y ss. (traducción parcial al castellano de José Luis Bernal: "Dramatismo en pintura", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p. Cita en p.26)

⁴⁴DE CHIRICO, Giorgio. "*Noi metafisici...*", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.32)

⁴⁵Idem, p.33

Chirico confiesa en sus memorias no sentirse en sintonía ni comprendido por aquel grupo de artistas que acudía cada sábado a las reuniones en casa de Apollinaire, "aunque me demostraran un cierto interés y una cierta cordialidad, sentían hacia mí una cierta desconfianza y se oían que yo era un individuo muy diferente de ellos"⁴⁶. Él, a diferencia del resto, ya había "comprendido a Nietzsche", había entendido lo inútil del invento y de la novedad como meros problemas de estilo. Sus cuadros se asentaban en un más allá de la pintura como imágenes de la conciencia y humildes denuncias de una realidad llena de falsos mensajes de esperanza. En ellos había depositado, para aquel que estuviera dispuesto a oírlo, el *papel de la revelación*: "Los buenos artífices son filósofos que han superado la filosofía. Han vuelto aquí; se quedan ante los rectángulos de sus mesas y de sus paredes puesto que han superado la contemplación del infinito"⁴⁷.

⁴⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Sobre la relación de De Chirico y el círculo de artistas entorno a Apollinaire leer p.97 y ss.: "Yo iba casi todos estos sábados de Apollinaire, pero lo hacía porque era todavía muy joven, aún tenía una cierta dosis de ingenuidad y no había profundizado en muchas cosas. Pero ya desde entonces no sentía gran estima ni simpatía hacia aquel ambiente y me aburría mucho. Probablemente estos sentimientos podían leerse en mi cara porque observé que, tanto Apollinaire como los demás componentes del cenáculo, aunque me demostraran un cierto interés y una cierta cordialidad, sentían hacia mí una cierta desconfianza y se oían que yo era un individuo muy diferente de ellos")

⁴⁷DE CHIRICO, Giorgio. "*Noi metafisici...*", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p. 30)

1.3. Ecuaciones e incógnitas metafísicas

La X de Chirico

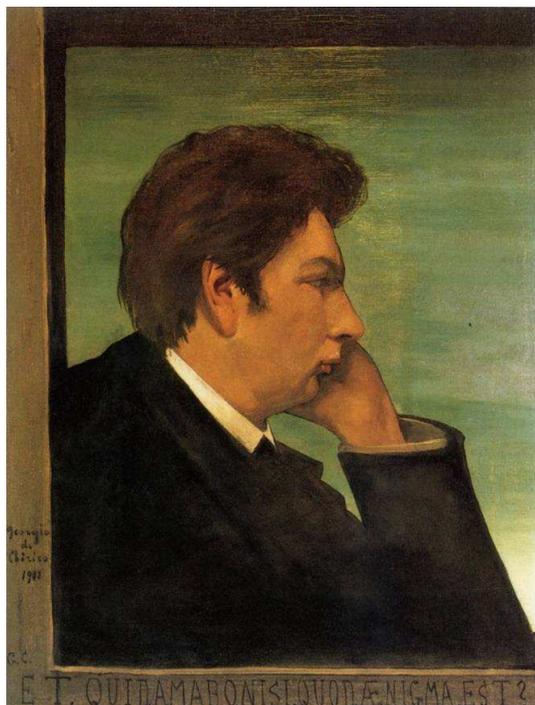


FIGURA 6. Giorgio De Chirico. *Autoretrato con inscripción: Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, 1911.

Cuando De Chirico hace referencia en su definición de *metafísica* a un "inexplicable estado X" para determinar el estado metafísico que encontramos "tanto más allá de un objeto pintado, como más acá y ante todo en el objeto mismo"⁴⁸, no parece estar utilizando esa "X" a la ligera, sino del modo identificativo con que Ralf

⁴⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Noi metafisici...", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.34)

Schiebler nos la presenta. Para Schiebler⁴⁹, la X metafísica proviene de su traducción griega; Chi, y por tanto, refiere indistintamente a la inicial del pintor y a su firma. Giorgio de Chirico formula una ecuación aprovechando esa ambigüedad entre iniciales y se presenta a sí mismo como factor desconocido (X o Chi) y personificación del enigma en su primer autorretrato (FIGURA 6) con inscripción inferior: "¿Y qué amaré sino el enigma?"

La misma voluntad de formulación enigmática se desprende de la reivindicación que encontramos en De Chirico cuando explica la metodología a seguir para sonsacar lo insólito y metafísico de cada cosa: "así como ciertos cuerpos ocultos por una materia en la que no penetran los rayos del sol, no pueden aparecer si no es bajo la potencia de luces artificiales como serían, por ejemplo, los rayos X"⁵⁰. La descripción dechiriquiana plantea el dilema metafórico que deriva de la visión alterada que nos llega de toda cosa, pues lo contrario, una visión absoluta e idéntica percepción óptica en todo el mundo, sería admitir lo verdadero de la perspectiva del Naturalismo y del Realismo. El carácter falseado que adquieren las cosas bajo la luz del sol se revela en las pinturas metafísicas gracias a los rayos X⁵¹. La operación de someter los cuadros de De Chirico a rayos infrarrojos, operación que se llevó a cabo hace relativamente poco, reveló una serie inédita de palimpsestos que según Jole de Sanna⁵² fueron introducidos a

⁴⁹Sobre el significado de la X en De Chirico leer Ralf Schiebler: "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafisica*, n° 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210

⁵⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.41)

⁵¹Cabe referenciar la gran difusión mediática de la que gozaban entonces los rayos X a raíz de su descubrimiento en 1895 por C. Röntgen y consecuente premio Nobel. Los rayos X se comercializaban públicamente como rayos capaces de atravesar libros, madera e incluso carne y fijar la visión de los huesos sobre placas fotográficas.

⁵²Sobre los palimpsestos descubiertos en los cuadros de Giorgio de Chirico leer Jole de Sanna: "Matematiche Metafisiche", en revista *Metafisica*, n° 3/4. Roma: Quaderni

propósito por el autor para ofrecer pistas sobre el relato dibujado. Si observamos la composición *La torre roja* (FIGURA 7) bajo una "nueva luz" seremos partícipes del descubrimiento, en su cuadrante inferior izquierdo, de la presencia de un Ulises que da la espalda a una Ariadna recostada, Ulises y Ariadna aparecen aquí como espectros de dos obras precedentes: *La meditación matinal* y *Melancolía de un bonito día* (FIGURA 8).



FIGURA 7. Giorgio de Chirico. *La torre roja*, 1913. A su derecha el palimpsesto descubierto en su cuadrante inferior izquierdo.



FIGURA 8. De derecha a izquierda Giorgio de Chirico. *La Meditación Matinal*, 1912 y *Melancolía de un bonito día*, 1913

della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.23-110. Sobre los palimpsestos leer p.43 y ss.

En la secuencia lógica y correlación temporal de estas tres pinturas, que Jole de Sanna establece en: *La Meditación Matinal*, *Melancolía de un bonito día* y *La torre roja*, De Chirico pretende explicarnos, a través de la recuperación de los mismos personajes en circunstancias distintas, el sentido adquirido y religioso que han ido tomando históricamente la conciencia y conquista paulatina de los grandes enigmas del ser humano. En un primer momento, aquel que muestra *La meditación matinal*, el horizonte o la X, lo desconocido e inefable que nos produce incontenible deseo, aquello inaccesible que nos despierta necesidad de aprehender tal y como lo entendía Nietzsche, se esconde en ese mar infinito⁵³ que los griegos decidieron poblar de dioses y monstruos mitológicos. Con la aparición de la Odisea y su legendario Ulises en el imaginario de De Chirico, el inicial miedo al mar y a lo desconocido se convierten en la mirada melancólica del viaje de vuelta al hogar, y el nuevo terror se cierne y desplaza sobre aquel que es apartado de sus seres queridos y retenido contra su voluntad (como Ulises en la isla de Calipso) en una cárcel sin salida aparente y bajo el acecho de un peligro inminente, como el del Minotauro en el laberinto. Es a este laberinto con multitud de puertas (pórtico), tras las cuales sólo se adivina una pared ciega, al que De Chirico refiere con el edificio porticado a la izquierda de su composición *Melancolía de un bonito día*, la melancolía aquí la dibuja, como ya hemos visto en otras ocasiones, la figura de Ariadna adormecida que, buscando con su mirada el enigma de su destino en el laberinto, como tiempos ha habían buscado sus predecesores en el mar, espera reencontrarse con el amor que un día cedió a Teseo⁵⁴.

⁵³Sobre la relación establecida entre el mar y el aspecto de lo desconocido leer Giorgio de Chirico: "*Sull'arte metafisica*", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46: "Así la superficie plana de un océano perfectamente sereno nos inquieta, no tanto por la idea de distancia quilométrica que nos separa del fondo como por todo lo desconocido que ese fondo encierra", p.43

⁵⁴Sobre la relación entre Ariadna, la torre, el laberinto y la melancolía leer Magdalena Holzey: *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96p.: "Ariadna, tema recuperado por

Ese primer momento de la Grecia arcaica y un mar poblado de dioses, continuado por ese segundo que representa un edificio sin entradas ni salidas aparentes, se completa con un tercer acto del mismo enigma ahora refigurado para la Edad Media en la composición de *La torre roja* (FIGURA 7), reproduciendo la época de luchas entre caballeros (escultura de personaje a caballo) en la que los poblados se rodeaban de límites sacros o fortificaciones (torre central). Los muros y las torres ejercen aquí el doble papel de proteger y controlar al enemigo⁵⁵, ocultar y hacer visible desde la sensación de seguridad que da el saberse dentro, tras una ventana o muro, la contemplación del enigmático infinito.

Nietzsche: una hija del rey Minos de Creta, prisionera en un laberinto por el monstruo del minotauro, mitad hombre, mitad toro. Con la ayuda de un hilo larguísimo, Ariadna mostró a su amante Teseo cómo salir del laberinto, Teseo abandonó a Ariadna mientras dormía en Naxos. Ariadna estaba predestinada a Dionisio, el dios terreno, el dios de la embriaguez, del amor corporal y de los misterios de la vida. En la interpretación que hace Nietzsche del mito, la figura de Ariadna representa el principio femenino del arte, el conocimiento intuitivo. El despertar por el dios Dionisio se convierte en un símil del retorno al laberinto, a cuyos enigmas se enfrenta el osado pensador, metáfora de un proceso artístico que revela el lado desacostumbrado, "metafísico" del mundo real (...) Ariadna se representa en De Chirico a la espera del despertar místico por el dios Dionisio, cuya fuerza creadora suele aparecer en las obras de modo simbólico en forma de torre o chimenea de fábrica", p.28

⁵⁵Sobre el carácter dual de la torre roja, pensada para mirarse y ser vista al mismo tiempo, leer Giorgio de Chirico. "Manoscritti Paulhan" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37: "Tutta la città è pavesata. Si vedevano bandiere sulla grande torre che si ergeva in fondo alla piazza, (...) In cima a questa torre si vedevano muovere alcuni puntini neri. Erano gli artiglieri che aspettavano mezzogiorno per sparare le loro salve" [La ciudad entera estaba de fiesta. Se veían banderas en la cima de la gran torre erguida al fondo de la plaza (...) Sobre esa torre se veían moverse algunos puntos negros. Eran artilleros que esperaban al mediodía (se entiende aquí como metáfora del Medioevo) para disparar sus prejuicios]

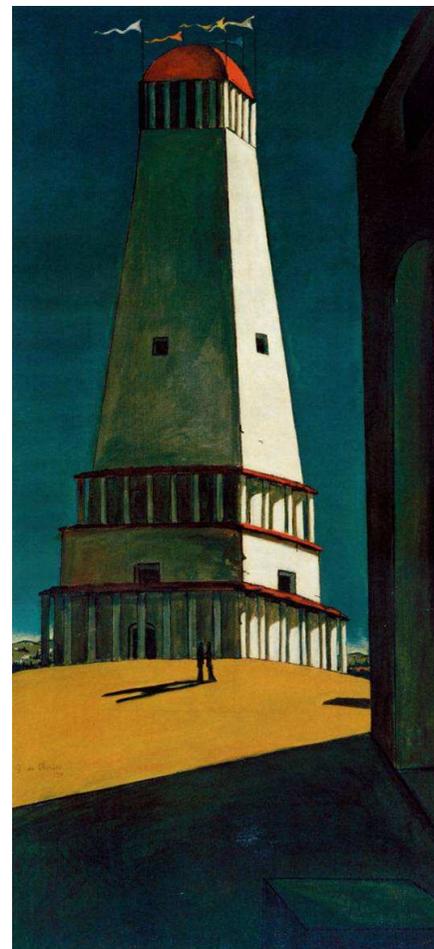


FIGURA 9. Giorgio de Chirico. *La nostalgia del infinito*, 1913.

Todo ello conduce al final de este ciclo dibujado, que concluiremos con *La nostalgia del infinito* (FIGURA 9), composición de 1913 en la que se vuelve a situar como protagonista indiscutible la torre, ahora ya conquistada (banderas) y entendida como punto de vista o infinito (múltiples puertas, pórticos): ya que aquí está hecha para ser observada en vez de para permitir mirar, lo que deja nuestra nueva situación de espectadores al otro lado, contemplando al

enemigo desde la seguridad del saberse fuera del marco o ventana del cuadro. Esta nueva escena o cuarto acto de *La nostalgia del infinito* (FIGURA 9) escenifica el drama del hombre actual que, fruto de la conquista del infinito con la que el Renacimiento ha privado al arte del enigma y de la incógnita (X), continúa melancólica y obstinadamente mirando a ese vacío que ha despojado de misterio. "Al hombre imbecil, es decir ametafísico, le atrae instintivamente el aspecto de la masa y de la altura, esa especie de wagnerianismo arquitectónico", he aquí la explicación del carácter masivo y la altura con las que De Chirico proyecta su torre, para a continuación revelarnos lo similar de esa torre, en cuanto a enigma y deseo generado, con respecto al horizonte infinito, "cuestión de inocencia; son hombres que no conocen lo terrible de las líneas y de los ángulos, les atrae el infinito y en eso se manifiesta su psique limitada"⁵⁶.

Mediante la secuencia histórica de estas cuatro figuraciones: *La Meditación Matinal* (1912), *Melancolía de un bonito día*, *La torre roja* y *La nostalgia del infinito* (1913), más el descubrimiento de las imágenes de Ulises y Ariadna ocultas a la sombra de la torre roja, Giorgio de Chirico anuncia su particular versión del eterno retorno de Nietzsche en la constante repetición histórica de exactos momentos de nostalgia, seguidos por periodos de conquista y revelación. Donde el momento nostálgico de transición hacia la actual ausencia de enigma, llámesele infinito, mito o dios, empieza cuando creemos habernos inmunizado a sus influjos, ya sea por su encarcelamiento en el edificio-laberinto, su situación dominada tras el muro o su materialización artística y controlada dentro del marco de un cuadro, y nos permitimos la licencia, estando desprevenidos y sumidos en la melancolía de su enigma, de dialogar con él como lo haríamos con un perfecto extraño. Éste, y no otro, es el talante mesiánico que se adjudica Giorgio de Chirico, el de acelerar ese proceso hacia la ausencia de infinito. A

⁵⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.44)

partir de ese instante de transición y de diálogo abierto, la historia ya está escrita en el eterno devenir, es idéntica a aquella que cuenta Nietzsche en el *Lamento de Ariadna*: volveremos a ponerle nombre y fecha de caducidad a ese infinito mar de dioses y seremos castigados por su recuerdo melancólico hasta que, justo antes de acostarnos una noche, seamos sorprendidos por un nuevo enigma.

Espacio y tiempo metafísicos

Los principios de espacio y tiempo, desde el punto de vista de un neófito en materia metafísica, no parecen a priori temas de peso ni referentes de la pintura en De Chirico. Ni una conceptualización perspectiva hace pensar en un verdadero espacio, ni una secuencia o aparente sucesión de imágenes revela duración de tiempo. En cambio, lo que no podemos negarle a la pintura metafísica, es la sensación escenográfica que desencadenan sus imaginarios, sensación que, por otra parte, viene a reforzar la condición de simulacro y falacia que ya deducíamos en cuanto a su naturaleza plástica.

La representación común y aceptada del espacio, aquella de la perspectiva del Renacimiento, como la entiende De Chirico y bien indica W. Rubin, "no es, seguramente, más que un sistema geométrico abstracto donde las proyecciones no responden a la esencia misma de la realidad visual"⁵⁷. De esa crítica se hacen eco las investigaciones de Giménez Morell, que proponen adaptar los cuadros metafísicos a sus respectivas versiones en perspectiva reglada (FIGURA 10). Original y adaptado, una vez comparados, descubren grandes controversias del espacio pictórico: La libertad de fugas y falsos infinitos con que desorganiza el espacio De Chirico, incrementa en carácter retroactivo y por mucho que le pese al centralismo renacentista, la apariencia armónica y consoladora de la composición⁵⁸.

⁵⁷RUBIN, William. "De Chirico et la modernité", en catálogo *Giorgio de Chirico [Musée national d'Art moderne, 24 febrero - 25 abril de 1983]*. París: Centre Georges Pompidou 1983, 303p.

⁵⁸GIMENEZ MORELL, Roberto V. *Espacio. Visión y Representación. En el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, DL 1988:

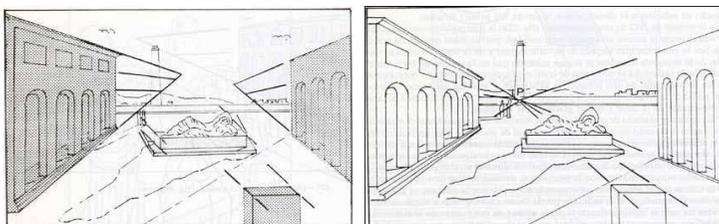


FIGURA 10. Estudio comparativo en Roberto V. Giménez Morell, *Espacio, visión y representación*, 1988, entre el original perspectivo propuesto por Giorgio de Chirico, *Plaza de Italia*, 1912 -izquierda- y su interpretación perspectiva normalizada

La *Plaza de Italia* no es ni pretende, definitivamente, la materialización de aquel sistema gráfico de la perspectiva que supedita el tamaño de edificios y personajes a su distancia con respecto al plano del cuadro, no es ni quiere parecerse a aquel entramado que arrebató el papel protagonista de su melancólica Ariadna para hacerla desaparecer en el angosto paso que dejan los edificios tras de sí (FIGURA 10). En el ensanchamiento escénico de la plaza, en lo rudo de su perspectiva, se cosecha y deja en suspensión un aire de presagio, se sobreentiende y evoca un instante anterior al descubrimiento o ley, donde la intuición, que no la regla, gobierna y ordena los elementos en el cuadro. En ese "empleo sopesado de las superficies y volúmenes", en ese dibujar y redibujarlo todo, se revelan con mayor frecuencia los enigmas y "los cánones de una estética metafísica"⁵⁹. Este aspecto regresivo, que devolviéndonos a una intuición pretende abrirnos camino en lo que queda por llegar, Savinio nos lo explica al plantear la "perspectiva del deseo que confunde la dirección, muestra en el futuro lo que en

"..tras observar durante un tiempo la obra de De Chirico y luego mirar el gráfico con la perspectiva normalizada, obtenemos la sensación de que la escena que el pintor nos presenta es la normal y que la anormal es la segunda debido a que la disminución de alturas de los edificios se presenta de forma más suave, más pausada. La mayor diferencia es que en el cuadro la relación perspectiva de los objetos se ve alterada y a consecuencia de ello la sensación de profundidad también", pp.215-227

⁵⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.44)

realidad está en el pasado". Aquello que en el cuadro se presenta con tendencia al infinito y que por tanto focaliza nuestra mirada y avanza, sin acabar aquí de conceptualizarse como un único punto o fuga, ya no se basa en "nuevas adquisiciones" ni conquistas espaciales, sino que ahora "deseamos recuperar lo que hemos perdido (...) nuestro deseo más profundo es el de volver a las condiciones anteriores a nuestro nacimiento", volver a la génesis de una civilización libre de pecado donde el prehistórico se sabía inocente y a merced de la naturaleza, "y volvemos al seno de la tierra"⁶⁰. Estos postulados nos advierten, en primer lugar, sobre las reservas con que el arte debe abordar todas sus leyes, siempre será mejor dejar presentir que admitir una solución (infinito), y en segundo, sobre el falso carácter de tiempo indeterminado que viene a adquirir aquí un evidente presente metafísico visto desde una tal "perspectiva del deseo".



FIGURA 11. Giorgio de Chirico, estudio previo y pintura *Enigma de la llegada y la tarde* (1911-12)

De Chirico planteará finalmente su teoría constructiva del espacio en "Sobre el arte metafísico"⁶¹ (1919) alegando que un objeto

⁶⁰SAVINIO, Alberto. *Narrate uomini, la vostra storia*. Milán: Bompiani 1942, 386p. (traducción castellana de César Palma: *Contad, hombres, vuestra historia*. Madrid: Siruela 1991)

⁶¹DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.44)

en el cuadro será agrandado o disminuido en relación a sus vecinos. Ese patrón artístico determina un proceso creativo muy distanciado del resto de vanguardias y muy en particular, el desarrollo que tanto elogiarán y copiarán los surrealistas de Breton, donde la construcción final del cuadro se concretará, más allá de todo espacio y perspectiva, en un orden de importancia de signos. La construcción del cuadro metafísico necesitará, bajo este novedoso punto de vista, de una evolución temporal y sucesión de dibujos previos, que poco a poco y paulatinamente, irán revelando a su autor el lugar y tamaño adecuados para cada uno de sus elementos representados. Este hecho lo atestigua con suma convicción el estudio que precede al cuadro de *Enigma de la llegada y la tarde* (FIGURA 11), donde el único cambio significativo entre análisis previo y pintura solución deviene de los tamaños relativos entre elementos representados.

La *relatividad* en las dimensiones y la medida de toda cosa, resumimos, pasará a suplantar el papel del espacio en metafísica: "el espacio que debe ocupar un objeto en un cuadro y del espacio que separa a los objetos entre sí establece una nueva astronomía de las cosas unidas al planeta por la ley fatal de la gravedad"⁶². La tipología de ciertas palabras empleadas en esta ecuación delata la influencia de Einstein, pues tal y como afirma el pintor, el científico alemán fue quien inspiró "los conceptos de espacio, tiempo y simultaneidad de acontecimientos"⁶³ de su arte metafísico. Es más, su sentimiento de admiración y respeto fue gratamente correspondido por Einstein cuando, para referirse a De Chirico, pronunció el título de "pintor de matemáticas oníricas"⁶⁴.

⁶²idem. p.44

⁶³DE CHIRICO, Giorgio. "Epistolario Giorgio De Chirico - Luigi Bellini, 1932 CA. - 1952. Trascrizione di Giovanna Rasario" en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp. 325-340:"Anche il pensiero tedesco ebbe parte sulla sua formazione artistica, come Nietzsche e Schopenhauer circa il sogno fonte di ispirazione artistica, e Weininger, circa la simbolistica universale determinante la metafisica, e Einstein circa i concetti di spazio, tempo, simultaneità di avvenimenti ecc.", p.338

⁶⁴idem. p.340

Debemos señalar, pues, que estudiando De Chirico en Munich bien pudo tener acceso al grupo de artículos que Einstein⁶⁵ firmó para la prestigiosa publicación alemana de *Annalen der Physik* (1905). De estos artículos destacaremos aquel que apuntala todas sus teorías posteriores en base a una revelación de los rayos de luz explicada en *Sobre un punto de vista heurístico concerniente a la producción y transformación de la luz*⁶⁶. Con este título se inicia una disertación sobre los rayos X, unos rayos capaces de discriminar materiales atravesando unos y mostrando otros, como ocurre con los palimpsestos ocultos en las pinturas de De Chirico (Ulises y Ariadna en *La torre roja*). Se revela de este modo una posible clasificación de objetos en función de su grado de invisibilidad o resistencia a la luz, un hecho que lleva a Einstein a sospechar la existencia de millones y millones de ínfimas partículas, inadvertidas por nuestros ojos, flotando en el aire. La conciencia de ese nivel de inframundo, en esencia tan complejo y poblado de vida como el nuestro o aquel del que hablan la astronomía y las estrellas, apunta lo lejos que aún estamos de cualquier verdad de carácter absoluto dadas nuestras limitaciones sensoriales. De Chirico aprende así a desconfiar de los absolutos como Einstein, y plantea que las mismas contradicciones y relaciones entre elementos de nuestro entorno inmediato podrían darse a escalas tan pequeñas como la del microcosmos o tan exageradamente grandes como la del universo. Corroboración este hecho el por entonces descubrimiento del reloj mecánico, un reloj que mide funciones gravitatorias con precisión atómica dejando al descubierto los desfases horarios entre países y continentes.

⁶⁵Sobre la evidente relación entre Giorgio de Chirico y las teorías físicas de Albert Einstein leer Jole De Sanna. "*Matematiche Metafisiche*", pp.50-51, en revista *Metafisica*, nº 3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.23-110

⁶⁶EINSTEIN, Albert. "*Über einen di Erzeugung un Verwandlung del Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt*" (Sobre un punto de vista heurístico concerniente a la producción y transformación de la luz), Berna: 17 de marzo de 1905, en *Annalen der Physik*. Volumen 17: 6º cuaderno, artículo 6. Leipzig: 9 de junio de 1905. pp.132-149

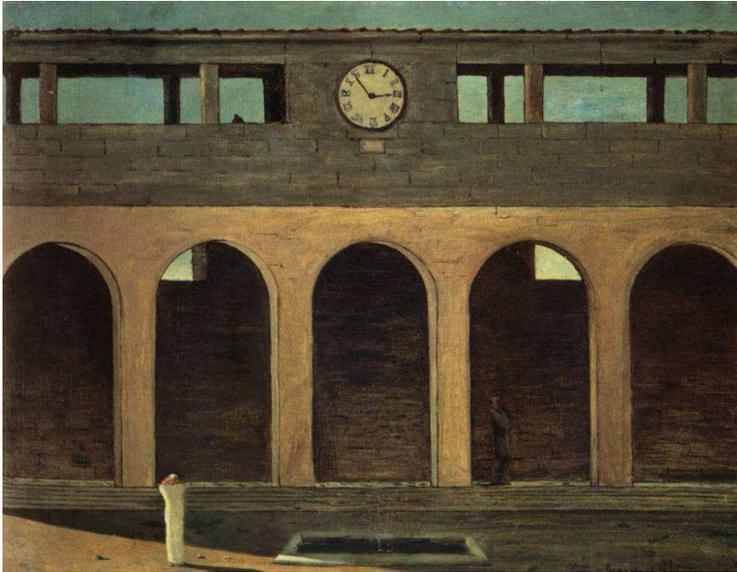


FIGURA 11. Giorgio de Chirico. *Enigma de la hora*, 1911

El desajuste entre ciclos solares y movimientos atómicos, aquel que hace imposible calibrar el número exacto de fracciones de segundo contenidas en un día terrestre, no se debe al Universo, sino a nuestro sistema de medidas, un sistema incapaz de resolver el decalaje temporal que absorben nuestros años bisiestos. Los consideramos saltos de tiempo, horas y días perdidos, aunque en realidad se escurren entre los muchos mecanismos que utilizamos para definirlos y fijarlos, se filtran entre las readaptaciones de escala y de unidades de medida a las que nos vemos abocados por la tradición científica. Responden, en definitiva, a nuestras propias proyecciones del mundo. Esta nueva conciencia de la Relatividad del tiempo con la que el mundo contesta siempre a nuestras llamadas a una verdad absoluta y universal, socorros cuyas iniciales y últimos ecos reconocemos como propios reflejos ensordecedores, es la que vislumbra Ralf Schiebler⁶⁷ en la

⁶⁷Sobre la referencia a la Teoría de la Relatividad de Einstein en el *Enigma de la hora* de Giorgio de Chirico leer Ralf Schiebler: "*Giorgio de Chirico e la teoria della relatività*", (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en

composición metafísica *El enigma de la hora* (FIGURA 11), donde convergen tres medidores temporales a modo de obvio desacuerdo entre tres definiciones de un mismo concepto, el tiempo: El antiguo reloj de agua escenificado por la fuente en la penumbra, que suplía en la Grecia antigua y por la noche al reloj de sol, representado aquí por un Ulises en posición de "gnomon", y el moderno reloj mecánico que cuelga de una fachada ilusionista al más puro estilo de teatro pompeyano.

Observando de cerca a los personajes de el *Enigma de la hora* convendremos en determinar los saltos de tiempo entre las distintas vestimentas de sus actores: El mito griego de Ulises, dominando el frente de escena, se conecta mediante la posición ladeada de su cuerpo con el hombre de traje azul pegado a un muro que niega toda profundidad perspectiva a esta escenografía espacial. En lo alto y bajo el pórtico, lo que aparenta ser una sombra de Ulises, domina la acción desde su cercanía al reloj mecánico o centro de gravedad del cuadro. La coincidencia estética entre esta fachada frontal y el modelo teatral de "frons scenae" pompeyano, viene anunciada por Jole de Sanna en su artículo *Matemáticas metafísicas*⁶⁸. El imaginario arquitectónico que acompañaba este tipo de soluciones teatrales en las que ocurrían simultáneas distintas escenas en sus múltiples ventanas (FIGURA 12), se compone de una columnata tras la cual discurre una pared hueca y retrocedida con imágenes del laberinto circular (balcón central) y calles en escorzo (accesos laterales). En el *Enigma de la hora*, por contra, De Chirico elimina la profundidad espacial de la pintura en perspectiva restringiendo el movimiento de sus personajes a la vertical y horizontal del "frente de escena", es decir, a la naturaleza circular del laberinto arcaico y su simultaneidad de tiempos (relojes) escenificados.

Constataremos de este modo la tragedia nietzscheana que aquí viene a representarse, simétrica a aquella explicada en la secuencia de

revista *Metafísica*, n° 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210. Sobre la particular representación de los tres relojes del tiempo universal en el *Enigma de la hora* ver p.201

⁶⁸DE SANNA, Jole. "*Matematiche Metafisiche*", en revista *Metafísica*, n° 3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.23-110. Sobre la relación entre "frons scenae" y el cuadro *Enigma de la hora*, p. 37

cuatro enigmas del tema anterior, el *eterno retorno*: el movimiento en órbita continua alrededor de un tiempo aparentemente detenido (reloj mecánico) del que somos indiscutibles presos al ser condenados a repetir, infinitas veces, las mismas horas y ciclos del pasado.

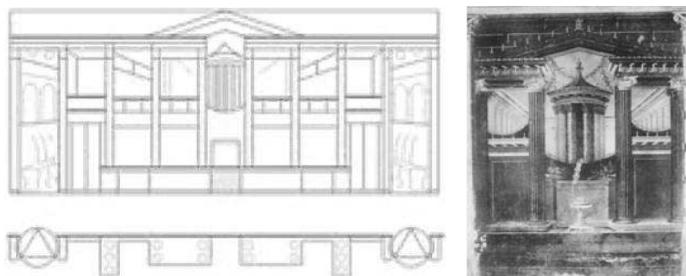


FIGURA 12. Planta y alzado del "frons scenae" pompeyano que conjugaba dos tipos de entrada en escena, la central en la que se representaba un edificio circular en referencia a la Casa del Laberinto de Pompeya (derecha) y las laterales en las que se dibujaban fachadas en perspectiva.

Ralf Schiebler va algo más allá y relaciona la aparición del tren (FIGURA 13) en los cuadros de De Chirico, aquel tren en el que tantos otros han leído la referencia al oficio de ingeniero ferroviario que desempeñó en su día el padre fallecido, con los principios de electrodinámica expuestos por Einstein⁶⁹ en septiembre de 1905 (año en que también muere el padre de Giorgio de Chirico), cuando al referirse a la definición de tiempo afirma: "Hay que tener en cuenta que todos nuestros juicios en los que el tiempo juega un papel, son siempre juicios de eventos simultáneos. Cuando digo, por ejemplo: 'Ese tren llega aquí a las 7', más o menos significa: El punto marcado por la manecilla de mi reloj sobre el 7 y la llegada del tren son eventos simultáneos"⁷⁰. La interpretación que De Chirico

⁶⁹SHIEBLER, Ralf. "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafisica*, nº 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210. Sobre las leyes físicas de la Electrodinámica de Einstein en la representación del tren por De Chirico leer pp.204-206.

⁷⁰EINSTEIN, Albert. "Zur Elektrodynamik bewegten Körper" (Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento), en *Annalen der Physik*. Volumen 17: 10º cuaderno, artículo 3. Leipzig: 26 de septiembre de 1905. pp.891-922

hace de este postulado da con su concepción de tiempo "inexistente" o simulacro de tiempo. Nuestra moderna capacidad de conectar dos lugares a la vez depende del medio y la aceleración (de ahí la representación del tren en marcha) con que nos desplazamos sobre el hemisferio terrestre, llegándose al pasado si viajamos en dirección contraria a la rotación y franja horaria, como en nuestros actuales viajes transatlánticos en avión: "El Efesino nos enseña que el tiempo no existe y en la gran curva de la eternidad pasada está el futuro. Lo mismo podrían querer significar los Romanos con su imagen de Jano, el Dios con dos caras (Janus Bifrons); y cada noche el sueño, en la hora más profunda del reposo, nos muestra el pasado igual al futuro, el recuerdo confundido con el presagio de un misterioso himen"⁷¹.

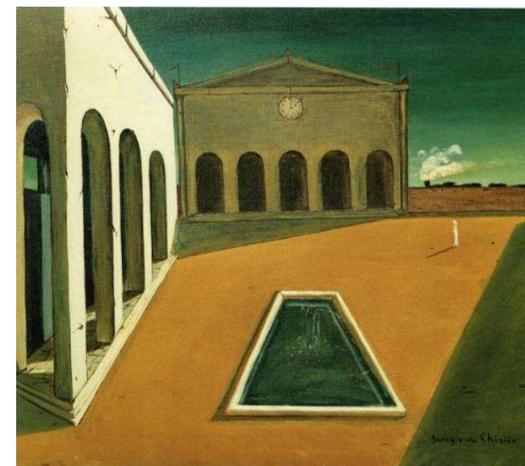


FIGURA 13. Giorgio de Chirico. *Los placeres del poeta*, 1912

⁷¹DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire. Parigi-Ferrara" (1914-1916), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.589-598. Carta de agosto de 1916: "L'Ephésien nous enseigne que le temps n'existe pas et que sur la grande courbe de l'éternité le passé est égal à l'avenir. La même chose peut être vouléient signifier les Romains, avec leur image de Janus, le dieu au deux visages (Janus Bifrons); et chaque nuit le rêve, à l'heure la plus profonde du repos, nous montre le passé égal au futur, le souvenir se mêlant à la prophétie en un hymen mystérieux", p.594.

Si en el *Enigma de la hora* la sensación de equilibrio en la representación del presente se alcanza negando por igual espacio, en ausencia de profundidad perspectiva, y tiempo, en función de sus múltiples variables (relojes), en *Los placeres del poeta* (FIGURA 13) la sensación de equilibrio y posible detención eterna de sus integrantes se consigue compensando tiempo y distancia. Donde el tiempo se expande la profundidad resulta más corta, pues la tradición humana no ha dejado nunca de vincular el tiempo al espacio aplicando, para ambos, mismos adjetivos: lejano, infinito, distancia,... El tren en marcha que De Chirico pinta en *Los placeres del poeta*, por ejemplo, coincide en perspectiva con la posición del horizonte infinito, diremos que se sitúa igual de lejos con respecto de nosotros que una estrella en órbita. A esa distancia no se aprecia movimiento ni volumen, pues para poder detectar algún tipo de desplazamiento estelar necesitaríamos prolongar demasiado el tiempo de observación. Siguiendo la coherencia de estos argumentos, un hipotético tren en nuestro infinito visual, aunque viajase a gran velocidad, sería percibido como un objeto detenido y sin profundidad. De forma contraria, si lográsemos revertir las anteriores circunstancias imaginando que viajamos en el tren a gran velocidad y en sentido contrario a las agujas del reloj o rotación del planeta⁷², ésto tampoco nos ahorraría

⁷²Sobre la percepción de movimiento que tiene un pasajero viajando en tren y De Chirico leer Ralf Schiebler: "*Giorgio de Chirico e la teoria della relatività*" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafísica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, p.202 y ss.: "*Einstein propone un ingegnoso ragionamento sull'inversione di evento in un comune caso familiare come la corsa di un treno. Egli dice che un passeggero non deve per forza ascrivere uno scossone che ha sentito a un "reale" rallentamento del treno. L'interpretazione del passeggero potrebbe essere al contrario: "La carrozza in cui sono seduto è ferma in assenza di moto. Ma (nel corso della frenata) c'è un campo gravitazionale (variabile nel corso del tempo) che spinge nella direzione in cui si ritiene che il treno stia correndo. Si crea così un terrapieno che muove nella direzione opposta, in ordine alla terra come un tutto, e diminuisce la velocità. È questo campo gravitazionale la causa del sobbalzo sentito dall'osservatore"* [Einstein propuso un ingenioso razonamiento en la inversión de un caso común y familiar, el de un vagón de tren. Dijo que un pasajero no tenía forzosamente que adscribir una sensación de sacudida a un frenado "real" del tren. La interpretación del pasajero podría ser la contraria: "El vagón en el que me encuentro sentado y sin moverme se detiene. Pero (durante la frenada) un campo gravitatorio (variable en el tiempo) me empuja en la dirección en que supongo el tren en marcha (inercia).

distorsiones perceptivas con respecto de la Tierra. Por un lado el trayecto en tren haría aumentar nuestra sensación volumétrica del globo al tener que cubrir sus distancias por superficie, es decir, incrementando nuestra lógica de recorrido en línea recta por la curvatura de una geodésica (profundidad plaza) tal y como ocurre en nuestros viajes de avión. Y, por el otro, suponiendo que lográsemos compensar con nuestra velocidad el transcurso de las horas, quedaríamos atrapados en una prolongación eterna del día, sumergidos como el gnomon de *Los placeres del poeta* en un ensanchamiento espacial del día cuyo perímetro de sombra o puesta de sol nos parecería inalcanzable (FIGURA 13).

Evalrados el espacio y el tiempo metafísicos, tal y como se plantean en los cuadros de De Chirico, adquieren carácter narrativo. Su entramado compositivo demuestra lo relativo de su concepción humana, pues para expresarse dependen de comparaciones afectivas entre las posiciones y los tamaños de los distintos elementos representados. La pintura metafísica, superado el instante en que la vemos como mero sueño de un pasado arcaico, se revela como proyección de una realidad moderna por lo contemporáneo del planteo de sus incógnitas y ecuaciones.

Se crea entonces un muro de contención que se mueve en dirección opuesta al tren y en orden a la tierra, entendidos como un todo, disminuyendo así la velocidad. Es ese campo gravitatorio el que causa la sacudida sentida por el pasajero], p.203

2. EL "SENTIDO ARQUITECTÓNICO" EN DE CHIRICO

En los pintores primitivos el sentido arquitectónico se manifiesta abiertamente. Las figuras aparecen a menudo encuadradas en puertas o ventanas, bajo arcos y bóvedas. También les ayudaba el hecho de concebir la representación de los santos casi siempre en la solemnidad de sus momentos de éxtasis o de plegaria en los templos o en las viviendas humanas.

Giorgio de Chirico, 1920⁷³

2.1. La revelación del carácter arquitectónico

El carácter litúrgico de la arquitectura

El "sentido arquitectónico" al que Giorgio de Chirico se refiere en 1920 dista abiertamente de esa idílica funcionalidad tan perseguida por la arquitectura de sus contemporáneos europeos. Donde el Movimiento Moderno se codeaba con viviendas funcionales y tramas ortogonales, De Chirico exponía un aspecto de la arquitectura ajeno a toda esta problemática del uso y la medida. Resulta paradójico comprobar que en pintura metafísica la arquitectura representa todo lo contrario a una respuesta funcional del cuadro, representa la opción idónea para dotarlo de sentido lírico.

"El paisaje, encerrado en las arcadas del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico (...) La arquitectura completa a la naturaleza"⁷⁴. Fijémonos en este aspecto particular con el que De Chirico concibe la práctica

⁷³DE CHIRICO, Giorgio. "Il senso architettonico nella pittura antica", en *Valori Plastici*, n°5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70. Cita en p.66)

⁷⁴Ídem, p.66

arquitectónica, la arquitectura no construye aquí un espacio habitable o un reducto que nos aísle del contexto y proteja de las inclemencias del tiempo, más bien todo lo contrario, pues se presenta como la excusa perfecta para conectarnos con dicho entorno: una ventana.



FIGURA 14. Giorgio de Chirico. *El enigma de la fatalidad*, 1914.

La arquitectura de una ventana nos introduce en el debate del edificio como piel o perímetro de contacto con el exterior, que, trasladado al arte de la pintura, explota las opciones formales del

marco dando lugar a composiciones como *El enigma de la fatalidad* (FIGURA 14) en donde sorprende un marco claramente piramidal. En el límite de este cuadro se ocultan simbolismos geométricos que De Chirico reconoce abiertamente haber aprendido de O. Weininger, "a menudo se han visto (...) símbolos de una realidad superior. Por ejemplo el triángulo sirvió *ab antico*, y todavía hoy sirve en la doctrina teosófica como símbolo místico y mágico"⁷⁵. De algún modo la metafísica retoma la inmortalidad de ciertas asociaciones geométricas que nuestra mente almacena de manera inconsciente, como ese remanente de memoria que no podemos obviar y que al percibir un triángulo como el que exhibe *El enigma de la fatalidad* despierta en nosotros sensaciones de inquietud y de misterio.

El discurso geométrico del límite traspasa el marco y se adentra en el cuadro metafísico, donde también descubrimos iguales o superiores ejemplos de ese juego entre signo y figura que destapa Weininger: "en el arco hay todavía algo incompleto que necesita y es capaz de cumplimiento; *todavía deja presentir*", afirmación que De Chirico suscribe con lo siguiente: "Este pensamiento me aclaró la impresión eminentemente metafísica que siempre me han producido los pórticos y en general las aberturas arqueadas"⁷⁶. Para ilustrar estas sensaciones pictóricas ligadas a la arquitectura, la metafísica no escatima en ejemplos clásicos de hacedores que compaginaron el oficio de la arquitectura con el de la pintura, tal es el caso de Giotto, de quien De Chirico escribe: "ve a la misma naturaleza con ojos de arquitecto y de constructor. Ve al cielo semejante a la cúpula y a la

⁷⁵DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.45)

⁷⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en pp.44-45)

bóveda, siente su solidez como en la cúpula y en la bóveda"⁷⁷. Así sucede con ese recorte de cielo al que mira San Francisco en el fresco *San Francisco rezando ante Cristo* de Giotto (FIGURA 15) y del que destacamos lo particular de su forma abovedada, ya que dada su posición dentro del edificio-templo, podría equipararse al negativo de una cúpula aún sin construir o, interpretándola en clave metafísica, la bóveda celestial a la que buscaron parecerse todas las cúpulas alguna vez construidas en arquitectura.

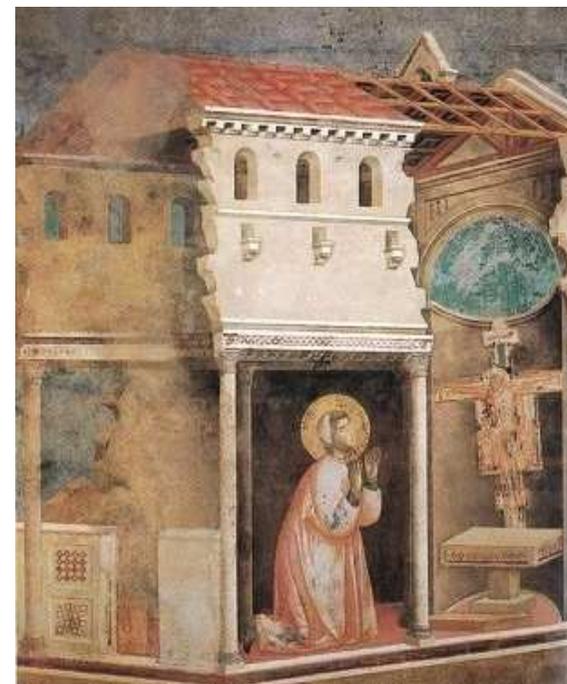


FIGURA 15. Giotto di Bondone. *San Francisco rezando ante Cristo*, 1267-1337, fresco en la Basílica de San Francisco de Asís

⁷⁷DE CHIRICO, Giorgio. "Il senso architettonico nella pittura antica", en *Valori Plastici*, n°5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70. Cita en p.67)

Como bien indica Juan Antonio Ramírez en su título *Construcciones ilusorias*, las pinturas de Giotto se valían de sus conocimientos sobre arquitectura planteando a veces escenarios y a veces marcos aislados dentro del cuadro, ya que en su oficio de "pintor primaba una perspectiva *subjetiva* determinada por la posición de quien mira"⁷⁸. Esta atención al espectador también la advierte De Chirico cuando descubre lo acertado de presentar a los "santos en la solemnidad de sus momentos de plegaria en los templos o en las viviendas humanas"⁷⁹. Las intenciones litúrgicas de Giotto resultan así enormemente eficaces, pues presenta la intimidad de un San Francisco arrodillado y con las manos juntas en el interior de una arquitectura a medio camino entre habitáculo y templo, abriendo las puertas a una práctica religiosa que logra conectar al individuo con Dios de un modo muy personal. El éxito de la escenografía cristiana, según el propio De Chirico, reside en haber sabido plasmar con tanta genialidad los "enigmas de la existencia"⁸⁰ que llevan al hombre, "temeroso" del final de sus días, a cuestionar el infinito amanecer celeste y buscar en la noche la inmortalidad de sus astros y planetas.

La posible influencia de Nietzsche en un aspecto tan relevante de la pintura metafísica como resulta ser el "sentido arquitectónico" no puede obviarse. Para Nietzsche, como también lo era para De Chirico, la primera gran arquitectura fue la del Imperio Romano, "¡Hasta hoy nunca se volvió a construir de este modo, ni siquiera se soñó con

⁷⁸RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones Ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza 1988, p.67.

⁷⁹Ver cita al inicio de este capítulo

⁸⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Il senso architettonico nella pittura antica", en *Valori Plastici*, n°5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70: "las perspectivas de las construcciones se elevan llenas de misterio y presagios, los ángulos esconden secretos, y la obra de arte ya no es un episodio seco, la escena limitada a los actos de las personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los oprime en su espiral, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, desnudan el aspecto enredado y temeroso que el hombre se imagina fuera del arte, para revestir la experiencia eterna, tranquila y reconfortante de la construcción genial", p.68)

construir en igual grado *sub specie aeterni*!"⁸¹. Nietzsche resalta el papel político de la arquitectura romana, ese poderoso edificio o "gran estilo" capaz de imponerse no únicamente a emperadores mediocres, sino también a las fuerzas de la naturaleza y sus accidentes topográficos para unir pueblos y valles en un entramado de carreteras e infraestructuras destinadas a un futuro más humano. "Sin embargo", continúa Nietzsche, "no fue lo suficientemente fuerte frente a la especie más corrupta de la corrupción, frente a los cristianos". El cristianismo, poco a poco y paulatinamente, fue intoxicando con su sentido religioso esas construcciones romanas llegando a eclipsar el interés científico que marcaba la buena salud del Imperio. Así sucedió con el arco, cuyo origen, como bien indica el amigo de De Chirico y arquitecto Pikionis en uno de sus ensayos⁸², responde claramente al carácter intrínseco de un imperio cuya arquitectura no puede aprenderse estudiando a los antiguos o la naturaleza, sino que se retroalimenta de una serie de conocimientos adquiridos por el propio pueblo y que únicamente captaremos a través del ideal de forma que dibujan dos curvas por su tendencia matemática al infinito: el círculo y la elipse. La tradición eclesiástica acoge ese arco como ideal de infinito y lo libera de su orden numérico mediante reproducciones subjetivas (no sujetas a ninguna fórmula matemática), dando lugar a imágenes

⁸¹NIETZSCHE, Friedrich. *Der Antichrist*, en *KSA (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*, 6: 245 a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de Laura S. Carugati: *El Anticristo: maldición contra el cristianismo*. Buenos Aires: Biblos 2008, p.131)

⁸²PIKIONIS, Dimitris. "L'arte popolare e noi Saggio critico" (1925), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.324-328: "Il suo carattere non pe qualcosa che si possa ricavare né dallo studio dei monumenti, né che si possa acquistare con lo studio della natura: deriva dalla vita dei Romani, dal loro carattere e dal loro spirito virile (...) mirabile qualità dello spirito catturare l'idea per mezzo della forma. Due curve matematiche: il cerchio, l'ellisse. (...) Qual è il loro segreto? Lo troviamo qui: $x^2 + y^2 + ax + bx + c = 0$ è il segreto della prima; $x^2/a + y^2/b = 1$ è il segreto della seconda. Il loro segreto si traduce in un rapporto numerico..." [Su carácter no puede encontrarse en el estudio de los monumentos ni en el de la naturaleza: deriva de la vida del pueblo romano, de su carácter y su espíritu viril (...) cualidad del espíritu que se captura por un ideal de forma. Dos curvas matemáticas: el círculo y la elipse (...) ¿Cuál es su secreto? Lo encontramos aquí: $x^2 + y^2 + ax + bx + c = 0$ es el secreto del círculo; $x^2/a + y^2/b = 1$ es el secreto de la elipse. Su secreto se traduce en números...]. p.328

metafísicas de bóvedas celestiales (figuras) y promesas de inmortalidad, algo que Giorgio de Chirico parece querer revelarnos cuando atestigua que el "sentido del arco" refleja "la tensión hacia el infinito" de los romanos "que produce la bóveda celeste"⁸³ en la doctrina cristiana. Este carácter simbólico del infinito que recuperan las construcciones cristianas es el mismo que presentan los pórticos representados en las plazas metafísicas de Giorgio de Chirico (FIGURA 16). Sus arcos muestran, en la irregularidad de sus proporciones y distinta formalización geométrica, esa huida de la norma o metodología tan característica del romano, reconociendo de este modo las ventajas de no escudarse en la lógica de la fórmula a la hora de comunicar mensajes superiores.

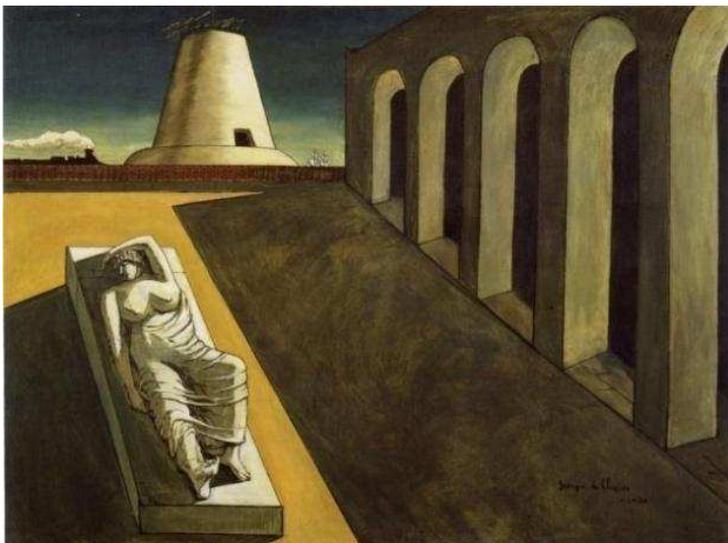


FIGURA 16. Giorgio de Chirico. *Plaza con estatua de Ariadna*, 1913

⁸³DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Eluard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24: "sentimento dell'arca; tal riflesso dello spasmo d'infinito che la volta del cielo produce a volte dell'uomo"

La postura que adopta la pintura metafísica tras su particular sentido arquitectónico resulta pintoresca, si bien utiliza esas formas subjetivas heredadas de la pintura eclesiástica, cuyo "sentido constructivo y arquitectónico (...) se eleva a los goces arcanos del misticismo y de la metafísica en ambientes desnudos y geométricos"⁸⁴, lo hace para desacreditarlas simbólicamente enfrentándolas al ambiente pagano de nuestras ciudades industrializadas. Desandando la cultura occidental de la Edad Media, la metafísica procesa los entuertos inventados por la tradición religiosa y, pincel en mano, cuestiona signos actuales a partir de sus respectivos originales.

La arquitectura como metáfora plástica

Pasados diez años de ese primer autorretrato con el que Giorgio de Chirico se nos presentaba: ¿Y qué amaré sino el enigma? (FIGURA 6) aparece una revisión pictórica de renovado mensaje: ¿Y qué amaré sino la esencia metafísica? (FIGURA 17). De Chirico pasa de ser el enigma (X-Chi) a representar la esencia metafísica de sí mismo (retrato). Dicho de otro modo, si Giorgio de Chirico se caracterizaba en 1910 por plantear enigmas e incógnitas, en 1920 se tratará de concretar substitutos para los verdaderos ausentes de la escena, metodología que le acercará al ideal de metáfora plástica al que aspiran arquitecturas conmemorativas del tipo escultura y monumento.

⁸⁴DE CHIRICO, Giorgio. "Il senso architettonico nella pittura antica", en *Valori Plastici*, nº5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70. Cita en pp.66-67)

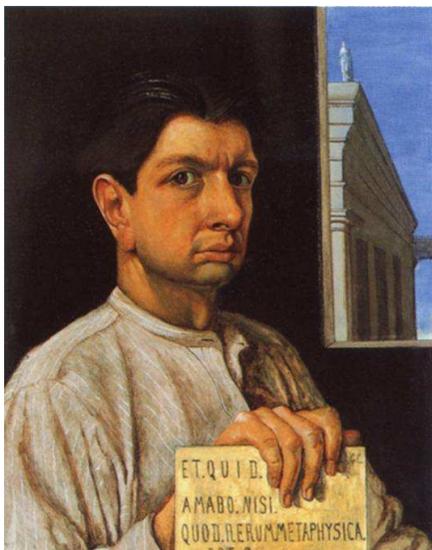


FIGURA 17. Giorgio de Chirico. *Autoretrato* con inscripción en latín: ¿Y qué amaré sino la esencia metafísica?, 1920

Las disquisiciones de Olga Saenz⁸⁵ parecen acertar cuando señalan esa convergencia entre pintura metafísica y Nietzsche a la hora de otorgar al arte plástico la capacidad de representar la *esencia del mundo material*. Savinio recupera la expresión "*sub specie aeterni*"⁸⁶ que Nietzsche dejaba caer en relación a la indestructible y perdurable arquitectura del Imperio Romano y asevera: "Se puede decir que solamente el artista plástico concibe su obra directamente *sub specie aeternitatis*. Tal interpretación de las artes plásticas nos llevaría a

⁸⁵SAENZ, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990: "Los metafísicos, al igual que Nietzsche, al aceptar la capacidad del arte para representar la esencia del mundo material, señalan paralelamente las limitaciones con que se enfrenta el propio arte al comunicar significados morales o religiosos", p.28

⁸⁶NIETZSCHE, Friedrich. *Der Antichrist*, en (*Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*) 6: 245, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de Laura S. Carugati. *El Anticristo: maldición contra el cristianismo*. Buenos Aires: Biblos 2008: "¡Hasta hoy nunca se volvió a construir de este modo, ni siquiera se soñó con construir en igual grado *sub specie aeterni*!", p.131)

concluir que éstas se encuentran más allá de la moral"⁸⁷. Deducimos, a la luz de estas premisas, que todo arte plástico se sitúa "más allá de la moral" al haber superado la búsqueda de una eternidad fundamentada en la perpetuidad de un supuesto espíritu o alma celestial. El artista plástico ya no busca esa eternidad de espíritu, sino que persigue su permanencia material a través del testimonio de sus pinturas, su legado artístico se encargará de velar por el recuerdo de su persona y asegurará la supervivencia de su memoria terrenal.

Esta lógica materialista ligada a los principios de la física, que ya avanzábamos en el primer capítulo, dará lugar a la noción de "espectro" en arte metafísico: "El perfil de un pie, trazado por un Douris o un Botticelli, no es el perfil de un pie como podemos verlo en la naturaleza; es el espectro de un pie; (...) cada aspecto de la naturaleza, engañosamente cambiante y pasajero, posee, respecto al mundo de las cosas eternas, su signo o símbolo particular"⁸⁸. Lo "cambiante y pasajero" de la naturaleza, aquel enigma planteado en *Composición metafísica* (FIGURA 18) por la X del plano en piedra, se resuelve ahora sustituyendo realidades por modelos plásticos que inmortalicen su significado original. Así en *Composición metafísica* el aspecto momentáneo e inestable que tomarían unos pies en la escena, es reemplazado por la eternidad que proporciona la visual de unos perfiles escultóricos. Magdalena Holzhey⁸⁹ registra la reunión de objetos en este cuadro como la expresión pictórica de la *Gaya Ciencia* de Nietzsche, donde el huevo simboliza el nacimiento del nuevo arte "danzante" y los pies la revelación de una eternidad terrenal oculta tras

⁸⁷SAVINIO, Alberto. "*Primi saggi di filosofia delle arti II*", en *Valori Plastici*, n°2. Roma: 1921, p.25-29 (traducción castellana de José Luis Bernal: *Primeros ensayos de filosofía de las artes*, en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Saenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 125-141)

⁸⁸DE CHIRICO, Giorgio. "*Clasicismo pictórico*", en *La Ronda*. Roma: julio 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64. Cita en p.58)

⁸⁹HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005. Sobre la interpretación pictórica de aspectos nietzscheanos leer pp.20-25

el carácter mutante de la naturaleza. Esta escenografía viene a certificar metafísicamente la convicción de que es posible la reconstrucción de un mensaje en el "más allá de la moral" (más allá del espíritu celestial) gracias a la permanencia material de ciertas esencias o ruinas históricas.

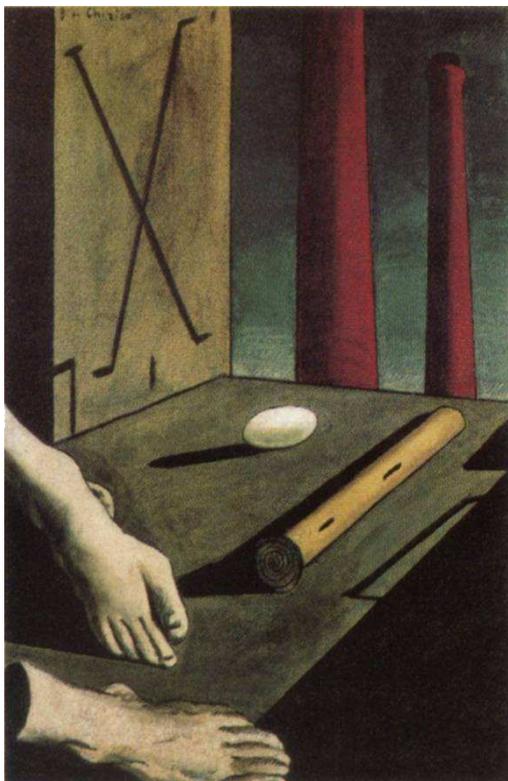


FIGURA 18. Giorgio de Chirico. *Composición metafísica*, 1914

La pintura metafísica, atendiendo a dicha afirmación, no únicamente se concibe con carácter *sub specie aeternitatis*, sino que se propone como meta ser ejemplo representativo de esa eternidad terrenal y transmitirla en todos sus niveles y contenidos, llegándose a confundir la disciplina artística con el arte de materializar esencias. De Chirico explica que un hombre acostumbrado a la interioridad espiritual que conlleva la práctica escultórica, habituado a vivir entre

sus creaciones, "hombres de piedra, cuando se encuentra frente a uno real también lo ve bajo un aspecto estatuario"⁹⁰. Siguiendo con tales alegatos De Chirico cita a continuación la situación artística de un "pintor familiarizado con la arquitectura que conoce bien la perspectiva" y que, "cuando está frente a un paisaje, incluso desprovisto de cualquier elemento arquitectónico, también ve un árbol, un bosque, un valle, una montaña, con la exactitud de las líneas de un edificio"⁹¹. Diremos que para De Chirico existe una diferencia de grado entre escultura y pintura, pues la primera materializa hombres y la segunda inmortaliza naturalezas. Tanto el pintor como el arquitecto sacralizan paisajes, su objetivo último es materializar escenarios, es decir, modelar entornos para la acción humana. Así descubrimos en los cuadros metafísicos permanentes alusiones al plató y al decorado, al cubo escénico y perspectiva del teatro. También en *Composición metafísica* (FIGURA 18) aparecen los objetos sobre un diedro inclinado hacia el espectador emulando la visual en escorzo obtenida desde un palco elevado o tribuna.

Del telón de fondo emergen dos chimeneas de la nada, sin cimientos ni puertas de acceso. La de la izquierda, sin su complementaria derecha, podría confundirse con la visual cortada de un tronco o cilindro, por lo que la segunda se hace imprescindible para introducir la acción humana. Lo mismo ocurre con las otras dos parejas, pues nada contradice que el huevo y el pie (o pata) más cercanos a la X sean de naturaleza orgánica, a parte de la asociación que hacemos de ellos con sus dobles artísticos de flauta y pie esculpido. Paolo Baldacci⁹², a colación de lo anterior, compara la

⁹⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Riflessioni sulla pittura antica", en *Il Convengo*, n° 4/5, Roma 1921 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Reflexiones sobre la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, p.74)

⁹¹Ídem, pp.74-75

⁹²Sobre la similitud establecida entre juguete y arquitectura como metáfora plástica en pintura metafísica consultar Paolo Baldacci, "The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art", en Alexandre Kotska - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, p.96

concepción metafísica de un edificio con la materialización de un cuerpo humano en el que puertas y ventanas asemejan ojos y bocas. En todo objeto, asegura De Chirico, subsiste un esqueleto o secreta estructura capaz de representar el "otro" aspecto de las cosas: "cualquier cosa tiene dos aspectos; uno corriente (...) y el otro espectral o metafísico"⁹³.

Esta actitud de presentar el edificio como metáfora plástica del cuerpo humano (con ojos y boca) es precisamente la que delata Savinio cuando advierte: "solíamos ilustrar y comentar como carácter de 'nuestra' poesía metafísica, el *espectro* de las cosas, es decir, su *apariciencia interior* (...) como una 'arquitectura' o una especie de 'geografía' de esa poesía nuestra"⁹⁴. Pintar la "apariciencia interior" de alguien o de algo implica entender esa persona o cosa bajo una dualidad arquitectónica que conlleva tanto la formalización de un cuerpo (escultura) como la comprensión perspectiva de su funcionamiento interno (edificio), dualidad exterior-interior que también descubrimos en Nietzsche: "Se es artista al precio de sentir como contenido, como la *cosa misma*, lo que todos los no-artistas llaman *forma*. Se pertenece por ello a un mundo invertido: pues a partir de entonces se le convierte a uno el contenido en algo meramente formal - incluyendo nuestra vida"⁹⁵.



FIGURA 19. Giorgio de Chirico. *Le voyage émuvant* (*El viaje angustiado*, 1913)

Quizás el cuadro que mejor ilustre ese papel de *apariciencia interior* y formalización de contenidos sea *Le voyage émuvant* (FIGURA 19), donde a primera vista captamos la intencionalidad perspectiva de presentar el "viaje emocional" como simetría vertical propia del cuerpo humano. De Chirico se ayuda de elementos arquitectónicos para transmitir la impresión de cruce de caminos y así poder trasladar al plano físico (formal) una elección "emocional". Se juega de este modo a evidenciar visualmente la correlación e interdependencia entre forma y pensamiento, entre decisión física y elección sentimental. ¿Qué lleva a un hombre a refugiarse bajo un pórtico o a caminar siempre por la derecha? ¿Por qué ante unas escaleras tendemos siempre a subir? ¿Son nuestras decisiones corporales tan arbitrarias como creemos o dependen igual que nuestros "viajes emocionales" de prejuicios heredados?

La arquitectura o perspectiva simbólica de *Le voyage émuvant* pone de manifiesto la tendencia común entre sus espectadores a imaginarse físicamente dentro de la composición y empezar su análisis visual por la parte inferior de su eje vertical de centro, continuando a partir de aquí el recorrido preferentemente siempre hacia arriba y a la derecha. En todo caso, no son las metas y finales lo interesante de esta

⁹³DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46)

⁹⁴SAVINIO, Alberto. "Talete e Pitagora", en *La fiera letterari*, n° 6. Milán: 13 de febrero de 1948. Reeditado en *Alberto Savinio: Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra* (1943-52), a cargo de **Marcello Fagiolo** dell'Arco. Milan: Bompiani 1989

⁹⁵NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente* (1884) en *KSA (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *Fragments póstumos*. Madrid: Alianza 2000, 11:3)

propuesta compositiva, siendo la oscuridad bajo el arco del primer plano igual de desoladora que la ilusión al otro lado de un tren en marcha al que un muro no deja avanzar, sino el tomar conciencia del proceso como viaje interior lleno de decisiones. Expresándolo en palabras de M. Holzhey, "lo decisivo no es la reproducción de la arquitectura, sino el modo de vivirla, una concepción que se refleja en las plazas vacías y en las profundas alineaciones espaciales"⁹⁶. En metafísica pictórica no se trata de visualizar un espacio en su conjunto, sino de caminar por él como lo haríamos por el interior de una arquitectura ganando tiempo para reflexionar sobre el porqué de cada una de nuestras elecciones direccionales y hasta qué punto la ilusión morfológica de un edificio puede inducir las.

Aspectos narrativos del espacio pictórico

La incapacidad de encontrar una coherencia perspectiva en atención a unas leyes arquitectónicas y constructivas para el conjunto de obras de De Chirico ha llevado a varios críticos a considerar la idea de una subjetividad extrema, una irracionalidad básica que sitúa a la pintura metafísica al otro extremo de los fines y búsquedas científicas de la vanguardia. Así sucede en Félix Duque, que si bien en su ensayo *Costruzioni dello spirito* acierta a señalar lo irónico del título elegido por De Chirico, "metafísica", olvida recurrir a esa ironía para recordar el sentido físico y aristotélico que dio lugar al vocablo (ver tema 1.1 *El origen de la "metafísica" en pintura*) y argumenta gracias al "origen místico" de dicha palabra las evidentes polaridades que separan a la metafísica de todo lo que los movimientos vanguardistas defendían; "un llamamiento a la vida a través del progreso científico/técnico y un rechazo por la historia de la humanidad"⁹⁷. Aclaremos al respecto que la metafísica, por mucho que idolatre la pintura clásica y haga reiterado uso del manifiesto "rappel à l'ordre", no sale en defensa de la

⁹⁶HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96 p. Cita en p.18

⁹⁷DUQUE, Félix. "Costruzioni dello spirito", en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.107-181. Cita en p.173

historia sino que recurre a ésta con fines terapéuticos emulando el proceder de Nietzsche: Los cuadros metafísicos no deben entenderse como regresos, sino como regresiones de la memoria que persiguen, en la superación de nuestros mitos, la sanación psicológica necesaria para un progreso más humano.

Esta modernidad en el planteamiento metafísico también la diagnostica el teórico Baldacci⁹⁸ cuando alega que el artista que busca originalidad, aludiendo a la mayoría de vanguardias, busca la formalización de un concepto mediante la inteligencia y la razón, la metafísica, por el contrario, busca en lo indirecto del sistema lingüístico una vez superado el diccionario de modelos místicos o signos geométricos. A esto se refiere De Chirico cuando escribe que "la necesidad de plasmar las imágenes visuales (...) ha llevado a la creación de un auténtico lenguaje (...) Lo más que puedo hacer es considerar el estado actual de tal lenguaje desde el mismo ángulo en que debo considerar el estado actual del lenguaje poético"⁹⁹. De Chirico busca en la alteración de dicho lenguaje justificar la relatividad del mundo descrito, siempre dispuesto a aceptar nuevas interpretaciones de manera análoga a la metáfora en literatura.

Analizaremos el 'lenguaje representacional' o sistema indirecto al que acabamos de apuntar en una obra de De Chirico, *Misterio y melancolía de una calle* (FIGURA 20), en la que destaca la figura de una niña con hulahop en el extremo inferior izquierdo y la sombra proyectada de una estatua en posición y dirección contrarias. Según Wieland Schmied¹⁰⁰, el misterio de dicha composición se encuentra en la perspectiva que señala dos puntos de fuga opuestos; uno para la zona iluminada (izquierda) y otro para la oscura. Todas las líneas del

⁹⁸BALDACCI, Paolo. "The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art", en Alexandre Kotska - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, pp.91-113.

⁹⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Misterio y creación" (1913), en *Le surréalisme et la peinture*, a cargo de André Breton. Paris: Gallimard 1928, pp.38-39 (traducción castellana Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones AKAL, 1995, pp.430-432)

¹⁰⁰SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable). Múnich: Prestel 2002, p. 22

cuadro iluminadas convergen a la derecha, por encima del horizonte y por detrás del edificio oscuro. Por otro lado, todas las líneas que definen las partes oscuras convergen cerca del camión; el amarillo de sus caras y el amarillo del pavimento. Estos dos puntos de fuga nunca coincidirán: "el horizonte invisible se sitúa un poco por debajo del centro del cuadro, y la calle que sube, con su arquería luminosa, no es más que un espejismo traicionero que conduce a la niña hacia un salto a la nada"¹⁰¹. Con estas palabras Rudolph Arnheim nos descubre lo simétrico de las direccionalidades impuestas por el cuadro con respecto a la lógica gramatical de una historia contada. *Misterio y melancolía de una calle* presenta una opción poética más allá del lenguaje escrito, un lirismo que depende no tanto del mensaje encerrado tras cada uno de sus signos o vocablos sino de su disposición narrativa o correlación física, por lo que también puede darse en lenguaje perspectivo si entendemos por igual gramática y arquitectura.



FIGURA 20. Giorgio de Chirico. *Misterio y melancolía de una calle*, 1914

¹⁰¹ARNHEIM, Rudolph: "Arte y percepción visual" (1954). Citado por Victor I. Stoichita en *Breve historia de la sombra*, versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999, pp.152-159

En este periodo metafísico De Chirico encontrará fuentes inagotables de imágenes de tragedia sobre el mundo inanimado y se dará a conocer a sí mismo en tercera persona en un artículo publicado por *La Vraie Italie* como "sólido constructor, enemigo de cualquier torpeza, de todo truco por ocultar una debilidad, sufrió poco la influencia de las escuelas vanguardistas"¹⁰². Este alejamiento de las composiciones y narraciones vanguardistas también lo diagnostica Savinio, quien nos explica que "los cubistas se debaten aún" con "el aspecto dramático de las cosas y de los objetos", mientras que "los futuristas italianos, se limitan a la pureza del aspecto dramático", pero es Giorgio de Chirico quien "llega más allá del objeto mismo, pone al desnudo la autonomía metafísica del drama"¹⁰³. El drama se expresa en metafísica a través de la manipulación del lenguaje en un planteamiento dibujado semejante al juego sugerente de metáforas y poemas. Donde las metáforas y los poemas practican la ambigüedad de ciertas construcciones gramaticales que permiten cuestionarnos distintos significados para las mismas palabras, la metafísica juega con ambigüedades espaciales que permiten direccionarnos en distintas interpretaciones narrativas. De Chirico, como los futuristas, nos revela lo inconsciente de nuestra asociación espacio-escena, nos descubre cómo, con la simple operación metafísica de multiplicar infinitos, y en consecuencia espacios figurados (dualidad perspectiva en FIGURA 20), logramos incrementar el número de interpretaciones y sentidos narrativos asignados al cuadro. Pero como aventuraba Savinio,

¹⁰²DE CHIRICO, Giorgio [publicado sin firma]. "Giorgio de Chirico" (1919), en *La Vraie Italie*, año 1, n.º2. Florencia: marzo 1919, pp.56-57: "Constructeur solide, ennemi de toute gaucherie voulue, de tout truc servant à masquer une faiblesse, il a peu subi l'influence des écoles d'avant-garde. Par là son œuvre peut s'appeler classique, surtout si l'on pense à donner à cet adjectif son sens originaire latin de classicus – appartenant au premier ordre" [Sólido constructor, enemigo de cualquier torpeza, de todo truco por ocultar una debilidad, sufrió poco la influencia de las vanguardias. Su trabajo podría adscribirse a lo clásico, especialmente si se piensa en dar a este adjetivo *classicus* su sentido original y latino - perteneciente al primer orden]

¹⁰³SAVINIO, Alberto. "Arte = Idee Moderne", en *Valori Plastici*, n.º1. Roma: 15 de noviembre de 1918, p.3 y ss. (traducción parcial al castellano de José Luis Bernal: "Dramatismo en pintura", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p. Cita en p.26)

mientras "los futuristas italianos, se limitan a la pureza del aspecto dramático", es decir, se concentran en el modo secuencial en que debe ser contada la historia, la metafísica va más allá y analiza "la autonomía metafísica del drama", la opción de plantear varias historias simultáneas. De ahí que a los estudiosos de De Chirico, como expresa agudamente Méndez Baiges¹⁰⁴ parafraseando a M. Fagiolo dell'Arco, nos persiga siempre la frustración y el temor a equivocarnos cuando intentamos concretar mensajes y significados en alguno de sus cuadros, puesto que al instante posterior de su planteo inicial, somos torpedeados de vuelta a la sensación primaria de que "ya está en otra parte".

El arquitecto Tiziano Scarpa¹⁰⁵, en atención a dicha autonomía metafísica del drama, registra visualmente las plazas dechiriquianas complementarias a las estatuas que en ellas se representan, es decir, como fondos que se asignan a sí mismos la función de figuras gracias a lo inconcreto de su horizonte. La intencionalidad de tal indeterminación nos la explica el propio De Chirico: "el muro rojo oculta todo lo mortal del infinito"¹⁰⁶ y podemos identificarla en el espacio recreado por el *Enigma de un día* (FIGURA 21), donde la posición del horizonte o infinito queda escondido tras la pared curvada al fondo. Escondiendo "lo mortal del infinito" se consigue ocultar la materialización del punto al que conducen todas las líneas del cuadro, atendiendo a la metáfora de De Chirico, se consigue evitar contar el final ("infinito") o muerte ("mortal") de la historia representada. En este sentido Magdalena Holzhey¹⁰⁷ compara la lírica

¹⁰⁴MÉNDEZ BAIGES, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México, DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001: "Lo que sí parece traslucir este recorrido es que la obra de De Chirico es de difícil clasificación; como ha apuntado Fagiolo, cada vez que se la ha clasificado en algo, ya estaba en otra parte", p.33

¹⁰⁵SCARPA, Tiziano. "El canto de un sueño", en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.75-80

¹⁰⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Paulhan" (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37

¹⁰⁷HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96 p. Sobre las similitudes establecidas entre Giorgio de Chirico y Giacomo Leopardi consultar p.32

pictórica que conlleva este aspecto metafísico con la teoría poética del indeterminado-infinito que caracterizó a Giacomo Leopardi (1798-1837), teoría que formula la idea de que todo lo oculto que sólo se insinúa, parece más poético e insistente que lo que se representa directamente.

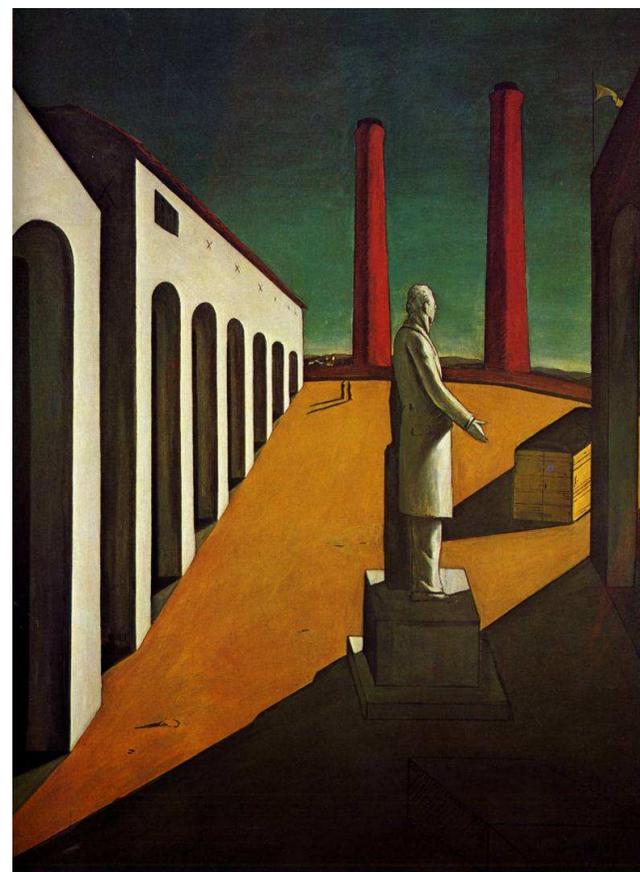


FIGURA 21. Giorgio de Chirico. *El enigma de un día*, 1914.

El mismo juego espacial de sus construcciones pictóricas lo reivindica De Chirico al visualizar una habitación: "Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una

silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, (...) admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad, se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros,..."¹⁰⁸. Al romper el "hilo del collar" nos encontramos igual de huérfanos y desorientados que Teseo en el laberinto del Minotauro a falta del ovillo de Ariadna. Si desconocemos el contexto de partida en el que se nos explica el laberinto como tipología edificatoria, careceremos del referente conceptual de arquitectura como orden lógico en la consecución de estancias y nos expondremos a la aparente repetición continuada de espacios. Si por el contrario observamos la escena planteada por De Chirico sin disponer en nuestra memoria del contexto "habitación" (paredes, techo, suelo) como experiencia espacial de profundidad y distancia entre objetos, quedaremos presos del engaño visual que vincula jerarquía simbólica a un determinado orden de tamaños percibido. Como bien expresa De Chirico en referencia a lo grandioso de las pirámides egipcias y otros monumentos funerarios: "¡ay, qué disminuido queda su aspecto solemne, vistos de lejos!"¹⁰⁹.

El *carácter arquitectónico* atribuido a la pintura de Giorgio de Chirico, como hemos visto, comprende un análisis de la disciplina más profundo y más allá del estilo clásico y monumental con el que la crítica italiana¹¹⁰ tacha sus plazas y edificios representados. De Chirico no pretende imponerse como estandarte del eclecticismo arquitectónico, sino acallar todas esas voces contemporáneas que reducen la arquitectura a un mero problema funcional.

¹⁰⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, nº4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.41)

¹⁰⁹DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero* (1929). Milán: Bompiani 1942 (traducción castellana de Josep Elias: *Hebdómeros*. Barcelona: Cotal 1976. Cita en p. 73)

¹¹⁰Sobre la asociación que establece la crítica italiana entre estilo clásico o monumental y arquitectura metafísica consultar apartado 2.3. *Entorno a la vanguardia italiana* al final de este capítulo.

Sus experiencias pictóricas arrancan con una reflexión sobre el carácter más básico de la disciplina, la geometría, para revelar el simbolismo arquitectónico que subyace en determinados modelos de tradición litúrgica. Según el referente filosófico de Weininger y el propio De Chirico, el triángulo es percibido con el misterio de la pirámide egipcia y la bóveda con el aspecto de la iglesia cristiana, pues es la forma arquitectónica (pirámide, iglesia), y no su sentido original (faraón, reino de los cielos), la que ha sobrevivido hasta nuestros días. El objetivo último de la obra construida se ha desvaneciendo y, con él, consecuentemente, el interés metafísico por una corriente arquitectónica que antepone la función a la forma del edificio. Contrariamente a los postulados del Movimiento Moderno, los testimonios gráficos de De Chirico predicán la evidencia histórica de que ciertas formas tienden siempre a albergar simétricas funciones, evidencia que constataremos sin grandes dificultades si reflexionamos sobre el arquetipo metafísico de la torre, que iniciáticamente se nos presenta como edificio medieval para controlar visualmente al enemigo (*La torre roja*, FIGURA 7), y posteriormente como símbolo y conquista del infinito (*La nostalgia del infinito*, FIGURA 9), pero.. ¿acaso podemos desvincular la función de la torre de control de su objetivo de dominio y de conquista? ¿Acaso no es la perspectiva una arquitectura que alberga en un mismo lugar dos funciones diametralmente opuestas como son punto de vista e infinito? De Chirico descubre la gran paradoja de la arquitectura moderna, que al no dejar de dar vueltas a un único arquetipo formal, la perspectiva, está condenada a repetir los mismos modelos y comportamientos sociales hasta la saciedad: la función sigue a la forma.

2.2. Manipulación de mito y tradición

Mito y tradición en la Grecia del siglo XX

La infancia de los hermanos De Chirico transcurre con la mirada de Europa puesta en el auge arqueológico de su país de origen, Grecia. El continuo descubrimiento de nuevos yacimientos arqueológicos y ruinas históricas convierte la convivencia con lo mítico en un suceso asimilado y vivido con tanta naturalidad, que hasta el propio De Chirico confunde su realidad con la de esos mitos al escribir su biografía para *Sélection. Chronique de la vie artistique* bajo el seudónimo de Angelo Bardi: "Nacido el 10 de julio de 1888, en Volos (...), desde donde partieron una vez los mismos Argonautas (...) esta reconciliación histórica nos parece tener grandes consecuencias"¹¹¹.



FIGURA 22. Giorgio de Chirico. *El viaje de los argonautas*, 1909

¹¹¹BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "La vie de Giorgio de Chirico" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique*, VIII. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "Né le 10 juillet 1888, à Volo. Ce petit port de la Thessalie n'est autre que l'ancienne Pagasos [sic] ou Jolcos, c'est-à-dire le rivage mémorable d'où les Argonautes se sont élancés jadis vers la conquête de la toison d'or. Toute velléité symbolique mise à part, ce rapprochement historique nous semble gros de conséquences" [Nacido el 10 de julio de 1888, en Volos. Este pequeño puerto de Tesalia no es otro que el de la antigua Pagasos [sic] o Jolcos, es decir, la memorable costa desde donde partieron una vez los mismos Argonautas hacia la conquista del Vellocino de oro. Cualquier belleza simbólica aparte, esta reconciliación histórica nos parece tener grandes consecuencias], p.485

De esta "reconciliación histórica" que acerca la figura de Giorgio de Chirico al mito arcaico de los Argonautas con la excusa de una coincidencia geográfica, la de haber "partido" ambos de la ciudad de Volos, también bebe la temprana composición de *El viaje de los argonautas* (FIGURA 22). Divisamos en este paraje a Giorgio de Chirico y su hermano Alberto Savinio, quien guarda entre sus brazos la lira de Orfeo cedida a Jasón antes de la partida, se muestran en una playa dominada por la presencia escultórica de la diosa Atenea. Su imagen revela, en la similitud con el monumento alzado en la estación de tren de Volos construida por el padre de ambos, la inconfundible situación de esa costa en la ciudad natal del pintor. El cuadro representa el origen del viaje artístico¹¹² emprendido por los hermanos De Chirico, sus vestimentas demuestran la dualidad cultural de la que proceden, pues mientras Giorgio es engendrado en territorio otomano, estando todavía Tesalia (1888) en manos turcas, Savinio es hijo de la actual Europa (Atenas). A la "reconciliación histórica" se le suma, pues, la voluntad artística de conciliar Oriente con Occidente siguiendo el espíritu del patriarca familiar, quien llega a los Balcanes desde Italia para realizar un ambicioso encargo; conectar por tierra, mediante el diseño de una vía ferroviaria, los puertos extranjeros de Atenas y Salónica.

El hallazgo de estas simetrías entre realidad y ficción avala la teoría, cada vez más extendida, de que tras los cuadros de De Chirico se esconden episodios de su vida a modo de reconstrucciones de la memoria: "en efecto, lo que constituye la lógica de nuestros actos (...) es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros y viceversa."¹¹³ Sin duda De Chirico cuenta, entre sus recuerdos de infancia, con los Primeros Juegos Olímpicos (1896) de

¹¹²Sobre la identificación de *El viaje de los argonautas* con la biografía artística de los hermanos De Chirico, leer Magdalena Holzey, *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, p.11

¹¹³DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, nº4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46)

nuestra era moderna, un espectáculo que tuvo lugar en Atenas teniendo él apenas nueve años. El evento atrajo público de todo el mundo a Grecia y fue considerado todo un orgullo nacional al poder sus gentes revivir, aunque sólo fuera durante unos días, el espíritu clásico de sus antepasados helenos. Del evento, el pintor rescata en *Enigma de un día* (FIGURA 21) el monumento a George M. Averoff (FIGURA 23), el hombre de negocios que hizo posible la restauración de los Juegos fundando el Comité Olímpico Internacional (COI) y sufragando los costes de la restauración del Estadio. Se dice que momentos antes de que el príncipe Constantino descubriese la estatua de Averoff dando por inaugurados los Juegos (24 de marzo de 1896), la orquesta tocó un himno en su honor estando los alrededores del Estadio tan repletos de gente, que incluso se veían compatriotas y extranjeros subidos por las colinas. Al descender la bandera que tapaba el monumento, una obra pagada entre todos los helenos a través de una recolecta, siguieron gritos de "¡Viva el príncipe! ¡Viva el Sr. Averoff! Dios bendiga nuestra nación"¹¹⁴ y lágrimas de alegría con miles de sombreros y pañuelos ondeando al viento. No cabe duda de que, en el imaginario colectivo de Grecia, Averoff había suplantado el papel histórico de Ulises, su efigie representaba la materialización de sus aspiraciones más profundas, un mito capaz de resucitar el orgullo de su espíritu clásico.

De Chirico supo captar la metafísica del monumento a George M. Averoff: la materialización de un sueño colectivo o, mejor dicho, de un recuerdo socialmente compartido. Su escultura aparece en varias de sus pinturas, también en *El enigma de la partida* (FIGURA 24), siempre vinculada al símbolo patriótico de una bandera en el tejado, una bandera cuya definición triangular delata su esencia festiva de banderola o banderín. La asociación de monumento y banderola pone de manifiesto la ironía que subyace en nuestro sentido clásico de patriotismo, un sentimiento que revivimos socialmente con la

¹¹⁴PHILEMON, Timoleon J. *Die Olympischen Spiele 776 v. Chr. — 1896 n. Chr. zweiter Theil* (Los Juegos Olímpicos 776a.C - 1896d.C, 2a parte), supervisado por la comisión de los Juegos Olímpicos de Atenas. Atenas/Leipzig: 1897, p.53

celebración periódica de nuestra historia nacional. La elección de Averoff como símbolo de los Juegos Olímpicos Internacionales aventura el futuro de nuestro aspecto globalizado, una civilización cuyas fronteras y fiestas nacionales se ven superadas por la paulatina introducción de una moneda única y la uniformidad lectiva de nuestros calendarios de trabajo.



FIGURA 23. Monumento a George M. Averoff del escultor George VROUTOS en el acceso al Estadio de Atenas. Inaugurada por Constantino, príncipe de Grecia, el 24 de marzo de 1896, coincidiendo con la restauración de los Juegos Olímpicos

Del inicial *Viaje de los argonautas* (FIGURA 22) al posterior *Enigma de la partida* (FIGURA 24), el recuerdo de lo clásico se petrifica en el aspecto permanente de una arquitectura y se consagra con "la llegada" o "la partida" de alguna celebración social. Desaparecen así la playa y los árboles como naturalezas cambiantes de nuestro entorno ambiental y aparecen en su lugar esencias materiales *sub specie aeternitatis* y metáforas plásticas de nuestro comportamiento social, como la vestimenta que empleamos para relacionarnos en público. En este sentido, nos parece remarcable la observación hecha por Rafael

Moneo cuando conviene que De Chirico nos enseña la "realidad de las sombras" que puebla "la vida de los hombres", una realidad, la que encontramos representada en *El enigma de la partida* (FIGURA 23), en la que la coincidencia entre tiempo y lugar únicamente puede darse en "arquitectura"¹¹⁵, siendo la arquitectura quimérica de ese reloj de sol en primer plano la que muestra la ilusión de un hipotético avance de tiempo cuando se trata de revivir, una y otra vez, las mismas horas, días, meses y fiestas celebradas por nuestros antepasados.



FIGURA 24. Giorgio de Chirico. *El enigma de la partida*, 1914

¹¹⁵MONEO, Rafael. "Epílogo" en *Aldo Rossi: Obras y proyectos*, AAVV. Barcelona: Gustavo Gili SL 1986: "Los hombres, nuestras vidas, son las sombras que pueblan la auténtica realidad: aquella que nos han enseñado a ver pintores como de Chirico y en la que parecen coincidir tiempo y lugar; coincidencia, por otra parte, que tras lo que ha quedado escrito tan sólo podría darse en la arquitectura", p.316

El mismo ideal de eterno presente buscado en la anulación del espacio-tiempo escenográfico lo expresa De Chirico al atestiguar que "tampoco los directores cinematográficos quieren entender que los personajes con traje de época no se pueden mover en la verdadera naturaleza, bajo un verdadero cielo, entre verdaderos árboles, junto a un verdadero mar. Cuanto más antiguo es el traje del personaje, la naturaleza parece más falsa, por contraste. Un personaje con traje de época necesita escenarios pintados, cielo y árboles pintados para poder aparecer en su verdadero aspecto"¹¹⁶. El aspecto de algo "verdadero" en metafísica se hará viable en la evasión de todo movimiento presente; ya sea el crecimiento de un árbol, el vuelo de un pájaro o el transcurso de una vida, pues será en el contraste de dichos procesos con respecto al instante actual del espectador, donde se revele en mayor grado la falacia del 'ahora' representado.

Savinio justifica la imposibilidad pictórica de recurrir al movimiento en *Primi saggi di filosofia delle arti*¹¹⁷, donde invocando a Aristóteles cita "la vida es movimiento" y concluye: "cualquier manera de representar los aspectos de la vida en su verdad *natural*, prácticamente excluye al arte". Sin duda esta afirmación viene a complicar severamente las pretensiones narrativas y expresivas de De Chirico, a quien esta compostura le prohíbe expresar lo instantáneo de una sonrisa, lo directo de un llanto o cualquier otro tipo de vivencia emotiva en el cuadro. Por suerte acudirá en su ayuda el recuerdo de esa Grecia infantil, de donde rescatará la arqueología como ideal narrativo en respuesta a esa ausencia de acción. Así, en el *Retrato de Apollinaire* (FIGURA 24), la idea de pasajero e instantáneo será superada por la coexistencia de tiempos artísticos propia del yacimiento arqueológico, donde el fósil aparece anterior al arte griego

¹¹⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

¹¹⁷SAVINIO, Alberto. "*Primi saggi di filosofia delle arti II*", en *Valori Plastici*, n°2. Roma: 1921 (traducción castellana de José Luis Bernal: "Primeros ensayos de filosofía de las artes II", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp.128-133. Cita en pp.128-129)

de la escultura, y ésta, a su vez, más antigua que la silueta arrojada por una sombra. Invirtiendo dicho orden reconoceremos el aspecto momentáneo de Apollinaire, aquel que capta el boceto a lápiz de su retrato a mano derecha, fijado por el perfil en sombra de la pared al fondo. La personalidad simbólica del personaje, por su parte, se asocia en De Chirico a objetos relacionados con el mito de Orfeo si rescatamos palabras de Schmieid; "la figura del pescado mohoso y su fósil son tributos a Orfeo"¹¹⁸ que apelan al carácter poético de Apollinaire, pues "Orfeo salvó a los Argonautas de un montón de desgracias con el poder de su cántico, que encantaba a los peces."¹¹⁹

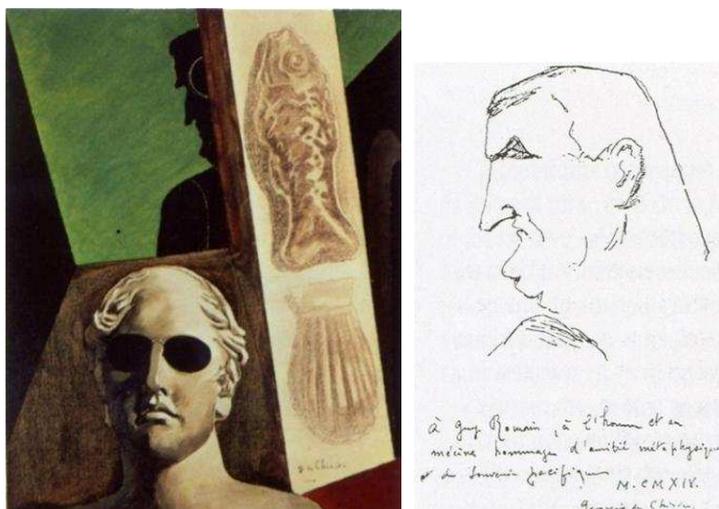


FIGURA 25. Giorgio De Chirico. Retrato de Guillaume Apollinaire (izquierda) y Dibujo retrato de Apollinaire dedicado a Paul Guillaume, 1914

La proyección en sombra de Apollinaire se asemeja a los blancos móviles que cuelgan en las escuelas prácticas de tiro, el azar de las circunstancias quiso que esta imagen revelara la "verdad

¹¹⁸SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable). Múnich: Prestel 2002, p.127

¹¹⁹ idem.

profética" de un suceso acaecido "dos años más tarde"¹²⁰, cuando la cabeza de Apollinaire fue alcanzada por una bala en el fervor de la batalla. De Chirico alardea del carácter profético de su obra en el artículo que firma bajo el seudónimo de Bardi, si bien el riguroso M. Fagiolo dell'Arco y lo que viene citado por Schmieid¹²¹, nos alertan sobre anteriores relaciones entre Apollinaire y ese prototipo de hombre-diana; es precisamente Savinio el artífice de esas comparaciones según consta en un artículo anterior al retrato y publicado en *Les Soirées de Paris*.

Metafísica Acrópolis

La experiencia espacial adquirida en el interior de un edificio del Movimiento Moderno difiere sustancialmente de la experiencia vivida en la Acrópolis de Atenas, atendiendo a Monica Centanni: "la Acrópolis y su sucesión de perspectivas, es una estrategia expresiva que niega la capacidad del Movimiento Moderno en su base de pura objetividad"¹²². Mientras la comprensión que hacemos del espacio Moderno pasa por la correspondencia entre signo y forma que se resuelve en el programa funcional de su planta, la comprensión del complejo edificatorio de la Acrópolis pertenece a otro grupo de leyes espaciales en las que domina la jerarquización visual de sus edificios en perspectiva. La metafísica, identificándose con la Acrópolis, apuesta

¹²⁰BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "La vie de Giorgio de Chirico" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique, VIII*. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafísica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "...le portrait d'Apollinaire par Giorgio de Chirico. Ce portrait cachait une vérité prophétique, qui ne se révèle que deux années plus tard. Apollinaire y est représenté sous forme d'homme-cible, le crâne troncé par le petit rond d'une balle" [... el retrato de Apollinaire de Giorgio de Chirico. El retrato capta una verdad profética que se revelaría apenas dos años después de su concepción. Apollinaire está representado en el cuadro como hombre diana cuyo cráneo agujereado recuerda el paso dejado por un disparo de bala], p.487

¹²¹SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable). Múnich: Prestel 2002, p.33

¹²²CENTANNI, Monica. "Nostos. Memoria dell'antico in Dimitris Pikionis" (Conocimiento. Memoria de lo antiguo), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.21-27

por la tradición de una perspectiva arcaica que Belting entiende distinta al resto de vanguardias: "mientras los cubistas y demás vanguardias artísticas se preocupan de llevar a cabo su cometido mediante la revolución en la forma, De Chirico presenta la revolución en la mirada"¹²³.

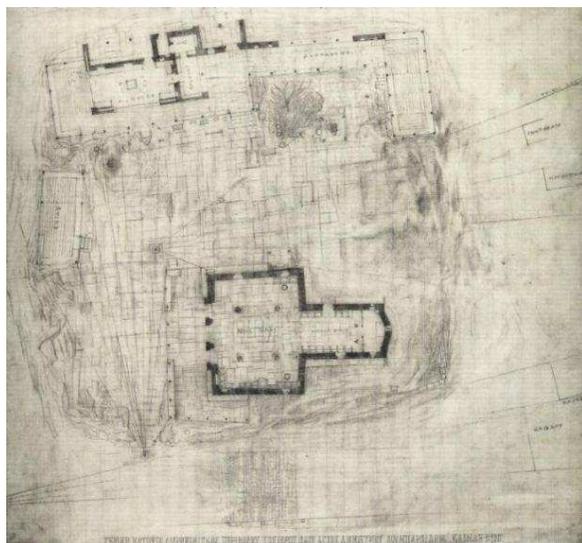


FIGURA 26. Dimitris Pikionis. Plano de planta general con estudio de relaciones visuales para el Centro de recepción turística de San Dimitris Loumbardiaris en el parque arqueológico de la Acrópolis de Atenas, 1954-58.

Esta revolución perceptiva es la que Dimitris Pikionis (1887-1968), único arquitecto con el que De Chirico confiesa haber entablado amistad y sintonizar artísticamente en "inteligencia metafísica"¹²⁴, reconoce en la Acrópolis y transporta a su exterior en la

intervención arquitectónica que hace de sus accesos: "es necesario incorporar en la planta toda la armonía de las formas griegas (...) De esta u otra disposición depende su adaptación mayor o menor al principal postulado de la arquitectura: *la percepción del espacio*"¹²⁵. Pikionis, traduciendo en arquitectura el aspecto metafísico que antepone la mirada a la conceptualización de la forma, distingue el papel de la *percepción* frente al de la *representación* del espacio esquivando el referente inmediato de la arquitectura en Europa, donde el valor del plano cobra cada vez más fuerza frente al valor de la propia obra construida. Los planos dibujados por Pikionis (FIGURA 26) reflejan el uso de un lenguaje íntimo e indescifrable para el público, son imágenes plagadas de borrones que reflejan el ir y venir constante del proceso de diseño. En ellos la atención al espectador está presente no por la pulcritud y belleza de sus líneas, sino por la insistencia obsesiva que se hace a las visuales de un hipotético visitante, visitante al que Pikionis devuelve físicamente al lugar arquitectónico que un día le fue arrebatado por la conceptualización perspectiva del espacio (*representación*) y lo abstracto de la hoja de papel.

Tras haberse conocido de jóvenes en Grecia, Pikionis y De Chirico se reencuentran en 1908 en Múnich e intercambian opiniones sobre sus últimas producciones artísticas. De Chirico muestra sus incursiones mitológicas a través del romanticismo germánico de Böcklin, y Pikionis, quien por entonces aún no tenía clara su vocación arquitectónica, presenta una curiosa perspectiva idílica de la historia (FIGURA 27): "...eran mis amados ídolos, los imaginaba poblando mis visiones. Y para mí era como si estuviera resumiendo la imagen idílica

extraordinaria, una profunda inteligencia de metafísico. Le encontré más tarde en París").

¹²³BELTING, Hans. "Le ermetiche visioni quadrate", en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp. 18-30. Cita en p. 31

¹²⁴DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004: "Conocí en Grecia (1904), en un curso de pintura, también a un joven estudiante llamado Pikionis que estudiaba ingeniería y arquitectura, pero fuera de la escuela dibujaba y pintaba. Era de una inteligencia

¹²⁵PIKIONIS, Dimitris. "Il problema della forma" (1946) ("El problema de la forma"), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.332-341: "Considerazioni sui problemi contemporanei. (...) Prima di tutto è necessario mettere nella pianta tutta l'armonia e la greicità delle forme. (...) Crediamo che la pianta sia una stretta conseguenza della funzione e non riflettiamo sul fatto che una forma a priori ci guida inconsapevolmente. Ma quella è la forma che dobbiamo elaborare, nello spirito della tradizione. La diatesi -dispositio- delle masse ha un significato fondamentale. Da questa o quella disposizione dipende se si adempierà o meno al postulato primo dell'architettura: la percezione dello spazio", p. 338

que tiene nuestro pueblo de sus ancestros: la imagen del mito y del pasado, la estirpe heroica que vivía en los "palacios" erguidos en tiempos remotos"¹²⁶.

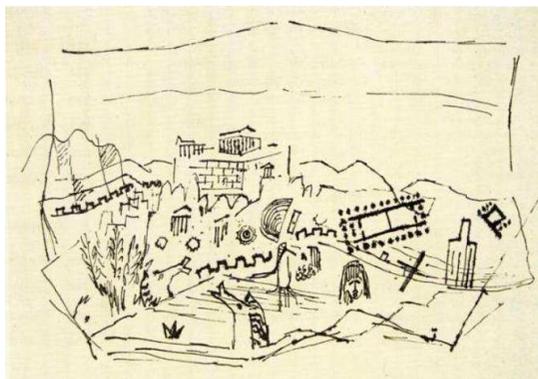


FIGURA 27. Dimitris Pikionis. *Diseño con Acrópolis*

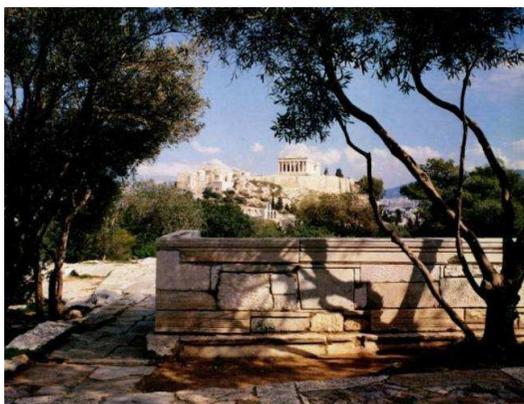


FIGURA 28. Vista de la Acrópolis desde zona intervenida por Dimitris Pikionis, Atenas.

¹²⁶PIKIONIS, Dimitris. "Note autobiografiche" ("Notas autobiográficas"), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.29-35: "Erano figure venerande, barbute, (...) erano i miei amatissimi idoli, le immagini che popolavano le mie visioni. E per me era come se vi si riassume la stessa immagine ideale che ha il nostro popolo dei suoi progenitori: l'immagine del mito e del passato, le stirpi eroiche che vivevano nei palazzi eretti in quell'età remota", p.31

La organización yuxtapuesta de modelos y lenguajes que exterioriza el diseño de Pikionis (FIGURA 27) se asemeja mucho a ese imaginario de "Museo de extrañezas"¹²⁷ que la metafísica explicaba en relación al sentido histórico de Nietzsche. La forma tan desinhibida con la que se trata aquí la mezcla de arquitecturas clásicas exhibe el mismo carácter arqueológico descubierto en De Chirico y que con tanta destreza describe Gimferrer: "Lo que De Chirico nos depara no es meramente una sucesión de lienzos hermosos y turbadores: es la pinacoteca de la historia de la pintura en libertad"¹²⁸. Si bien De Chirico anunciaba abiertamente que su metafísica era fruto de la observación y copia sistemática de los clásicos en su "largo aprendizaje de museo"¹²⁹, Pikionis decía sentirse atraído por los esqueletos y fósiles del Museo Paleontológico en los que esperaba encontrar "una arquitectura ancestral" y cósmica como "aquella que organiza nebulosas y galaxias"¹³⁰. Ambos parecían coincidir con Nietzsche en la necesidad de borrar cualquier tipo de antropomorfismo cultural a

¹²⁷DE CHIRICO, Giorgio. "Manoscritti Eluard-Picasso" (1911-15), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24: "Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variegati, che cambiano d'aspetto" [Viviendo en el mundo, ese gran Museo de extrañezas, lleno de juguetes curiosos, variedades, que cambian de aspecto]

¹²⁸GIMFERRER, Pere. *De Chirico*. Barcelona: Polígrafa DL 1987

¹²⁹DE CHIRICO, Giorgio. "Prefazione", en *La Pittura Metafisica*. Venecia: 1979. Manuscrito autógrafa que iba a ser publicado como prefacio de un libro de *Valori Plastici* en 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós, "Giorgio de Chirico nació en..."), en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.19-22: "Y en efecto lo que constituye la superioridad de De Chirico sobre la mayor parte de los pintores de vanguardia está en ser uno de los que poseen un largo aprendizaje de academia y de museo", p.21

¹³⁰PIKIONIS, Dimitris. "Note autobiografiche" ("Notas autobiográficas"), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.29-35: "Mi recavo sovente a visitare il Museo paleontologico per studiare l'architettura degli scheletri, che mi apparivano come i resti di un'architettura primordiale; mi sembrava che in essi fossero nascoste le leggi che governano ogni cosa: la struttura che regola la volute cerebrali mi appariva mirabile come quella che ordina la Nebulosa e le Galassie e che regge l'armonia delle costellazioni" [Acudía a menudo a visitar el Museo Paleontológico para estudiar la arquitectura de los esqueletos, estructuras en las que me parecía ver los restos de una arquitectura ancestral, esperaba encontrar en ellos las secretas leyes que subyacen en todo: la estructura que regula el cráneo me maravillaba y me recordaba el orden de la Nebulosas y las Galaxias, la conceptualización armónica de las constelaciones.], p.31

través de una nueva visión del mundo fundamentada en la huella o ruina de los prehistóricos.

Pikionis trabajará en su propio diccionario de signos metafísicos recurriendo al carácter onírico de "la espiritualidad que suscitan las sutiles variaciones de los temas esenciales"¹³¹ y los articulará a modo de huellas inmanentes formando un tapiz simbólico en el pavimento de su proyecto para la Acrópolis. Donde la metafísica pictórica elaboraba su propio diccionario histórico en torno al símbolo del "infinito" (mar-muro-torre), Pikionis articula variables arquitectónicas en referencia al misterio de la "orientación" (FIGURA 29), enigma que los griegos empezaron a abordar con la cuadratura del círculo, que los romanos superaron con la incorporación de los puntos *cardinales* en sus tramas urbanas (el "cardo" marcaba la dirección este-oeste), y que el Renacimiento remató con el descubrimiento de la perspectiva central.



¹³¹PIKIONIS, Dimitris. "Il problema della forma" (1946), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.332-341: "C'è sempre stato nel Greco uno sforzo verso questo valore della semplicità che acuisce il suo spirito per la conquista della perfezione. Connaturata a questa virtù è la spiritualità dei mezzi espressivi. Ed è da questa che sgorga ancora la spiritualità delle sottili variazioni sul tema di base. (...) E dipende da te, se possiedi la lingua segreta della forma, dare espressione a quella forma specifica che sarà insieme la forma della profonda essenza della tua tradizione ma anche il simbolo del momento storico in cui stai vivendo." [Siempre ha existido en Grecia un esfuerzo por hacer aflorar la simplicidad en todo aquello que compete al espíritu de la conquista de la perfección. A esta virtud pertenece la espiritualidad de sus medios expresivos. Y de ella brota aún la espiritualidad que suscitan las sutiles variaciones de los temas esenciales. (...) Y de usted depende, si posee el lenguaje secreto de las formas, dar expresión a aquella forma específica que aúne el lenguaje esencial de su tradición con el símbolo del momento histórico en el que está inmerso], p.339

FIGURA 29. Dimitris Pikionis. Diseños para pavimentación en la intervención del entorno a la Acrópolis, 1954-1957

El camino de subida a la Acrópolis se convierte a manos del arquitecto Pikionis en un metafórico ascenso espiritual de autoconocimiento histórico y de reconciliación social, pues reconocemos ver en los misterios de nuestros ancestros el reflejo de nuestros enigmas actuales. Aquí, "la pinacoteca de la historia de la arquitectura en libertad", nos va enfrentando de forma paulatina a nuevos ideogramas y jeroglíficos del espacio moderno para devolvernos una imagen tradicional e históricamente gastada de los mismos, como ese grupo de símbolos tan viejos y a la par tan actuales asociados a la "visual" (FIGURA 30) en el que descubrimos un ojo, la direccionalidad de una flecha, la ceguera nocturna en la imagen del búho, o el concepto cósmico de lo concéntrico.

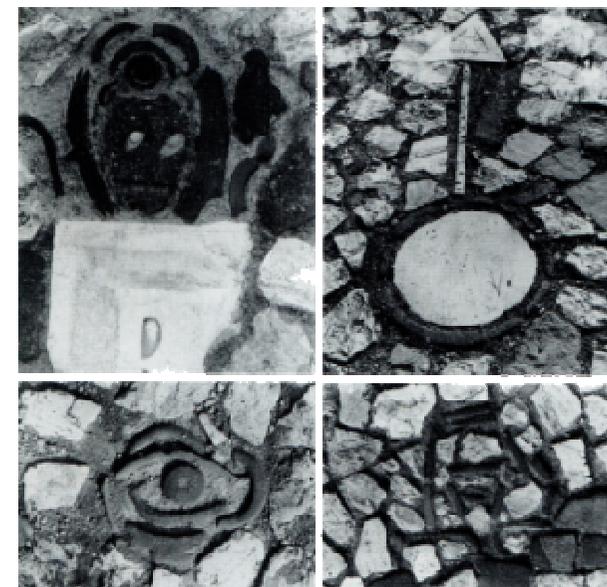


FIGURA 30. Dimitris Pikionis. Diseños para pavimentación en la intervención del entorno a la Acrópolis, 1954-1957

El mismo sentido narrativo que acompañaba al *Retrato de Apollinaire* (FIGURA 25) en De Chirico, donde una serie de restos o huellas arqueológicas servía para escribir la biografía del poeta (pasada y futura), se encuentra en la noción de "topografía estética"¹³² de Pikionis, donde una serie de tipos encontrados en el emplazamiento (vegetación, piedra, material) sirve para la reconstrucción histórica del lugar y para asegurar la vigencia del mismo. Aunque Pikionis, en su encargo para la Acrópolis, no se limita a incluir esos tipos en su planificación, sino que su devoción por el emplazamiento alcanza límites de culto y hasta veneración cuando decide reproducirlos con un realismo casi mágico en sus dibujos de proyecto (arbustos y piedras en FIGURA 31) y, no contento con haberlos representado, establece por norma el destierro de todo ser no autóctono (ciprés) en un proceder insólito y extravagante que va más allá de los confines arquitectónicos para alcanzar valores de mito o *santificación metafísica* del lugar. Bajo el conjuro de "topografía estética" Pikionis establece una ley de relatividad espacial muy parecida a esa que organiza los cuadros metafísicos: "Me alegra el hecho de que en una piedra (...) confluye esta doble ley: la ley de la Armonía cósmica y aquella de la Armonía individual (...) En el Fragmento se esconde el Todo. Y el Todo está en el Fragmento. Tú, piedra, que trazas los diagramas de un paisaje, eres tú paisaje mismo. Con más razón lo serán los templos que coronan las escarpadas piedras de tu Acrópolis"¹³³. Las consecuencias líricas de un tal mecanismo estético las explica a la perfección Ferlanga: "Allí donde

la realidad le es contradictoria, Pikionis idea un mundo de ilusión y de memoria"¹³⁴, así descubrimos cómo, gracias a la aparente disposición y forma aleatoria con la que se proyectan las piedras de un camino (FIGURA 32), se logra reconstruir lo salvaje de los senderos rocosos del lugar. Y en referencia a la comparación relativa entre el detalle de una piedra y el conjunto edificatorio de la Acrópolis, Ferlanga atestigua que "cosiendo distancias mediante dispositivos visuales apropiados", dispositivos que desde el planteamiento perspectivo de un cuadro o fotografía permiten manipular la percepción de escalas, se puede llegar a confundir al espectador sobre la verdadera separación entre elementos de manera que "lugares ahora separados para siempre, recrean la impresión de unidad espacial" (FIGURA 28).



FIGURA 31. Dimitris Pikionis, Estudio de un tramo de recorrido para los accesos de la Acrópolis de Atenas, 1954-1957

Pikionis y De Chirico, apoyándose en el referente mitológico de Grecia, rescatan un pasado onírico que Europa parece tener olvidado tras su reconversión medieval y su deseo de hacer tabla rasa con el pasado, para demostrar al público que existe aún una pregunta

¹³²PIKIONIS, Dimitris. "Topografía estética" (1935-37), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.329-331: "La geometria di un luogo è derivata dalla sua costituzione: con questo termine intendo la natura della materia di cui è plasmato, come anche la natura delle diverse potenze che lo influenzarono e che continuano ancora a influenzarlo" [La geometría de un lugar es producto de su constitución: con ello me refiero a los materiales que lo conforman, pero también a la naturaleza de diversas potencias que lo han influenciado y que continúan aún influenciándolo], p.331

¹³³PIKIONIS, Dimitris. "Topografía estética" (1935-37), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.329-331: "Gioisco del fatto che in questa pietra (...) entro questa doppia Legge: la legge dell'Armonia cosmica e quella dell'Armonia individuale (...) Nella Parte nascondi il Tutto. E il Tutto è la Parte. Tu, pietra, tracci i diagrammi di un paesaggio. Sei tu il paesaggio stesso. Ancor più sei il Tempio che farà da corona alle pietre scoscese della tua Acropoli", p.330

¹³⁴FERLANGA, Alberto. "El hombre de sombra ligera", en *Pikionis 1887-1968*. Milán: Electa 1999, pp.7-22. Cita en p.18

abierta anterior al hecho arquitectónico, y es el hecho psicológico del ¿para qué la arquitectura?



FIGURA 32. Imágenes del recorrido de acceso a la Acrópolis de Atenas proyectado por Dimitris Pikionis, 1954-1957

El enigma de Turín

Cuando De Chirico menciona arquitecturas construidas que hayan inspirado sus cuadros no olvida citar la ciudad de Turín por la conexión de ésta con Nietzsche: "Se basa en la *Stimmung* de la tarde de otoño, cuando el cielo está claro y las sombras son más largas (...) la ciudad italiana por excelencia donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín"¹³⁵. Al vincular la *Stimmung* (atmósfera en sentido moral) de Nietzsche con Turín, el pintor italiano no descuida que precisamente fue en esta ciudad italiana donde al parecer Nietzsche, preso de una "sensibilidad mórbida" como aquella que dio lugar a la primera composición metafísica *Enigma de una tarde de otoño* (FIGURA 5), perdió el juicio. La demencia o extraña sensibilidad a la que llegan tanto Nietzsche como De Chirico inmersos en las calles de Turín, se debe, según justifica el propio pintor italiano, a la filiación que se hace de ésta con el laberinto de Ariadna: "Turín vive bajo el signo de Tauro.(...) No es casual que en la mitología griega, un hombre con cabeza de toro se coloque para proteger al edificio más misterioso que

¹³⁵DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

pueda encontrarse en el mundo de la leyenda"¹³⁶. Como indica Baldacci¹³⁷, De Chirico incluso llega a verse a sí mismo como la reencarnación del alma de Nietzsche¹³⁸ -que habiendo perdido a Ariadna penetra en el "laberinto" de la locura en Turín.

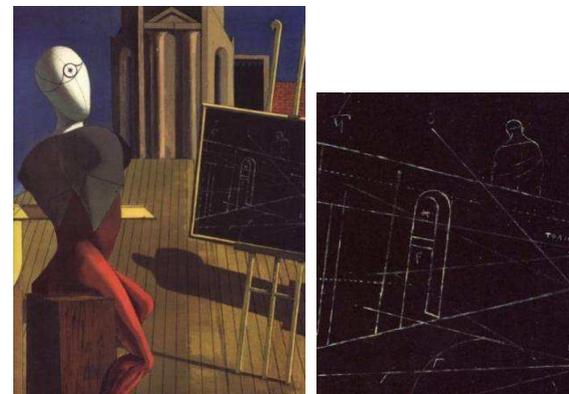


FIGURA 33. Giorgio de Chirico. *El vaticinador*, 1914-1915. Detalle del cuadro donde se puede leer *Torino* (derecha)

¹³⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Paola Levi-Montalcini" (1939). Presentación del catálogo de la exposición *Paola Levi Montalcini*, Edición en francés y en italiano. Turín 1939. Reeditado y consultado en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.461-466: "*Torino vive sotto il segno del Toro...* Non è per nulla che nella mitologia greca un uomo con la testa di toro è messo a guardia della costruzione più misteriosa che si trovi nel mondo della leggenda", p.463

¹³⁷BALDACCI, Paolo. "The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art", en Alexandre Kotska - Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, 363 p. Sobre la identificación de De Chirico con Nietzsche, leer p.91

¹³⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz, Milano-Firenze" (Florenca, 5 de enero 1911), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.542-550: "*Der junge Held - der alles überwunden hat der freier Geist ohne Dogma (...) - der Herbstnachmittag ist angekommen - die lange Schatten die klare Luft, der beitere Himmel - in einem Wort Zarathoustra ist gekommen, haben Sie mich verstanden?? Haben Sie verstanden was für Rätsel dieses Wort enthält - Der große Sänger ist angekommen der von der ewigen Wiederkehr spricht, dessen Gesang den Laut der Ewigkeit hat*" [El joven héroe - para vencer debe tener el espíritu libre de dogma- (...) la tarde de otoño ha llegado, las largas sombras, el aire claro, el cielo sereno -, en una palabra: Zarathoustra ha llegado, ¿entiendes tal juego de palabras? El gran poeta ha llegado, habla del eterno retorno, su canción entona melodías eternas], p.548

Para comprender hasta qué punto De Chirico vincula su arquitectura metafísica a la ciudad italiana de Turín bastará con observar la composición de *El vaticinador* (FIGURA 33), al fondo de la misma De Chirico registra tres arquitecturas ordenadas de izquierda a derecha: la casa laberinto de su primitivo "frente de escena", la cortina en referencia al tupido "velo" que nos oculta la realidad del templo, y el "muro rojo" tras el que se esconde lo "mortal del infinito". Al final de este ciclo, donde debería aparecer la "torre roja" o "la nostalgia del infinito", una pizarra negra nos anuncia la imposibilidad de fijar unas leyes perspectivas o fugas coherentes entorno al edificio en el que leemos "Torino" (ver detalle en FIGURA 33). El ciclo de edificios iniciado en el cuadro por el laberinto de la casa pompeyana se cierra así con la presencia de otro laberinto, Turín, aunque dicho laberinto, atendiendo al significado que tiene para Nietzsche la ciudad, no dista tanto de esa imagen de gran torre que echamos en falta. El Turín de Nietzsche es el Turín de "las gigantescas torres que se elevan más allá del horizonte"¹³⁹, el Turín cuyo perfil domina la edificación genial de la Mole Antonelliana (FIGURA 34) a la que el propio Nietzsche bautizó "Ecce homo" en referencia a lo heroico de su difícil supervivencia. El proyecto de la torre de Antonelli se alargó más de veinte años llegando a cambiar de propietario y creencias religiosas, ya que en principio fue pensada para ser sinagoga judía y después pasó a ser monumento en memoria de Carlos Alberto de Saboya. Su construcción (1863-1888) fue simultánea a los primeros trastornos psicológicos de Nietzsche, que palpaba en el destino incontestable de esa mole, que a pesar de sus cambios de personalidad seguía construyéndose, el sinsentido de la vida, la misma metáfora plástica de la arquitectura que en De Chirico propició la fórmula: el contenido no importa, lo que importa es su materialización.



FIGURA 34. Alessandro Antonelli. *Mole Antonelliana*, 1863-1888. Fotografía de la torre dominando el perfil de Turín.

En la composición metafísica *El vaticinador* (FIGURA 33) dos figuras gobiernan la escena; el dorso escultórico de Ulises (*Enigma del oráculo* de 1909, FIGURA 4) dentro del laberíntico-edificio en el que ha sido abandonado por Ariadna, y el autor de ese Turín proyectado, un creador caracterizado por lo metálico de su aspecto y lo profético de su ojo mental. Varios críticos¹⁴⁰ han visto en esta primera aparición del *maniquí* una referencia a Savinio y su drama musical "*Les Chants de la mi-mort*" en el que un "hombre sin rostro" profetiza sobre un final del mundo donde "guardias de acero" patrullan plazas silenciosas y estatuas y monumentos cobran vida: "El caballo de bronce que lleva al rey a cuestras, galopa en su pedestal"¹⁴¹. También aquí aparece la referencia a Turín, '*l caval d'bróns*' ("caballo de bronce" en dialecto piamontés) es el apodo que recibe la estatua ecuestre de Manuel

¹³⁹HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96 p. Cita en p. 29

¹⁴⁰Entre estos críticos, Emily Braun ("*Théâtre d'ombres: Picasso et Chirico*", en catálogo *Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves [13 febrero - 24 mayo de 2009]*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2009, p.360) y Wieland Schmied (*Giorgio de Chirico: the endless journey*. Munich: Prestel 2002. 127 p.)

¹⁴¹SAVINIO, Alberto. "*Les Chants de la mi-mort*", en Wieland Schmied. *Giorgio de Chirico: the endless journey*. Munich: Prestel 2002: "*The bronze horse bearing the king on its croup, gallops on its pedestal. The king pulls at the reins*", p.54

Filiberto de Saboya (su perfil aparece ya en *La torre roja*, FIGURA 7), a quien se conocía vulgarmente entre los turineses por el Cabeza de Hierro y se recuerda honoríficamente en la ciudad por ser gran mecenas de las artes e impulsor de su resurgimiento arquitectónico durante el s.XVI.



FIGURA 35. *'l caval d'bròns* (El caballo de bronce). Estatua ecuestre en honor a Manuel Filiberto de Saboya tras su victoria en la Batalla de San Quintín (1557), Turín.

La Turín de los metafísicos no es ya la de Carlos Alberto o la de Manuel Filiberto de Saboya, es la ciudad que habitan la Mole Antonelliana y el Caballo de Bronce, a esto se refería Nietzsche con: "El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela"¹⁴².

¹⁴²NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*, 1872 (traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial 1973, pp.230-232)

2.3. Entorno a la vanguardia italiana

La elaboración de un discurso pictórico

En 1918, la muerte de Apollinaire cierra las puertas a un esperado regreso a París por parte de De Chirico (Holzey¹⁴³), que desde el arrebato patriótico que le llevó a alistarse en el ejército italiano (1915) reside sin grandes alegrías y mermada salud en su por entonces destino militar, Ferrara. Descartado el futuro artístico en la capital francesa de las vanguardias, la metafísica decide apostar por abrirse camino en territorio italiano, donde sus pinturas no han suscitado aún un gran interés entre los críticos de arte. Para zanjar el problema, los hermanos De Chirico determinan elaborar un discurso pictórico que salga en defensa de su arte metafísico y, es entonces "exactamente", parafraseando a Juanjo Lahuerta, "cuando el pintor deja de ser *un inepto*, o sea, comienza a explicar sistemáticamente su pintura"¹⁴⁴.



FIGURA 36. Fotografía de Mario Broglio, editor de *Valori Plastici*, y Giorgio de Chirico, 1926 (izquierda). Portada del primer número de la revista romana de Mario Broglio donde Giorgio de Chirico publica *Zeusis el explorador*, noviembre de 1918

¹⁴³Sobre la relación entre la muerte de Apollinaire y la decisión de De Chirico de quedarse en Italia leer Magdalena Holzey. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, p. 57

¹⁴⁴LAHUERTA, Juan José. "Nota introductoria" en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.9-14

Los hermanos De Chirico buscan aliados para dar a conocer su arte y, a este fin, conquistan la amistad de Mario Broglio (FIGURA 36), editor de la influyente revista romana *Valori Plastici* publicada entre 1918 y 1922. Hasta tal punto se acaba identificando el personaje de Giorgio de Chirico con la revista, que cuando Frampton la cita en su famosa *Historia crítica de la arquitectura moderna* lo hace empleando los siguientes términos, "el movimiento sumamente metafísico de los *Valori Plastici*" y rematando sin titubear "encabezado por Giorgio De Chirico"¹⁴⁵. Exageraciones aparte, ya el primer número (FIGURA 33) incorpora el artículo *Zeuxis el explorador* ("*Zeusi l'esploratore*") que Giorgio de Chirico no olvida dedicar a Broglio ni tampoco usar en su propio beneficio propagandista. El discurso metafísico habla aquí de las obras realizadas a expensas del sedentario trabajo al que es marginado De Chirico en el hospital Militar de Ferrara tras padecer varias depresiones y ser declarado inhábil para el campo de batalla. En el transcurso de este periodo, que coincide cronológicamente con la Primera Guerra Mundial, los hermanos De Chirico entablarán estrechas relaciones con el que se convirtió en su mecenas turístico y ferviente admirador, Filippo de Pisis (FIGURA 37), y varios integrantes del dadá y el futurismo. Dichas relaciones fructificarán dando lugar a un grupo de amigos y artistas reunidos en torno a la Roma de la posguerra: los metafísicos De Chirico y Savinio, el recién estrenado en pintura De Pisis, el poeta y pintor Ardengo Soffici, el futurista en ciernes Carlo Carrà, y Giorgio Morandi del Novecento italiano. Todos ellos intervienen en mayor o menor medida en la revista *Valori Plastici* y la crítica, apuntándose a la corriente teórica inaugurada por Frampton en *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980), decide desde entonces dibujarlos estratégicamente junto al movimiento encabezado por Giorgio de Chirico.

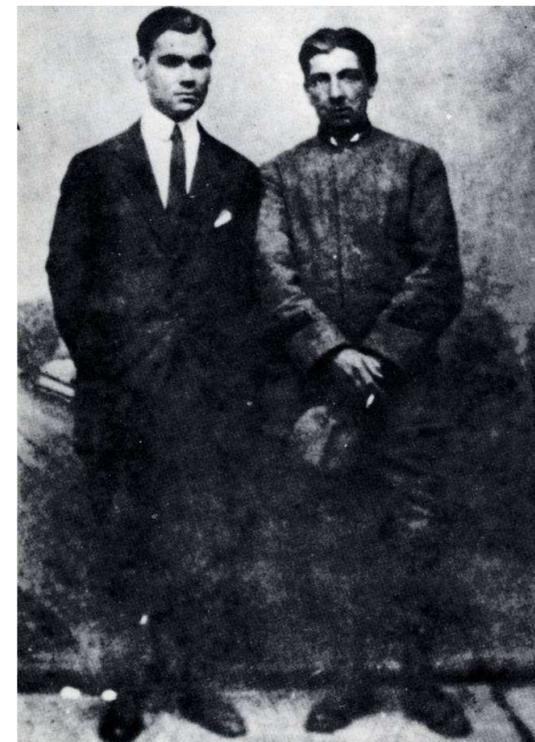


FIGURA 37. Fotografía de Filippo de Pisis junto al cabo Giorgio de Chirico en Ferrara, alrededor de 1917.

Zeuxis el explorador habla del proceso que lleva a De Chirico a interiorizar las "plazas italianas" descubiertas en París y adaptarlas a la nueva revelación del carácter francés de "Ferrara, ciudad eminentemente cubista"¹⁴⁶, evolución pictórica que se presenta extrañamente opuesta a su viaje migratorio, que en dirección contraria va de París a Italia. En su artículo reconoce que en esa trayectoria artística que le acerca al cubismo, son los "espíritus de la ciudad", aquellos que según el pintor pueblan los escaparates parisinos de

¹⁴⁵FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press 1980 (traducción española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4a edición, a cargo de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili SL 2009, p.205)

¹⁴⁶DE CHIRICO, Giorgio. "*Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire. Parigi-Ferrara*" (1914-1916), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.589-598: "*Ferrara, ville éminemment cubiste, et devenue pour moi une source d'inspiration et de révélations*", p.595

naturalezas muertas en forma de objetos, los que conducen a su pintura a un nivel más elevado y a un arte "más metafísico". En una pintura coetánea a la guerra, *Los proyectos de la niña* (FIGURA 38), distinguimos dicha evolución arquitectónica, que habiendo superado el anterior análisis escenográfico y renacentista de la urbe italiana, se adentra ahora en una nueva etapa caracterizada por asociar pictóricamente el París de los escaparates a una imagen "eminentemente cubista" de Ferrara. Como si de un 'lego' de recuerdos se tratara, el castillo ferrarense se equipara al resto de juguetes en un orden analógico de importancia de signos que acaba desterrando del cuadro la profundidad escénica y recorrido espacial de la plaza a la que nos tenía habituados De Chirico. Dicho estrechamiento escénico del escaparate contrasta aquí con la plasticidad del "guante de color zinc" en referencia a *La historia de un guante*¹⁴⁷ perdido contada en 1881 por Max Klinger, cuyos pasatiempos y contradicciones mentales recupera De Chirico devolviendo ese guante a la vida (de una mano) con "terribles uñas doradas, suspendido sobre la puerta de la tienda" mostrando en lo estático de su avistamiento tras la vitrina aparador, "signos herméticos de una nueva melancolía"¹⁴⁸. En esta composición, como ya anunciábamos en referencia a los autorretratos de De Chirico (ver apartado 2.1. *La revelación del carácter arquitectónico*), se ha substituido la inicial *Nostalgia del infinito* (FIGURA 9) por la actual nostalgia de *pertenencias materiales*.

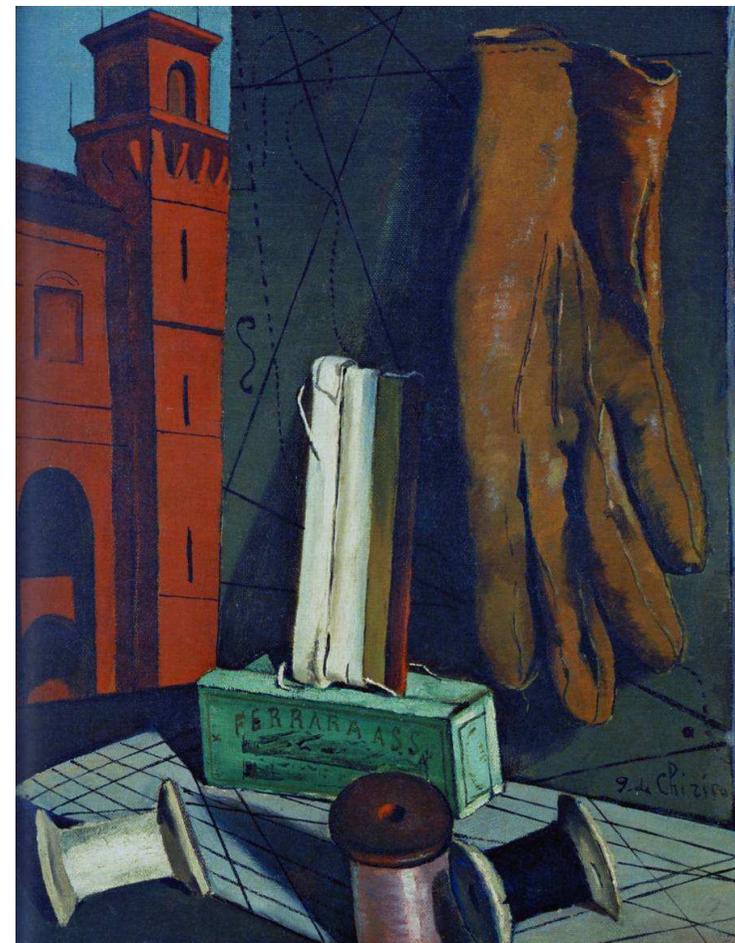


FIGURA 38. Giorgio de Chirico. *Los proyectos de la niña*, 1915-1916

La difícil tarea de tener que conquistar la gracia de un público que desconoce los misterios del arte metafísico se agrava cuando, a la primera oportunidad de De Chirico de montar una exposición individual en Italia dentro de la romana *Casa d'Arte Bragaglia*, la secunda un pésimo resultado de ventas y una crítica mordaz. El reconocido teórico Roberto Longhi cuestiona el giro artístico dado por la metafísica en esas obras que ya no honran la onírica arquitectura

¹⁴⁷La influencia en los guantes dibujados por De Chirico de Max Klinger y su serie de grabados sobre *La historia de un guante* la respalda Magdalena Holzhey en *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Colonia: Editorial Taschen 2005, pp.35-37

¹⁴⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Zeusi l'esploratore", en *Valori Plastici*, nº1. Roma, noviembre 1918 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Zeuxis el explorador", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.23-25. Cita en p.24)

de Italia, sino que nos invitan al "banquete de la clasicidad"¹⁴⁹ de unos objetos a los que la metafísica pretende un sentido oculto como el que suscita el título propuesto en la portada de *Cronache d'attualità* (FIGURA 39): "l'arte di ascoltare" (el arte de escuchar).



FIGURA 39. La portada de la revista romana *Cronache d'attualità* anuncia la primera muestra de Giorgio de Chirico en Italia y presenta una pintura de la exposición que ocupará la Galleria Bragaglia en febrero de 1919

Sea como fuere, esta dicotomía entre modernidad y tradición propia del carácter contradictorio al que nos tiene habituados Giorgio de Chirico, se contagia y revierte en *Valori Plastici* y sus permanentes desajustes de personalidad. La crítica mantiene aun hoy un encendido debate sobre dónde debería situarse esta revista, si al lado de su clásico

¹⁴⁹LONGHI, Roberto. "Al Dio ortopedico", en *Il Tempo*, Roma: 22 de febrero de 1919. (traducción castellana a cargo de María Teresa Méndez Baiges: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México, DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001. 282 p.)

"rappel à l'ordre" o en torno a su ambicioso proyecto de "organo delle ricerche dell'arte nuova" (órgano de investigación del arte nuevo) donde la enmarca Fagiolo dell'Arco¹⁵⁰. Dominada por un tal estado de dislexia, *Valori Plastici* compagina artículos de clásicos del Quattrocento italiano (Giotto, Ucello, etc.) con monografías de autores cubistas en las que colaboran Kandinsky, Van Doesburg y Breton y artículos de opinión sobre Malévich, Tatlin y Grosz. Así mismo, sus páginas acumulan simultáneamente reivindicaciones clasistas con continuas desacreditaciones al academicismo europeo. Todo ello, claro está, viene a encender los aires de crítica con que la vapulea su mayor competencia en Roma, la revista *Cronache d'attualità* (FIGURA 39). Y es, llegados a este punto, cuando entendemos como plausible la retórica de Frampton que daba con "un movimiento sumamente metafísico en torno a *Valori Plastici*" por ser la metafísica, en un ejercicio de descarte, la única posición capaz de organizar, bajo un mismo sello o denominador común, tal caos artístico y disparidad de opiniones.

El carismático Giorgio de Chirico, aquel infiltrado de las vanguardias parisinas, del dadá y del futurismo, pero que sin embargo jugaba su propia liga, fue publicando uno tras otro, de aquí hasta el cierre de *Valori Plastici* en 1922, los grandes ensayos imprescindibles en toda biblioteca de admirador metafísico. Se suceden, entre otros títulos relevantes, "Sobre el arte metafísico", "Nosotros los metafísicos" y "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", y de la mano de su hermano Savinio se publican las tres entregas de los "Primeros ensayos de filosofía de las artes", "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo" y "Dramatismo en pintura". Nada en estos artículos parece querer anunciar algo nuevo con respecto a la pintura metafísica, su planteo trata más bien de unificar posibles incoherencias de su producción artística desde 1910 hasta el momento recuperando aspectos ya avanzados por los *Manuscritos parisinos* (entonces inéditos).

¹⁵⁰Sobre estas contradicciones de la revista *Valori Plastici* consultar María Teresa Méndez Baiges. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001, p.24

Contradicciones del movimiento metafísico

La crítica, como cabía esperar, no es inmune a ese carácter contradictorio que salpica la metafísica y equivoca hechos a priori tan incontestables como el orden cronológico en el que se fueron sumando los artistas al movimiento metafísico: Atendiendo a Rykwert¹⁵¹, fueron De Chirico y Carlo Carrà los que formaron el grupo metafísico al que luego se adhirieron Savinio, Ardengo Soffici y Mario Sironi, mientras que lo cierto es que Savinio estaba ahí desde el principio, y en las memorias de De Chirico¹⁵² consta que fue el propio Soffici el que le presentó a Carrà. Parte de culpa en el equívoco de Rykwert la tiene sin duda Savinio, que premeditadamente se desvincula y se autoexcluye cuando cubre de halagos al movimiento en sus escritos teóricos: "un nuevo clasicismo -tal cual surge primeramente en las pinturas de Giorgio de Chirico y de Carlo Carrà"¹⁵³. Coetáneo a estas afirmaciones de Savinio aparece un ensayo de Carrà (FIGURA 40) donde explica su nueva posición metafísica con respecto al resto de vanguardias que aclaman "una idea de progreso, mientras nosotros creemos que existen algunos conceptos primitivos, universales e inmutables que no se pueden deducir de la sensación"¹⁵⁴. Comprobamos, pues, a raíz de estas afirmaciones de Carrà y Savinio,

¹⁵¹RYKWERT, Joseph. "De Chirico: la arquitectura", en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp. 61-64: "En cuanto De Chirico y Carrà formaron el movimiento metafísico se les unieron el brillante hermano de De Chirico, Alberto Savinio, y otro ex futurista, Ardengo Soffici.", p.62

¹⁵²Consultar apartado final de Biografía cronológica en Giorgio de Chirico. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

¹⁵³SAVINIO, Alberto. "Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo", en *Valori Plastici*, n° 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125. Cita en p.117)

¹⁵⁴CARRA, Carlo. "La teoría como instrumento de conocimiento", en *Pittura metafísica*. Florencia: Vallecchi 1919. (traducción castellana de Marcela Albornoz: *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, p.176)

cómo en la Italia de los *Valori Plastici* aparece un "rappel à l'ordre" en atención a esa regresión histórica ya citada en apartados anteriores, un rescate consciente de la historia y del clasicismo simultáneo al que en Francia secunda el purismo de *L'Esprit Nouveau*.



FIGURA 40. Carlo Carrà. *La musa metafísica*, 1917

Muy a nuestro pesar, los errores críticos no parecen agotarse en cuanto al orden cronológico, sino que se multiplican a la hora de determinar quiénes fueron en realidad los integrantes del movimiento metafísico. Algunos teóricos dan por sentado que Mario Sironi se adhirió al grupo, e incluso afirman que fue él quien más que los otros consideró "la arquitectura como vocación final de su pintura"¹⁵⁵ metafísica. Esta afirmación viene respaldada por testimonios fotográficos como el que nos deja la V Trienal de Milán en 1933 (FIGURA 41), donde un Mario Sironi admira y participa en el trabajo de un De Chirico subido al andamio. Este sentimiento de admiración es compartido, al parecer, por el colaborador de Sironi y arquitecto Giovanni Muzio, puesto que para el lucimiento del pintor metafísico reserva una de las paredes más jugosas de la Trienal (FIGURA 42) en su *Palazzo dell' Arte*. Sólo dos años separan este suceso del artículo en el que Edoardo Persico desmiente que Sironi tenga los mismos intereses metafísicos que De Chirico, "así la arquitectura moderna italiana habría podido encontrar su originalidad alimentándose del gusto de la pintura metafísica (...) pero también en obras de autores que no tienen una dirección metafísica, sino más bien una influencia expresionista o novecentista, como Mario Sironi en Milán"¹⁵⁶.

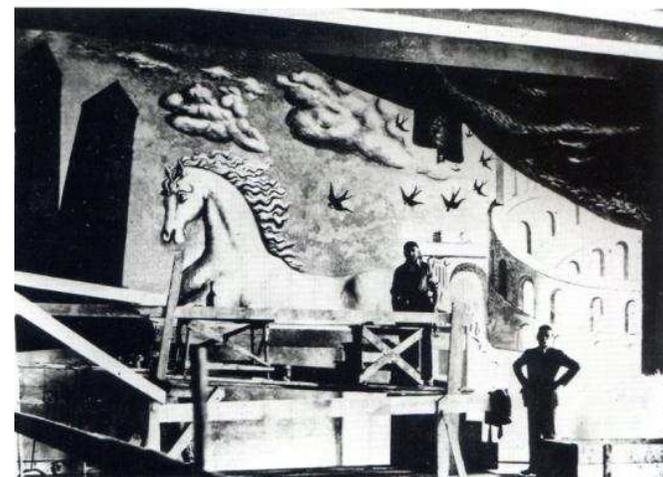


FIGURA 41. Sironi y De Chirico trabajando en el mural *Cultura italiana con la técnica del temple al buero* para la Quinta trienal de Milán de una de las salas del Palacio del Arte del arquitecto Giovanni Muzio en 1933.

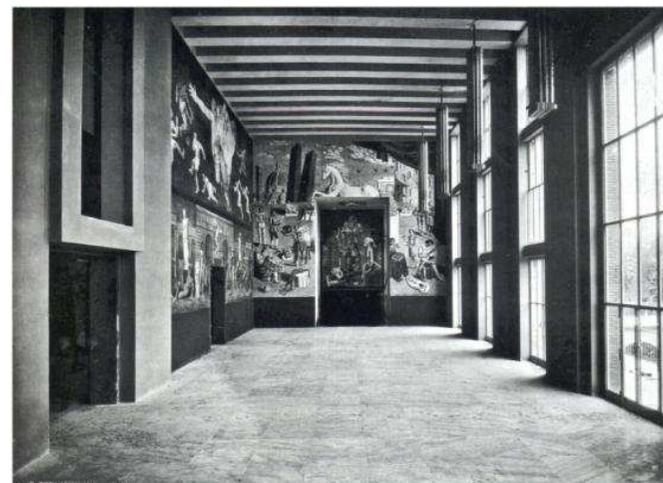


FIGURA 42. Giorgio de Chirico y Mario Sironi. Imagen del mural *Cultura italiana con la técnica del temple al buero* acabado, 1933.

¹⁵⁵RYKWERT, Joseph. "De Chirico: la arquitectura", en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp. 61-64

¹⁵⁶PERSICO, Edoardo. Revista *Casabella*, 1935. Traducción castellana parcial en Enrico Bordogn: *Arquitectura contemporánea y ciudad histórica en la experiencia italiana*, en *VII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos*. México, DF: octubre 2008, pp.95-98

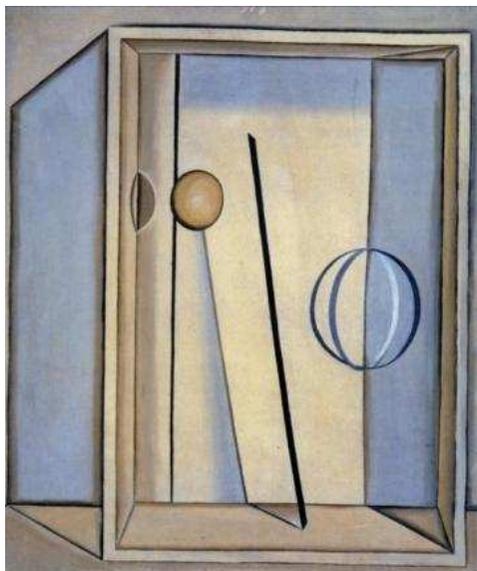


FIGURA 43. Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1918

Difícilmente encontraremos referencias a Carlo Carrà en los escritos de De Chirico anteriores a sus memorias (aunque sí lo mencione su hermano Savinio) y, cuando finalmente se decide a hablar de su compañero metafísico, es para dejar clara su ineptitud artística: "Cuando Carrà me vio hacer los cuadros metafísicos, se fue a Ferrara a comprar telas y colores y se puso a imitar, pero con bastante dificultad, los mismos temas que hacía yo"¹⁵⁷. Otro tanto le dedica al también considerado Morandi (FIGURA 43): "Pero el hecho más inaudito en el montaje de la Exposición de la metafísica en la Bienal de 1948 fue el haber bautizado como metafísicos a otros dos pintores, Carrà y Morandi, y haber puesto sus cuadros junto a los míos (...) Por lo que respecta a Morandi, él nunca ha sido metafísico"¹⁵⁸. La asociación de estos pintores a la metafísica, esa de la que culpa De Chirico a la Bienal del 48, en realidad fue autorizada por él mismo ya en 1921,

¹⁵⁷DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

¹⁵⁸Idem.

cuando Mario Broglio, amigo y editor de *Valori Plastici*, envió a Alemania la exposición itinerante *La joven Italia*¹⁵⁹ con 26 obras de De Chirico y otras tantas de Giorgio Morandi y Carlo Carrà. Gracias a los esfuerzos de Broglio, De Chirico se abrió paso en territorio germánico considerándose hoy uno de los principales influentes del *Realismo mágico* y la *Nueva objetividad* (FIGURA 44) de George Grosz.

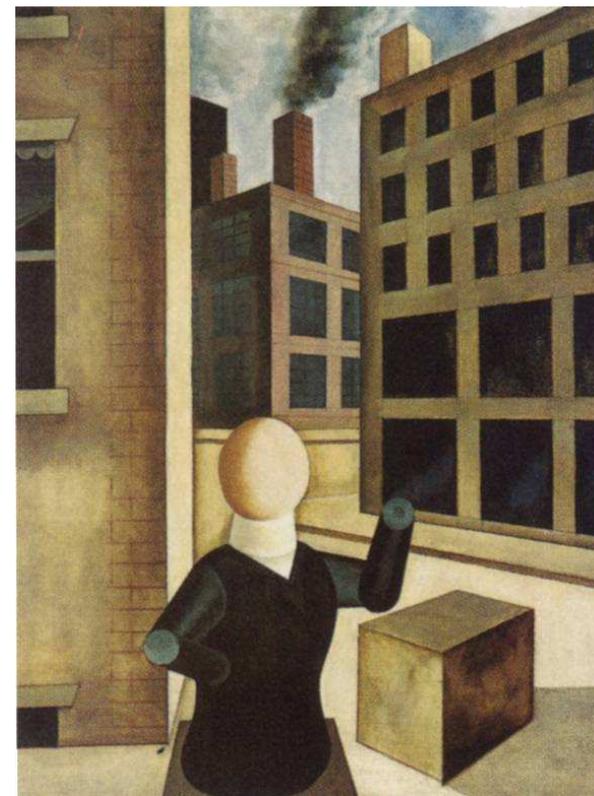


FIGURA 44. George Grosz. Sin título, 1920.

¹⁵⁹Sobre la exposición itinerante "La joven Italia" consultar Magdalena Holzey. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, p. 62 y ss.

A la vista está que la dificultad de vincular artistas y arquitectos al movimiento nace del propio Giorgio de Chirico, que si bien se considera "el metafísico" por excelencia, también confiesa haber sido siempre un "inconformista" ajeno a todo "movimiento, estilo o tendencia"¹⁶⁰, afirmación que por sí sola da al traste con toda concepción de movimiento metafísico posible. Debemos advertir, en honor a De Chirico y llegados a este punto, que al tratar del arte metafísico no comerciamos con la evidencia de un movimiento convencional, puesto que contrariamente a lo que cabría esperar de toda vanguardia del siglo XX, la metafísica no dispone de un manifiesto fundacional ni de un grupo de artistas que la suscriba. La única certeza metafísica con la que contamos hoy en día es la figura de Giorgio de Chirico, la capacidad de su obra de influenciar a una generación de artistas, el valor de sus opiniones escritas y, en todo ello, la prudencia que se aconseja ante un maestro del enredo.

Metafísica y arquitectura

Dado el demoledor sarcasmo con el que tenían que lidiar aquellos que admitían influencias metafísicas, del que también fue víctima indudable Dalí según atestigua este párrafo que le dedica alegremente De Chirico en sus memorias: "Este Salvador Dalí es el antipintor por excelencia, incluso por su cara e incluso por su nombre. Esas horribles superficies sobre las que aplasta y alisa horribles colores copiosamente barnizados, que producen náuseas y cólicos saturnales sólo con mirarlos, han sido imitadas por otras personas de

¹⁶⁰FAR, Isabella [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "Biografia per il Catalogo della Biennale, 1956", XXVIII Bienal de Venecia, publicado con leves modificaciones y obras adjuntas, p.48 y ss. Reeditado en revista *Metafisica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.516-517: "*Giorgio de Chirico ha sempre seguito ed ascoltato il suo demone, ha sempre fatto quello che ha voluto fare, quello che ha pensato essere suo dovere di fare. Non ha mai seguito andazzzi, mode, gusti, tendenze e movimenti; (...) pertanto si potrebbe dire di Giorgio de Chirico che egli è l'anticonformista per eccellenza*" [Giorgio de Chirico siempre ha seguido y escuchado a sus demonios, siempre ha hecho lo que quería hacer, lo que él ha pensado que debía hacer. Nunca ha seguido costumbres, modas, gustos, tendencias o movimientos; (...) por tanto se podría decir de Giorgio de Chirico que es el inconformista por excelencia], p.516

su especie que también imitan como pueden sus ademanes. Lo menos que se puede decir de tal pintura es que debería ocuparse de ella el Departamento de Higiene"¹⁶¹, fueron más bien pocos los que se atrevieron a teorizar sobre posibles referencias de, o en De Chirico, estando éste en vida.

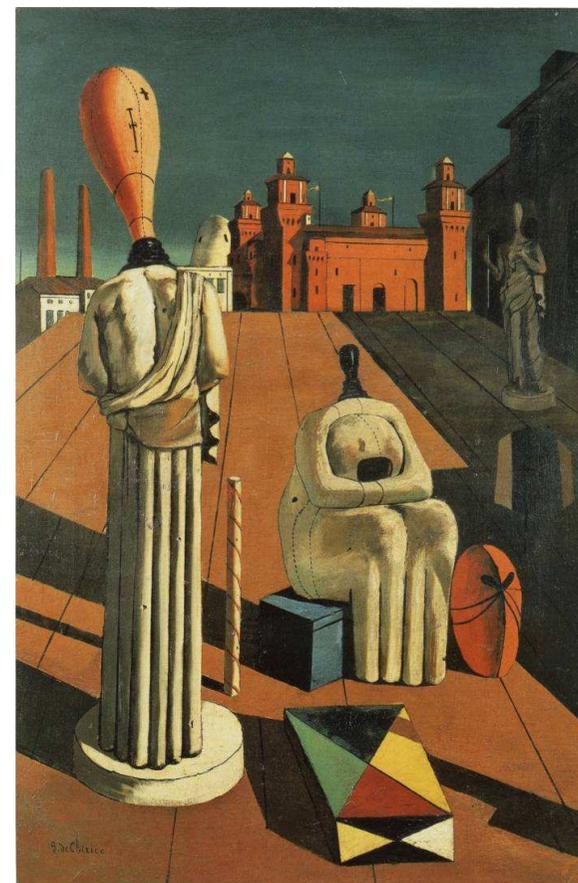


FIGURA 45. Giorgio de Chirico. *Las musas inquietantes*, 1916

¹⁶¹DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Cita en p.169)

Entre este grupo de valientes encontramos al crítico Manfredo Tafuri, que tres años antes (1975) de la muerte del pintor escribió un artículo titulado *Las "musas inquietantes" o el destino de una generación de "Maestros"* (*Les "muses inquiétantes" ou le destin d'une génération de "Maîtres"*) en atención al conocido cuadro *Las musas inquietantes* (FIGURA 45) y su referencia especular en el panorama arquitectónico de Italia, donde una generación de "maestros constructores" continuaba reivindicando el papel del oficio tradicional. "Los maestros italianos", alega Tafuri citando a Quaroni, Ridolfi, Samonà, Albini, BPR, Scarpa y Gardella, "aún están lejos de proponerse la pregunta ansiosa de Benjamin sobre el lugar del trabajo intelectual dentro de las relaciones de producción"¹⁶². Para Tafuri, el cuadro de Giorgio de Chirico muestra la actitud pasiva de unas musas "que se encuentran totalmente fuera de lugar y tratan de hacer un llamamiento a *viejas capillas* y ancianos valores, incluso si el idioma de la llamada se congela al salir del hielo de sus labios"¹⁶³. Con estas palabras Tafuri interpreta, en el carácter arquitectónico tan reactivo a unirse a los postulados Modernos de los italianos, el mismo escepticismo mostrado por De Chirico al rehuir las vanguardias y aferrarse a una estética clasicista. La contestación de De Chirico no se hace esperar, y ese mismo año presenta la composición *Gladiador en la arena* (FIGURA 46), donde un luchador que carga en su interior con el peso histórico de la arquitectura, se resiste a abandonar el centro de una plaza circular con obvias referencias al Palacio de Justicia proyectado por Lapadula (FIGURA 47): "El monumento a Víctor Manuel II (...) como también del Palacio de Justicia (...)

¹⁶²TAFURI, Manfredo. "*Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de Maîtres*" (*Las musas inquietantes o el destino de una generación de maestros*), en *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 181. París: 1975. pp. 14-33: "*Les maîtres italiens, comme une bonne partie de leurs héritiers, sont encore loin de se poser l'interrogation anxieuse de Benjamin sur la place du travail intellectuel à l'intérieur des rapports de production*", p.33

¹⁶³Idem: "*Les Muses dans ce tableau sont en réalité totalement aquietate, c'est-à-dire rassurées. Leur irréalisme étonné est celui de qui se sent irrémédiablement dépaycé, et tente de raconter l'excil auquel il est condamné; faisant appel aux vieilles chapelles et aux anciennes valeurs, même si le langage de cet appel se glace en sortant de ses lèvres*" [*Las musas en el cuadro están en realidad totalmente quietas, es decir, tranquilizadas. Su realismo entronca con la sensación que de ellas nos llega, que se encuentran totalmente fuera de lugar y tratan de hacer un llamamiento a *viejas capillas* y ancianos valores, incluso si el idioma de la llamada se congela al salir del hielo de sus labios*], p.33

comparados con las ridiculeces que hacen ciertos arquitectos modernos que no saben ver más allá de los horizontes trazados por Le Corbusier, Wright, Gropius y otros (...) son auténticas obras maestras, dignas de un Bramante o de un Brunelleschi"¹⁶⁴. De Chirico tilda de ridículas las arquitecturas de sus contemporáneos porque no reconoce en ellas ningún sentido crítico ni argumento histórico que justifique su carácter simplificado e industrial. La conciencia de que el mito y lo clásico están todavía presentes en nuestra vida cotidiana, de que su influencia no se limita al pasado y trasciende cualquier yacimiento arqueológico, es una lección que De Chirico aprende de su tierra natal, Tesalía: "La sombra de Pelión, los persistentes fantasmas de Quirón y Aquiles, habían susurrado a oídos del joven hijo de ingeniero. Ellos le inspiraron, desde la más tierna infancia, este romanticismo mítico que, más tarde, debía constituir el fondo permanente de su pintura."¹⁶⁵ Que los únicos cuadros anteriores a la etapa metafísica del pintor sean sobre Centauros¹⁶⁶ (Quirón), revela la correlación histórica que su autor plantea entre mito y arquitectura, dado que ambos predicán, en momentos históricos distintos, un ideal de orden social y prototipo de civilización.

¹⁶⁴DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. La cita se encuentra al inicio de la segunda parte, que Giorgio de Chirico empieza a escribir en 1960)

¹⁶⁵BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "*La vie de Giorgio de Chirico, 1929*", en *Sélection. Chronique de la vie artistique, VIII*. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafísica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "*L'ombre du Pélion, les fantômes persistants de Chiron et d'Achille ont chanté sans doute aux oreilles du jeune fils de l'ingénieur, ils lui ont inspiré sans doute, et dès la plus tendre enfance, ce romantisme mythique qui, plus tard, devait constituer le fond permanent de sa peinture*", p.485

¹⁶⁶*Centauro moribundo* y *Combate de Centauros* son cuadros fechados en 1909

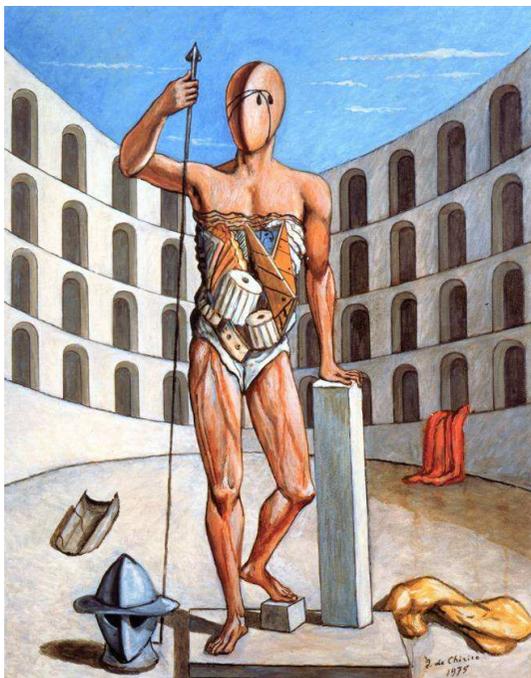


FIGURA 46. Giorgio de Chirico. *Gladiator en la arena*, 1975

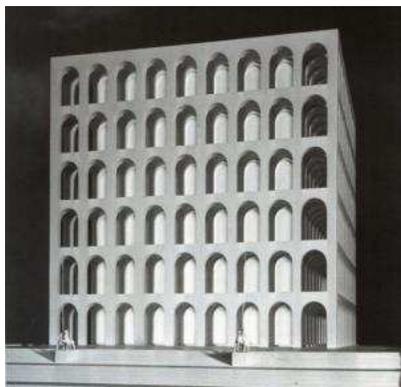


FIGURA 47. Bruno Ernesto Lapadula. *Palazzo della Città Italiana*. Maqueta de proyecto para EUR 42

Póstumamente a De Chirico, entre los teóricos va floreciendo la necesidad de rendir cuentas ante la perceptible deuda italiana de la arquitectura de los años veinte y treinta, cuyo "legado corresponde sin duda a una de las almas de la metafísica dechiriquiana"¹⁶⁷. Al citado artículo de Barilli también le debemos la apreciación metafísica sobre el secreto que comporta liberar estatuas y pórticos de su habitual contexto monumental para abandonarlos en entornos comunes, pues de este modo se consigue también ennoblecer las vidas de aquellos que los frecuentan y mitigar el miedo que éstos sienten ante la imagen de poder: "De Chirico profundiza en la nobleza del arco, dotando de pórticos a edificios periféricos, marginales, de poca importancia".

En un proceso similar al que llevó a Ulises a bajarse de su altar para equipararse a los helenos, De Chirico anuncia la decadencia simbólica de la Europa imperial... "Es al *misterio* de este enigma *saboyano* o *cavourino*, al que debemos toda esta serie de cuadros, donde las estatuas solitarias y erguidas sobre pedestales muy bajos alargan su sombra post-meridional sobre grandes plazas desiertas y rodeadas por pórticos (...) *énigmes sabaudiennes*"¹⁶⁸. De hecho, las plazas a las que aquí refiere De Chirico, aquellas que observábamos en *Enigma de un día* (FIGURA 21) y *Enigma de la partida* (FIGURA 24) no están del todo

¹⁶⁷BARILLI, Renato. *Giorgio de Chirico e l'architettura*, en *Domus*, n° 699. Milán: noviembre 1988, pp.77-84

¹⁶⁸BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "La vie de Giorgio de Chirico, 1929", en *Sélection. Chronique de la vie artistique, VIII*. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafísica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "*Giorgio de Chirico s'évertua de découvrir le «mystère italien». Ce «mystère», il se plut à le placer dans l'Italie septentrionale et, plus particulièrement, dans la ville de Turin. C'est à la découverte de ce «mystère», de cette énigme «sabaudiennes» ou «cavourienne», que nous devons toute cette série de tableaux, où des statues solitaires et dressées sur des socles très bas allongent leur ombre post-éridienne sur de vastes places désertes et entourées de portiques... à Paris... ignorait encore tout de ce mouvement d'art moderne (...) Il apportait ses toiles de Florence, ses «énigmes sabaudiennes».*" [Giorgio de Chirico se esforzó en descubrir el "misterio italiano". Este "misterio", se podría colocar al norte de Italia y, más en particular en la ciudad de Turín. Es al descubrimiento de este "misterio", de este enigma "saboyano" o "cavouriano", que debemos toda esta serie de cuadros, donde las estatuas solitarias y erguidas sobre pedestales muy bajos alargan su sombra post-meridional sobre grandes plazas desiertas y rodeadas por pórticos. ... en Paris (...) ignoraba todavía todo ese movimiento de arte moderno (...) Él se trajo sus cuadros de Florencia, sus "enigmas sabaudianos"], p.487

vacías, en ellas descubriremos minúsculos personajes situados a lo lejos, casi tocando el horizonte, que llaman nuestra atención sobre la exageración sensorial de su profundidad perspectiva.

Desde el primer enigma con el que se daba por iniciada la pintura metafísica, *Enigma de una tarde de otoño* (FIGURA 5), los *Enigmas* de Chiriquianos han ido siempre vinculados a una definición de tiempo (hora, tarde, llegada, partida) y una perspectiva en la que se alteran tamaños y posiciones de personas y estatuas con el fin de acercarlas o distanciarlas moralmente. "Como ya había hecho anteriormente descubriendo una *enigmática* Grecia, muy diferente de la Grecia que aparece en los manuales, igualmente y tras el *Ecce Homo* de Nietzsche, De Chirico concentró sus esfuerzos en descubrir el *misterio italiano*."¹⁶⁹ Ciertamente, los griegos inventaron un canon de proporciones que diferenciaba, en sus pinturas y grupos escultóricos, la grandeza y el poder de los dioses frente a lo menudo y frágil de los hombres. Los romanos, por su parte, aún siendo de naturaleza atea, decidieron conservar este aspecto en sus muchas copias griegas de conjuntos escultóricos (*Laocoonte*), para después extrapolar ese cánón de medidas y jerarquía de poderes a lo abstracto de su arquitectura. Nacieron así kilómetros de infraestructuras viarias y acueductos, y obras faraónicas como el Coliseo, para dar a entender la grandeza y superioridad de su organización civil frente a lo arbitrario y salvaje del medio natural.

¹⁶⁹idem: "Comme, précédemment, il avait découvert une Grèce énigmatique et bien différente de la Grèce illustrée dans les manuels scolaires, de même, et à la suite du Nietzsche de l'«*Ecce Homo*», Giorgio de Chirico s'évertua de découvrir le «*mystère italien*»." (el subrayado en enigmática es nuestro) p.487



FIGURA 48. Fotografía de Sabaudia expuesta en centro IVAM a raíz de la muestra *El siglo de Giorgio de Chirico: Metafísica y Arquitectura*, enero de 2008

Algunos han querido ver en esta "*énigmes sabaudiennes*" (1929) la posible influencia pictórica ejercida por la ciudad racionalista de Sabaudia (FIGURA 48) en el Agro Pontino¹⁷⁰, pero la realidad de los hechos nos descubre que las fechas no cuadran, pues De Chirico escribe sobre estos *enigmas* cuatro años antes de que se oficialice, en honor a los Saboya, el nombre de esta ciudad de nueva fundación en agosto de 1933. Todo parece apuntar, como así reconoce el propio pintor, que la crítica social de sus "plazas de Italia" retrata lo *clásico* de Grecia para explicar el origen del *clasicismo* europeo en época imperial: "Este *misterio* solía encontrarse al norte de Italia y, más en particular, en la ciudad de Turín."¹⁷¹ Las inmensas ágoras imperialistas del Turín de

¹⁷⁰En la exposición *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura* [IVAM]. Valencia 2007-2008 se hacía referencia a Sabaudia como ciudad inspiradora de la metafísica presentando una serie de fotos del centro urbano.

¹⁷¹BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "*La vie de Giorgio de Chirico, 1929*", en *Sélection. Chronique de la vie artistique, VIII*. Bruselas: Anversa 1929, pp.

los Saboya, con sus extensiones *infinitas* de pórticos perimetrales y respectivas cantidades *infinitas* de definiciones geométricas de *infinito* (arco), consiguen sumergir al transeúnte en un ambiente inconmensurable y sublime que escapa a su comprensión y buen entendimiento. De Chirico nos descubre el secreto histórico de su "misterio italiano", su efecto monumental consiste en traducir a términos espaciales los cánones griegos de proporción y tamaño, es decir, convertir lo grande en 'mucho', y lo pequeño en 'poco', donde varios 'muchos' juntos tienden a infinito y, por tanto, a hacerse cada vez más pequeños hasta desaparecer del cuadro por el horizonte. Así sucede al visitante de Turín, abrumado por la extensión del suelo y la grandeza de los edificios y estatuas de sus plazas, al que vemos buscando con la mirada algún referente arquitectónico hecho a su escala humana, hasta que descubre el refugio de una pequeña arcada en algún pórtico lateral. A partir de entonces, al deslizar su vista para comprobar que el número de arcadas no se acaba nunca, el visitante queda atrapado en el bucle arquitectónico de un espacio proyectado según una fórmula integral; una suma exponencial que propone unir a su carácter de pequeño, respecto al tamaño de las estatuas y edificios, la inferioridad numérica de 'poco', pues se encuentra sólo ante un número infinito de arcos, abriéndose un abismo entre él y la arquitectura en todos los sentidos y niveles de relación (número, distancia y tamaño).

El *enigma* de las plazas de Italia de De Chirico revela que la grandeza de los dioses y lo sublime de la naturaleza han sido conquistados por el arte escultórico y la arquitectura, el afecto y emoción del Caballo de Bronce y la Mole Antonelliana ya no tienen dueño, pertenecen al patrimonio arquitectónico de los habitantes de Turín. El asesinato simbólico de la Casa de los Saboya lo planea Mussolini al conectar el nombre de Sabaudia (FIGURA 48), título de reyes, con el exilio en la ciudad de sus estatuas ecuestres y monumentos públicos. En sus plazas, como en el segundo *enigma* de

De Chirico, *Enigma de la llegada y la tarde* (FIGURA 11), se trata con ironía la arquitectura renacentista como metáfora plástica de juego de ajedrez, donde las piezas se disputan el tablero reclamando para sí un espacio dominante. En la Italia republicana de Sabaudia, la torre ha desbancado al rey.

20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafisica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: *Ce «mystère», il se plut à le placer dans l'Italie septentrionale et, plus particulièrement, dans la ville de Turin.*", p.487

3. METAFÍSICA Y SURREALISMO

Pero llegó la noche y se unieron a los volúmenes las formas

....

Todo duerme; también los vegetales y los murciélagos,
sí bien en el sueño sueñan que duermen.

Giorgio de Chirico¹⁷²

3.1. De Giorgio de Chirico al surrealismo

La conciencia del engaño

La noche misteriosa, poema al que pertenece el fragmento citado, nos introduce en el sueño de "los vegetales y los murciélagos" a sabiendas de que nos será imposible certificar que hayamos visto dormir a alguno de ellos. A día de hoy podemos atestiguar que si durante un tiempo De Chirico se consideró parte del movimiento surrealista, la relación fracasó por culpa de la dicotomía entre sueño y realidad que separa el sueño mitológico de De Chirico de la fantasía onírica que le adjudica Breton: "Creo que el aparente antagonismo entre sueño y realidad deberá resolverse en una especie de absoluta realidad: surrealismo"¹⁷³. Esta afirmación en la que el surrealismo se autoproclama reconciliador oficial de los dos polos de la vida humana, la conciencia (realidad) y el inconsciente (sueño), bien podría refutarse con una apreciación de Nietzsche: "¡Queréis ser responsables de todo, excepto de vuestros sueños! ¡Qué mísera debilidad! ¡Qué falta de valentía lógica! ¡Pero si nada os pertenece tanto como lo que soñáis! ¡Nada es más obra vuestra que esto! En esta comedia, vosotros

¹⁷²DE CHIRICO, Giorgio. "La notte misteriosa" (poema dedicado al astrónomo Bongiovanni, un personaje que también aparece en la prosa de Savinio y Filippo de Pisis) en revista *Noi*, a cargo de Enrico Trapolini. Roma: enero de 1919. Reeditado y consultado en "Tutte le poesie, 1911-1928", en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.424-500: "La geometria delle ombre straziava il cuore, al mattino immalinconito. Ma venne la sera e si fusero i volumi e le forme.", p.438

¹⁷³BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme 1924-42*, en *Documento*. París 1946, pp. 117-118

desempeñáis todos los papeles. Sois la trama, la forma, la duración, el actor y el espectador. Y esto es lo que os da miedo y vergüenza"¹⁷⁴.

Afin a Nietzsche, De Chirico muestra sorpresa ante la idea de Breton de tender un puente entre psicoanálisis y metafísica: "debo decirle que sus 'sueños' son extraordinarios; Nunca he leído nada que sea un sueño tal en su sentido metafísico y sólido"¹⁷⁵. La desconfianza de De Chirico para con ciertos valores surrealistas se incrementa a medida que se van cruzando cartas durante la primera mitad de los años veinte: "No sé si merezco tanta estima y admiración. Me he vuelto un poco escéptico con respecto a muchas cuestiones entorno a la vida y el arte; (...) le diré francamente que hoy sólo un problema ocupa mi espíritu y dirige mi voluntad: pintar bien"¹⁷⁶. A las reticencias de De Chirico, Breton hace oídos sordos, pero aún más, se atreve a opinar sobre el tipo de pintura al que debería ceñirse su admirado maestro, a quien obviamente la idea no le conmueve: "Sólo lamento que usted y sus amigos sigan insistiendo en reconocer únicamente mi obra de antes de la guerra. Me adjudican la reputación de un pintor que tuvo en su primera juventud algunos momentos felices y que desde entonces no ha hecho nada en absoluto. Esto no es así amigo mío, le aseguro que esto no es así."¹⁷⁷

¹⁷⁴NIETZSCHE, Friedrich. *Morgenröte*, 1881 (traducción castellana a cargo de Eduardo Mateos Sanz: *Aurora*. Madrid: M.E. Editores 1994. Libro Segundo, "128. El ensueño y la responsabilidad", p.60)

¹⁷⁵DE CHIRICO, Giorgio. "Lettres à André et Simon Breton, 1921-1925", en revista *Metafisica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.112-130. Carta a André Breton, 25 de marzo de 1922: "j'ai été ému et content, je tiens aussi à vous dire que vos 'rêves' sont extraordinaires; je n'ai jamais lu rien que soit aussi rêve dans son sens le plus métaphysique et solide", p.112

¹⁷⁶Idem. Carta a André Breton, 16 de agosto de 1923: "Je ne sais si je mérite tant d'estime et d'admiration. Je suis devenu quelque peu sceptique sur mainte question de la vie et de l'art; sans pour cela avoir perdu une seule parcelle de mon moi lyrique. Mais l'excitation de mes jeunes années s'est calmé; au fond pour être sincère, je vous dirai franchement qu'aujourd'hui un seul problème occupe mon esprit et aiguise ma volonté: bien peindre", p.120

¹⁷⁷Idem. Carta a André Breton, 3 de agosto de 1925: "Je regrette seulement que vous et vos amis insistiez toujours à ne vouloir reconnaître que ma peinture d'avant la guerre. Vous me faites la réputation d'un peintre qui dans sa première jeunesse a eu quelques moments heureux et qui depuis n'a rien fait du tout. Ce n'est pas ça mon ami, je vous assure que ce n'est pas ça", p.130

Contradiendo a multitud de críticos influenciados por el surrealismo que, como Barilli, comparan el onirismo de la pintura metafísica con el psicoanálisis de Freud por su común forma de mezclar "hallazgos provenientes de un lejano y mítico pasado con fragmentos de vulgar y desconcertante trivialidad; y, por tanto, el plátano, la pelota de tenis, las gafas de sol"¹⁷⁸, revelaremos en De Chirico una expresa y consciente voluntad de presentar esos objetos como símbolos propios de nuestra tradición cultural.



FIGURA 49. Giorgio de Chirico. *Naturaleza muerta con Júpiter y plátanos o El sueño transformado*, 1913

Si escudriñamos lo que pasa por debajo de las barbas del busto que aparece en *Naturaleza muerta con Júpiter y plátanos o El sueño transformado* (FIGURA 49), caeremos en la cuenta de que el rostro de Júpiter está flotando sobre una especie de cortinas. El dios mitológico ha quedado reducido a una simple máscara, el clásico *sueño* se ha transformado en su homólogo de fantasía escenográfica. De Chirico utiliza la mezcla freudiana de clasicismo y actualidad para evidenciar el encubrimiento o disfraz que motiva toda manifestación en arte: "Ante esos bodegones suntuosos con plátanos y piñas desmoronándose en alud (...) ante esa jactancia de bienestar provocador, ante ese gigantesco insulto, ese fantástico bofetón a la miseria y a la sobriedad,

¹⁷⁸BARILLI, Renato. "Los dos Novecento de Giorgio De Chirico", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo de exposición IVAM. Skira, Milán 2007, pp.77-82. Cita en p.79

he visto la mueca burlona de la venganza en la sombra"¹⁷⁹... Y efectivamente, si ampliamos la esquina superior derecha del cuadro e incrementamos tímidamente su brillo, veremos cómo se asoman en el cuadro dos máscaras más a la ya descubierta, una sobre la pared del arco y otra amenazante en la sombra (FIGURA 50). La multitud de alusiones al mundo del teatro transmite al espectador la sensación de estar observando una falsedad o engaño que se ratifica en el análisis del detalle cercano.



FIGURA 50. Giorgio de Chirico. Ampliación de esquina superior derecha de *El sueño transformado*, 1913

También en el título de *Naturaleza muerta con Júpiter y plátanos* se identifica una alusión al engaño, pues la etimología griega de *plátano* proviene del significado de árbol que le atribuye Platón en uno de sus diálogos¹⁸⁰, siendo la fruta desconocida en Europa hasta bien entrado

¹⁷⁹DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero* (1929). Milán: Bompiani 1942 (traducción castellana de Josep Elias: *Hebdómeros*. Barcelona: Cotal 1976, p.75)

¹⁸⁰*Fedro* (370 a.C.). Diálogo platónico entre Sócrates y Fedro sobre la belleza. El texto describe las cualidades y beneficios de la sombra y cobijo del plátano griego, así como el origen legendario del rapto de Europa: la historia evoluciona desde la desaparición de una joven fenicia a la que se cree ahogada tras haberse caído por un acantilado.

el siglo XI, cuando la introdujeron los árabes desde el norte de África. Platón transcribe en su diálogo una hipotética conversación entre Sócrates y Fedro durante su viaje de Atenas a Megara, en el camino se detienen a la sombra de un plátano para recordar una leyenda popular. Cuenta Fedro que fue allí donde Bóreas (el viento del Norte) violó y raptó a la ninfa Oritrea, a lo que Sócrates responde que seguramente hubiese parte de verdad en aquella historia, pues bien podría ser que los autóctonos considerasen ese plátano un lugar de encuentro para amantes, o también podría haber sido una ráfaga de viento del Norte el responsable de hacer desaparecer a la muchacha por un acantilado frente al mar.

Ovidio rescata la leyenda de Bóreas y Oritrea, casi 400 años después, con el fin de recrear el mítico rapto de Europa con el que se da por iniciada la sociedad occidental. En *Las Metamorfosis*¹⁸¹, los originales griegos de Bóreas y Oritrea son interpretados por Júpiter y Europa, siendo el dios Júpiter de Roma quien viaja al Oriente Próximo para raptar y violar una joven virgen a orillas del Mediterráneo. Los primeros hijos engendrados por Júpiter y la fenicia se consideran desde entonces los primeros habitantes de Creta y, por consiguiente, primogénitos de Europa. Con esta versión de Ovidio sobre el original diálogo platónico de *Fedro*, los romanos no sólo se apropian del pasado histórico de la cultura occidental, sino que trasladan sus raíces de la Grecia clásica al levante fenicio con la clara voluntad de estrechar sus lazos comerciales presentándose a sí mismos como parientes lejanos provenientes de un mestizaje racial entre Oriente y Occidente.

Descubrimos tras estas consideraciones, que la trama compositiva de *Naturaleza muerta con Júpiter y plátanos* explica el proceso creativo que nos conduce del inicial recuerdo de un suceso casual y verídico a la conformación histórica de una leyenda mitológica. Como señala De Chirico, el cuadro representa *El sueño transformado* o el recuerdo de Sócrates manipulado por los intereses romanos de Ovidio. Que De Chirico elija para el título de su cuadro a Júpiter

¹⁸¹OVIDIO. "Júpiter y Europa" en *Las metamorfosis*, II, 833 - 875, traducción de Ana Pérez Vega.

frente a Zeus, su homólogo griego, nos parece un dato significativo, pues queda por aclarar aún una curiosidad en referencia a este autor; la tendencia a renegar de sus orígenes griegos: "Grecia no tiene absolutamente nada que ver con mi pintura, incluso si en mis cuadros he puesto de vez en cuando templos, alguna estatua y trozos de columna rota, esto no quiere decir que haya sido influido por Grecia; Grecia no tiene nada, pero nada que ver, es más, yo soy el anti-griego por excelencia."¹⁸² La tónica antipatriota de De Chirico enlaza con la insistente presentación de sí mismo como 'pintor italiano', no escatimando esfuerzos a la hora de demostrar la procedencia italiana de sus padres y antepasados biográficos¹⁸³.

La arquitectura de sus cuadros, como ya hemos apuntado en el capítulo anterior, también sintoniza con la historia helena del arco y la técnica del Imperio Romano, porque a diferencia de sus referentes griegos, "los templos dedicados a Palas virgen o a Júpiter olímpico, están al nivel de los mortales, bajo sus columnas nunca se tiene la impresión de algo monstruoso"¹⁸⁴. De Chirico señala aquí la desmesura y gigantismo expresado por los templos y esculturas de la Acrópolis de Atenas, una ciudad diseñada para dioses colosales que nada tiene que ver con la escala humana de los pórticos y edificios proyectados en el Capitolio de Roma.

¹⁸²DE CHIRICO, Giorgio. "L'arqueologia nell'opera di de Chirico", a cargo de Vivarelli, P.: Giorgio de Chirico (1888-1978) vol. I. De Luca, Roma 1982, p.32. (traducción castellana del fragmento en Vincenzo Trione. "El Novecento de Giorgio de Chirico", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo de exposición IVAM. Skira, Milán 2007, pp.21-47. Cita en p.34

¹⁸³"Lettera a Scheiniller del 14 Luglio 1928", en revista *Metafisica*, nº5/6. - "Biographie" (1928). El manuscrito original se conserva en el fondo Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky - "La vie de Giorgio de Chirico" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique*, VIII. - *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/2a ed. (ampliada). Milano: Rizzoli, 1962

¹⁸⁴DE CHIRICO, Giorgio. "Clasicismo pictórico", en *La Ronda*, nº 7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós, "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64. Cita en p. 60)

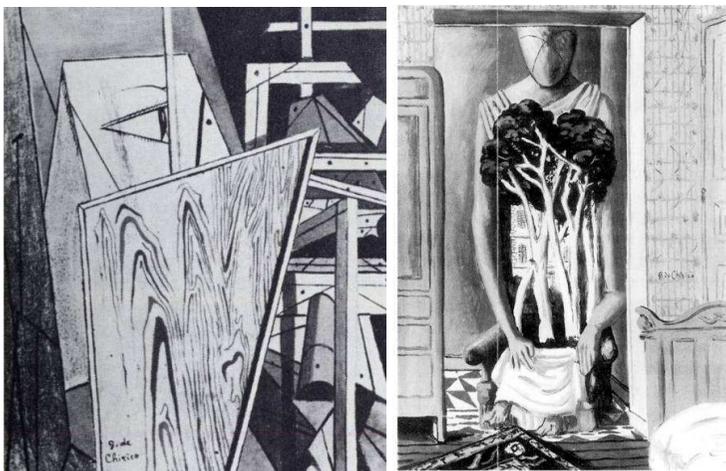


FIGURA 51. Giorgio de Chirico, *Interior metafísico*, 1916. *Maniquí meridional*, 1928.

La escala y la proporción son temas que obsesionan al pintor y llenan los cuadros de su serie *Interiores metafísicos* (FIGURA 51) de escuadras, reglas y distintas herramientas de madera. Con estos objetos el pintor apunta la fácil manipulación sensitiva de estos aspectos, pues sus fundamentos son básicamente visuales y funcionan por analogía, de manera que cuanto más pequeño sea el menor de los objetos vistos, mayor nos parecerá, por comparación, el más grande desde la misma vista. Esta relatividad de la escala que De Chirico no para de estudiar y explotar en sus obras, también depende, como ya hemos visto en cuadros anteriores, de la profundidad perspectiva, es decir, de la distancia entre nosotros y esos objetos, apareciendo sensitivamente aumentadas aquellas cosas que tengamos más a nuestro alcance.

En otro orden de aspectos pero en base a un mismo fundamento arquitectónico, De Chirico se cuestiona acerca de las proporciones altura-anchura que dominan la estética de los edificios en ciertos pueblos y ciudades, pues tras su vínculo con el lugar se oculta una herencia que data de épocas primitivas y prehistóricas cabañas. Que actualmente relacionemos la arquitectura arcaica con edificios y estructuras de piedra, no quiere decir que nuestros primitivos no construyeran ni conocieran otros materiales, más bien

parece que la arquitectura tradicional fuese esencialmente de madera y que, por consiguiente, los troncos de árboles autóctonos sean los antepasados de las actuales columnas y pilares de piedra. De esa herencia estética dan fe las iglesias y calles en la Italia meridional, donde los perfiles verticales son más delgados y más esbeltos y están más juntos unos de otros que en el norte y el resto de Europa, pues con ello se identifican más con los grupos de pinos de su litoral mediterráneo.

La estética del paisaje no domina únicamente las soluciones estructurales de la arquitectura del lugar, sino que De Chirico advierte la posible influencia del material de madera en la definición de figuras religiosas como los de aquellos santos y apóstoles que se asemejan a su *Maniquí meridional* (FIGURA 51): "representa a un personaje de patas cortas y tronco monumental sentado donde los pinos marítimos elevaron la compleja anatomía de sus brazos y el parasol y sombra de su follaje verde oscuro"¹⁸⁵ El arte metafísico deduce la transferencia anatómica que se produce del tronco a la figura o talla resultado, pues de alguna manera deben influir la resistencia y descarga señaladas por la acumulación periódica de anillos y crecimiento en anchura de sección cuando se trata de evaluar el esfuerzo requerido y la técnica empleada por el artista. Sobre esta cuestión habla De Chirico en el texto que acompaña a su maniquí meridional, donde señala la naturaleza de una histórica conquista de la técnica y funcionalidad frente a la forma del símbolo religioso. El pintor justifica la estética adquirida por ciertas figuras del arte románico en las que el apóstol o santo aparece sentado con las siguientes palabras: "estas figuras al sentarse humanizan su aspecto y tienen algo de cálido, de simpático, como el burro o el buey y ciertos perros"¹⁸⁶. Con este tono De Chirico

¹⁸⁵DE CHIRICO, Giorgio. "Naissance du mannequin" (manuscrito de 1938), en revista *Metafísica*, n°1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.277-279: "...intitulé "mannequin méridional" et cette toile qui représentait un personnage assis aux jambes courtes et au tronc monumental où des pins maritimes élevaient l'anatomie compliquée de leurs branches et le parasol de leur frondaisons d'un vert chaud et sombre", p.277

¹⁸⁶idem: "Ces personnages assis s'humanisent à leur façon et ils ont quelque chose de chaud, de bon de sympathique, comme l'âne ou le bœuf et certains chiens", p.278

ironiza sobre lo relativo de toda estética, pues la majestuosidad del trono en el que se sientan dichas figuras responde a la búsqueda técnica del artista por mejorar la estructura de apoyo y estabilidad de la escultura. Posteriormente encontramos ese asiento reproducido en muchas pinturas de altares religiosos y como símbolo de poder en multitud de tronos imperiales, lo que evidencia la aceptación pública y religiosa de esa convención artística.

El doble o espantajo

En 1919 la revista vienesa *Imago* incorpora un breve ensayo de Sigmund Freud que versa sobre el carácter de lo siniestro ligado al concepto de fantasma: "El carácter de lo siniestro sólo puede obedecer a que el 'doble' es una formación perteneciente a épocas psíquicas primitivas (...) El 'doble' se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones"¹⁸⁷. Observamos las dos cualidades que Freud atribuye al *doble*: en primer lugar se trata de un *espantajo* o fantasma, algo que nos es extraño y con lo que no nos sentimos identificados y, en segundo lugar, se trata de una representación de *épocas psíquicas primitivas*, es decir, del pasado.

Pere Gimferrer advierte la similitud existente entre los maniqués de De Chirico y ese *espantajo* al que hacía referencia Freud en su artículo. La voluntad del arte metafísico es subsanar ese miedo a lo siniestro recuperando y entendiendo el momento histórico que lo propició: "De Chirico traduce, en cierto sentido, la inquietud ante la deshumanización: la memoria aparece como el antídoto contra esos temores, la cura de una honda melancolía"¹⁸⁸. Nos enfrentamos, pues, a esa actitud regresiva que describía la metafísica de Nietzsche:

¹⁸⁷FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche" (Lo siniestro, 1919), en revista *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. pp. 297-324: "Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden", el subrayado es nuestro, p.311

¹⁸⁸GIMFERRER, Pere. "Cosas inauditas", en *Descubrir el ARTE*, nº106. Madrid: diciembre 2007

"Glorificar la génesis - es el retoño metafísico que vuelve a brotar en la consideración de la historia y que hace que se opine absolutamente que en el principio de todas las cosas está lo más valioso y esencial"¹⁸⁹. En esta vuelta al origen se separan los caminos de la metafísica y del surrealismo, pues mientras para De Chirico la "época psíquica primitiva" a la que hacía alusión Freud remite a un pasado histórico, para los surrealistas refiere al incipiente estado mental de un niño.

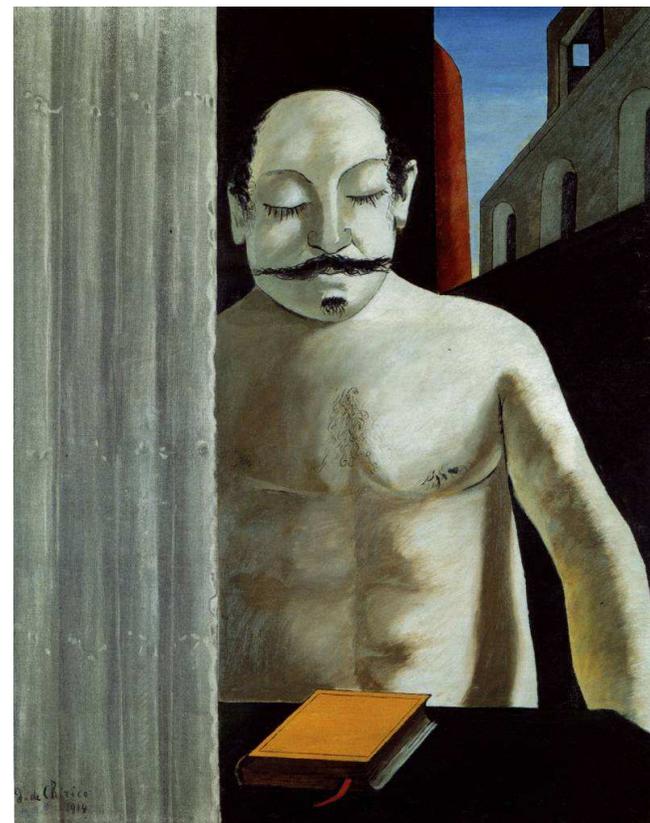


FIGURA 52. Giorgio de Chirico, *El cerebro del niño*, 1914

¹⁸⁹NIETZSCHE, Friedrich. *Der Wenderer und sein Schatten*, 1880 (traducción castellana de Carlos Vergara: *El viajero y su sombra*. Madrid: Edaf 2011, "3. En el principio era")

El caso de que tanto Breton como Tanguy se fijaran en *El cerebro del niño* (FIGURA 52) para contar cómo habían sido abducidos por la metafísica dice mucho de esa voluntad surrealista de poner de relieve una psicología del arte. Lo ratifica André Breton cuando explica su primer encuentro con el cuadro como un hecho revelador, una especie de sensación familiar y reencuentro con la figura paterna que le empujó a bajarse del autobús para penetrar en la galería de Paul Guillaume y observarlo más de cerca. El surrealismo interpreta *El cerebro del niño* como una invitación a "Tiempo de columnatas, épocas de espectros, maniqués, época Interior, en el misterio del orden cronológico en el que he aparecido"¹⁹⁰. La "época Interior" a la que aquí se refiere Breton es el momento en el que se detectan por primera vez consciencia y subconsciente, el hombre se desdobra en su otro yo; un personaje virtual que entra a participar activamente de sus sueños.

De Chirico, por contra, va en busca del origen artístico y social de los símbolos religiosos convencido de que éstos han utilizado siempre por modelo el ejemplo más básico y común de convivencia humana, la unidad familiar. Que asociemos la figura del padre de De Chirico en *El cerebro del niño* con la imagen de nuestro padre, no es ningún mérito, pues obviamente el personaje utiliza la universalidad de ciertos aspectos asociados a la madurez, como la calvicie y el bigote, que caracterizan al hombre adulto y de edad suficiente como para tener varios hijos a sus espaldas. Es pertinente pensar, que igual que De Chirico en *El cerebro del niño*, todos los pintores de la historia que en algún momento hayan necesitado representar un personaje del que quisieran destacar la superioridad de poder y autoridad social, se hayan inspirado en el rostro de su padre tomando por modelo los sentimientos más primarios y generalizados de su entorno social.

Dice Magdalena Holzhey, que De Chirico representa a su padre con los ojos cerrados en referencia a la imagen del vidente ciego

¹⁹⁰BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928 (traducción castellana, prólogo y notas de Aldo Pellegrini: *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Labor 1965, 157 p.)

de la Antigüedad¹⁹¹. Los ojos cerrados se relacionan con el oráculo de Delfos, con el único ojo del cíclope y la magia de Horus, pero de todos estos ejemplos el único que parece tener una lógica estética y fundamento real, es el del oficio clásico de poeta que solían desempeñar mayoritariamente ciegos por su agudeza auditiva a la hora de memorizar discursos así como su capacidad expresiva a la hora de captar sentimientos y afectos a través de las palabras.

Así pues, De Chirico fundamenta su idea de lo siniestro y del doble metafísico representado, en el método de abstracción que sigue todo artista clásico para convertir un símbolo de su entorno particular en un símbolo social. Dicho método consiste en identificar aquellas características del rostro que nos permiten identificar al personaje con un determinado tipo de rol social. Su fundamento arcaico lo explica la leyenda de Plinio el Viejo sobre el *Origen de la pintura*¹⁹², que vincula la aparición del primer retrato humano con el rostro perfilado por una muchacha de su joven amante antes de que éste abandone la ciudad. Para fijar el recuerdo de su amado la muchacha decide astutamente reseguir el perímetro de sombra que arroja su cuerpo, un proceso que simplifica en gran medida la tarea de todo artista haciendo de su trabajo un oficio al que cualquiera podría dedicarse. Sin embargo y en contrapartida, descubrimos que en esa sombra se descartan la mayoría de detalles expresivos y singulares del joven transformando su aspecto en un rostro de lo más común, con lo que se consiguen extrapolar sus relaciones íntimas y su papel de amante de la muchacha, a un rango superior en la escala de roles sociales: el amado de la comunidad. De Chirico justifica, a raíz del detalle y la expresión que se pierden en toda proyección lumínica, la importancia de su mística: "En la tierra.

¹⁹¹HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, pp. 35-37

¹⁹²STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*, versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999. 279p. Sobre el origen de la pintura y su relación con los tres estadios de la sombra consultar pp. 15-24

Existen muchos más enigmas en la sombra de un hombre andando bajo el sol que en todas las religiones del pasado, presente y futuro."¹⁹³ Descubrimos, pues, en ese proceso de abstracción formal que conlleva representar un cuerpo tridimensional sobre una superficie bidimensional, el origen místico de la pintura: su objetivo ulterior es acercar individuos y opiniones buscando en ellas un punto de encuentro y convergencia que llame la atención sobre su común esencia humana frente a otros tipos de vida.

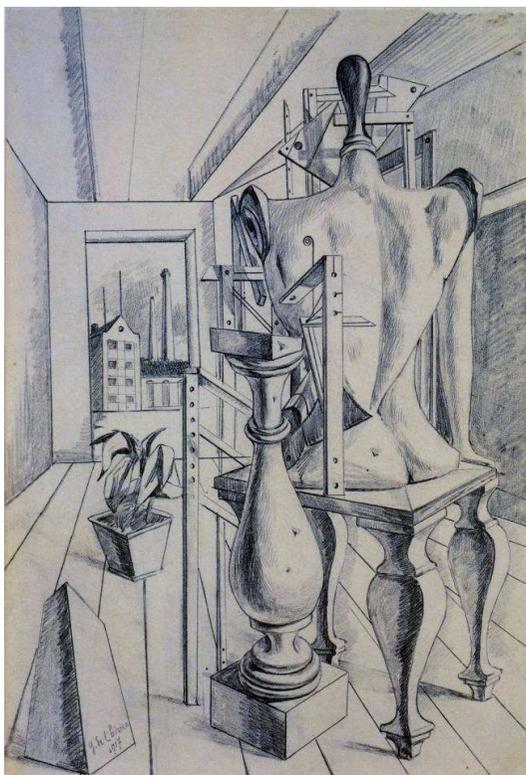


FIGURA 53. Giorgio de Chirico, *La esposa fiel*, 1917

¹⁹³DE CHIRICO, Giorgio. *Manoscritti Paulhan* (1912), en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37. Reeditado en italiano en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.60-65

La esencia metafísica de *La esposa fiel* (FIGURA 53) persigue representar aquellos matices ajenos al arte, que como la pintura hayan participado y ayudado a fomentar la creación de sociedades civiles. Con este objetivo, De Chirico traslada el contexto lumínico de sus plazas de Italia, al interior de una arquitectura en la que el sol no penetre y desaparezca así cualquier proyección de sombra. Visto desde el prisma interior de una cueva o habitación, la primera técnica social del hombre se encuentra sobre el suelo y al fondo de la composición, en la lejana domesticación de una planta. Más hacia nosotros, la creatividad humana se entretiene en la normalización formal del cúmulo de reglas y escuadras que miden proporciones y tipos de belleza, para finalmente desembocar en la presente industria del arte y la arquitectura, capaz de recrear mecánicamente multitud de idénticos balaustres como el que se enseña al frente de la escena. Lo que aquí presenta De Chirico es la cara oculta de la historia del arte, su cronología explicada desde la intuición femenina de Ariadna. El título de *La esposa fiel* anuncia el papel complementario que se le da a la mujer clásica, pues es Teseo el que plantea el enigma del laberinto y es Ariadna, quien motivada por su enamorado, encuentra una alternativa de recorrido interior del edificio como metáfora del doble sentido de todo viaje, el de ida y el de vuelta.

La sensación de estar observando la figura de un mito, la intuición de lo sagrado, también se relaciona con el interior de una arquitectura, pues son "las líneas de las paredes, del suelo y del techo que separan a la estatua del mundo exterior", como ocurre en la habitación representada en el cuadro, las que nos indican que "ya no se trata de una figura destinada a mezclarse con la naturaleza (...) se nos muestra bajo su aspecto más solitario, y es más bien un *espectro* que se nos aparece, y nos sorprende"¹⁹⁴. Así llegamos a intuir en *La esposa fiel*, el espíritu y la imagen de alguien familiar, alguien cuyo ejemplo clásico

¹⁹⁴DE CHIRICO, Giorgio. "Statues, meubles et généraux", en *Bulletin de l'Effort moderne*, nº38, octubre de 1927 (traducción castellana de Cristina Gonzalbo: "Estatuas, muebles y generales", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.119-123. Cita en pp.119-120)

coincide con el papel que desempeña Penélope en la *Odisea*, la eterna viuda que permanece leal a la memoria de su marido, aparece aquí como modelo social anacrónico y caduco. Ciertamente, el ideal de mujer del siglo XX se acerca mucho más a aquel erotismo extrovertido que Gustave Flaubert nos descubría en su apasionada y sensual *Madame Bovary*, que a la fábrica industrial de calcos o mujeres estampa a la que aspira la dominación y represión tradicional de la moral femenina. Telémaco, el efebo de Penélope y Ulises, viene aquí a representarse metafóricamente en la imagen de un balaustre prefabricado, pues metafísicamente retrata al hijo que aspira a convertirse en un clásico. Su objetivo es claro: llegar a ser el mismo tipo de héroe que ha sido su padre, es decir, limitarse a imitar y repetir, infinitas veces, una actitud del pasado.

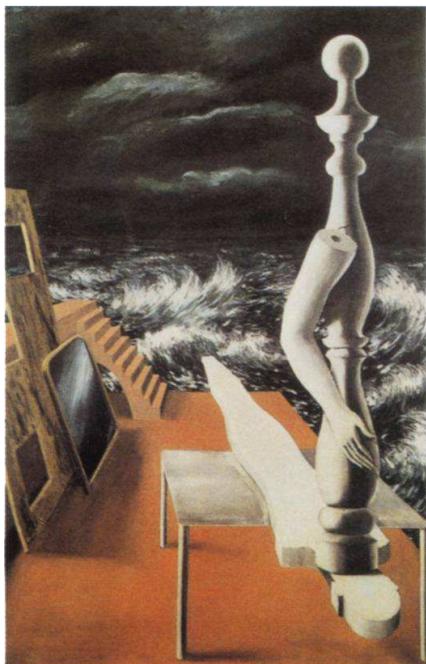


FIGURA 54. René Magritte, *El nacimiento del ídolo*, 1926

El nacimiento del ídolo (FIGURA 54) de Magritte recupera el balaustre industrializado de *La esposa fiel*, pero lejos de aceptar sin más su destino fatal, el autor devuelve a Telémaco su poder de maniobra dotándolo de un brazo articulado. Diremos que si De Chirico plantea la industrialización del hombre, la intención surrealista de Magritte es invertir dicho proceso en una paulatina humanización de las máquinas. Además, en Magritte el balaustre es extraído de su iniciático contexto arquitectónico para ser expuesto al aire enrarecido de un paisaje. *El nacimiento del ídolo*, en ausencia de su referente metafísico de *La esposa fiel*, pierde el hilo del relato, pues la naturaleza hostil de ese mar de fondo introduce un elemento móvil en el carácter simbólico y detenido de De Chirico que desestabiliza su imagen de permanencia inmutable.

Rechazado el relato histórico de De Chirico, el surrealismo presenta sus arquetipos metafísicos descontextualizados. Desprovistos de su referente social, esos objetos cobran el aspecto enigmático de cosas anecdóticas y de otro mundo. Cuando Magritte nos descubre la razón de su interés por el arte metafísico, alega la sensación que se obtiene de la ausencia de autor en el cuadro, pues habla de sus composiciones como de "una nueva visión, en la que el observador reencuentra su aislamiento y percibe el silencio del mundo"¹⁹⁵. Si en De Chirico existe todavía la voluntad de conectar con el público a través de presentar una leyenda reconocible, pues sus mitos son mitos clásicos de un pasado compartido con el espectador, Magritte, en cambio, rompe ese nexo y se expone a una evidente falta de diálogo. Allí donde el arte metafísico razona un mundo deshumanizado, el surrealismo planta una generación espontánea de objetos cotidianos.

La aparición del fantasma

En la *Aparición del fantasma* (FIGURA 55) De Chirico presenta un nuevo episodio de la *Odisea*, el retorno del héroe a Ítaca cuando ya

¹⁹⁵Esta cita de René Magritte se encuentra publicada en Magdalena Holzey. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96 p. Cita en p. 67

todos le daban por muerto. Penélope recibe al fantasma de su marido con medio cuerpo en forma de columna y el otro medio en recuerdo del vidente ciego o rostro del padre (ver *El cerebro del niño*, FIGURA 52). Ulises interpreta aquí la simultaneidad de caracteres que definen al Dios cristiano como padre y profeta de su pueblo, a esta dualidad habrá que sumar el factor espiritual del personaje, que a modo de arcángel se persona ante Penélope para anunciar el nacimiento de Telémaco, la encarnación de su hijo sobre la tierra.

El aspecto de columna que adquiere el fantasma de cintura hacia abajo, remite a la esencia arquitectónica del mensaje religioso, su significado lo comunica el material de piedra, pues da igual la virgen o santo que se represente siempre y cuando su belleza se immortalice y se mantenga inalterable con el paso de los años. La misma permanencia de mensaje busca el arte metafísico según Savinio: "nosotros tenemos inmortalidad terrestre (...) El arte mismo requiere de una *permanencia en la tierra*"¹⁹⁶. El vínculo que establece el arte metafísico entre inmortalidad y necesaria *permanencia en la tierra* es el mismo que interpreta el personaje de Ulises cuando reclama a su gente que le tenga presente en su prolongada ausencia y mantenga vacíos y a salvo su trono y su hogar. La *Odisea* deja clara la gravedad del castigo para aquellos que incumplan tal mandato, pues a la vuelta de Ulises o *aparición del fantasma*, todos aquellos que lo han traicionado pagan con la muerte su agravio. La *Aparición del fantasma* anuncia el nacimiento del mesías y, con él, la llegada de un nuevo orden basado en la materialización de un altar en el templo donde poder immortalizar la memoria de héroes, mitos y dioses.

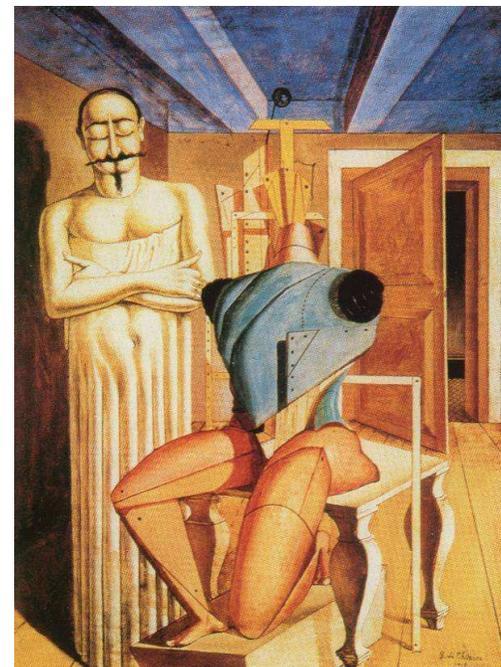


FIGURA 55. Giorgio de Chirico. *Aparición del Fantasma*, 1918

La resistencia ambiental de la piedra se magnifica y multiplica en el contexto interior de un edificio, sus paredes protegen y separan la figura de la intemperie y de la luz solar. Del fantasma en el cuadro emana algo inesperado, se nos aparece con su doble en sombra para anunciar un cambio de concepto en lo espiritual. El vocabulario artístico de inicios del siglo XX en París incorpora sentidos místicos como "fantasma", "esencia" o "espectro" en estrecha relación con la industria del entretenimiento que prolifera en el XIX. A este tipo de espectáculos pertenecen las fantasmagorías de Robertson, montajes escenográficos que juegan a invocar fantasmas valiéndose de artificios científicos a caballo entre la cámara oscura y el estudio fisionómico de Caspar Lavater¹⁹⁷.

¹⁹⁶SAVINO, Alberto. *Ascolto il tuo cuore, città*. Milan: Edizioni Bompiani 1944, p.77

¹⁹⁷CASPAR LAVATER, Johann. *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme à le faire aimer*, Volúmen II. La Haya 1783.

Hans-Georg von Arburg, en su ensayo sobre *Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica*, explica muy bien las intenciones y consecuencias de dichas fantasmagorías¹⁹⁸: "De un lado, las *fantasmagories* revelan a los *phantasmata* vistos con los propios ojos como un engaño: los supuestos espíritus no son más que quimeras refinadas técnicamente", se muestran abiertamente como trucos escenográficos con la única intención de entretener. "De otro lado, se introducen cada vez más en el entramado del cerebro: hasta el propio pensamiento adopta una forma espectral. La racionalización de lo irracional, a cuyo servicio están las figuras de sombras producidas artificialmente, se ve en un instante oprimida por la irracionalización de lo racional". La época de Robertson desencadena en otra muy proclive a inmortalizar cadáveres y retocarlos fotográficamente para hacer salir de sus cuerpos fuentes de una luz inexplicable, espíritus con rostros personalizados de los que nuestra cultura se ha servido para materializar formas tan abstractas como el alma.

A día de hoy, "la irracionalización de lo racional" hace que revelemos en todo foco de luz inexplicable la *Aparición de un fantasma* como consecuencia heredada de nuestros prehistóricos, que descubrieron una parte de sí mismos proyectada en el contorno de su sombra arrojada. En la primitiva intuición de la sombra reside el origen de todo mito; lo "*Fantásmico*" del arte que, en palabras de Savinio, viene a ser el misterio o "fenómeno incipiente de representación; génesis de todos los aspectos. Y, respecto al hombre: estado inicial del momento de descubrimiento, cuando el hombre se encuentra en presencia de una realidad desconocida para él anteriormente"¹⁹⁹. La completa historia del arte gira alrededor del

¹⁹⁸VON ARBURG, Hans-Georg. "Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica: la fisonomía de Lavater y las fantasmagorías de Robertson", en catálogo *La Sombra [Museo Thyssen-Bornemisza 10 febrero-17 mayo de 2009]*. Madrid: Caja Madrid 2009, pp. 38-52. Cita en p.39

¹⁹⁹SAVINIO, Alberto. "*Anadioménon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo*", en *Valori Plastici*, n° 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadioménon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125. Cita en p.109)

concepto de sombra, siendo sus consecutivas versiones heredadas: la pintura, la escultura y la arquitectura, las que dotan de permanencia al mito supeditándolo al lugar. Concebir la representación como espíritu o fantasma equivale a no diferenciar entre forma y vida humana, es decir, entender que la reproducción técnica puede satisfacer todas nuestras necesidades naturales y afectivas.

La gran paradoja de la reproducción automática reside en que, al confiar la copia a la máquina, el hombre renuncia a su fertilidad primogénita y esencia genética. El eterno rival de Freud, Carl G. Jung, localiza en el ejemplo del inconsciente humano lo lejos que aún estamos de poder confiar nuestra evolución humana a la reproducción mecánica: "Quienquiera que niegue la existencia del inconsciente, supone, de hecho, que nuestro conocimiento actual de la psique es completo. Nuestra psique es parte de la naturaleza y su enigma es ilimitado"²⁰⁰. El comportamiento humano, la cadena de ADN que rige en el orden de nuestros cromosomas, es un enigma de momento ilegible y, como tal, único y original. El arte metafísico, a través de su arquitectura interior, revela el camino al que nos conduce nuestra incondicional confianza en la representación, una técnica incompleta, en tanto que no contempla nuestra memoria genética, dejándonos a merced de infecundos maniqués y encarnaciones inertes (arte).



FIGURA 56. Jean-François Millet. *El Ángelus*, 1859 (museo d'Orsay), Salvador Dalí. *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*, 1935

²⁰⁰JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar. Editorial Aguilar, 1969. (edición en inglés de 1964), p.23

La temática que toca la *Aparición del fantasma* de De Chirico, la anunciación del arcángel a la virgen y la encarnación del mesías, es clásica también del siglo XIX, la misma que asiste *El Ángelus* (1859) de Jean-François Millet (FIGURA 56). De hecho, si no fuese por el título de ambos cuadros, nadie adivinaría su contenido sagrado, pues nunca antes se había visto una Anunciación en ausencia del arcángel Gabriel o Virgen María. Si el tema de De Chirico es la encarnación mitológica de una arquitectura, Millet supo captar a la perfección la plegaria campesina por una mayor fecundidad de la tierra, "los ciclos anuales de fertilidad de la tierra se inauguran en la primavera y se corresponden con el veinticinco de marzo, fecha de recepción del mensaje divino por María, nueve meses antes de la Natividad."²⁰¹ En el cuadro una luz cegadora ilumina la escena organizando todos sus elementos alrededor de un punto de fuga que invalida cualquier sombra, la cesta parece ser la recompensa y finalidad de esta pareja, la encarnación de su esfuerzo mutuo y comprensión. Sin una fuente de luz apropiada, crepuscular y radiante, el mensaje quedaría exento de arquitectura interior, el misterio de su ambiente diluido por la uniformidad de sexos y ausencia de contrastes que propagan sus sombras arrojadas, el sentido de tales cosas produciría en nosotros la mayor de las indiferencias.

En su *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (FIGURA 56), Dalí reinterpreta la escena de la Anunciación en unos restos arqueológicos a imagen de un pasado histórico y ritual. Lo petrificado de sus figuras reitera el carácter inerte que se desprende del material arquitectónico de sus monolitos: "La ley moral debe ser de origen divino, ya que, antes de las Tablas de Moisés, ya estaba contenida en los códigos de las espirales genéticas"²⁰². Dalí da así comienzo a sus disertaciones psicológicas sobre el síndrome de Edipo descubierto en la pintura de Millet, su particular interpretación alude a la represión

²⁰¹REPOLLÉS LLAURADÓ, Jaime. *El Ángelus de Dalí y el misterio de la encarnación*, en revista Felipe II, nº 1, artículo I, abril 2004

²⁰²DALÍ, Salvador. *El mito trágico del Ángelus de Millet* (1935), publicado en Francia en 1963 por el editor Jean-Jacques Pauvert, traducción española, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona: Tusquets, 2002, p.13

sexual e infecundidad de la pareja, cuya infertilidad se transporta a la envolvente de un territorio desértico y desolador donde toda creación natural y fértil cae en el olvido. Dalí, imitando la metodología emprendida por el resto de sus compañeros surrealistas, presenta el psicoanálisis de Freud traducido a arquetipos de arquitectura metafísica para evocar el sentido de permanencia y eternidad que propagan sus máscaras de piedra: Ulises, Jesucristo, Dios, Júpiter, Zeus,...

Como posibles predecesores de la mística *del Ángelus* de Dalí, citaremos las composiciones de el *Ángel judío* y *Naturalezas muertas evangélicas* (FIGURA 57) de De Chirico. La caracterización que hace el artista del profeta judío; una estructura amontonada de caballetes y objetos apoyados sobre dos grandes bloques de piedra, remite a la función histórica de las "Tablas de Moisés" que encarnan la palabra y el mensaje de Dios propagado por un santo en peregrinación.

El arte metafísico razona en la naturaleza nómada de los judíos el origen de posteriores procesiones y caminos sacros que nos llevan hasta míticos santuarios erguidos por católicos, apostólicos y cristianos. De Chirico hace referencia a dichos movimientos migratorios en el *Ángel judío* y en las curvas discontinuas sobre el mapa topográfico de *Naturalezas muertas evangélicas*, se trata de viajes en un único sentido porque así los entiende y los dibuja una comunidad en permanente exilio, retratan la eterna historia de la expulsión judía. El carácter exiliado de este pueblo determina el ideal de muerte predicado en su Evangelio, un viaje al infinito del que no se vuelve. Así, el título de De Chirico *Naturalezas muertas evangélicas* responde a un juego de palabras en el que se presenta la *muerte* como un invento de *Naturaleza evangélica*, pues dicho vocablo no tenía sentido asignado hasta la llegada del Evangelio, siendo la comprensión de la vida humana entendida hasta entonces como el natural viaje circular y cíclico del hombre en sus permanentes idas y venidas de la luz sensible al mundo de las sombras (recuerdos y memoria).

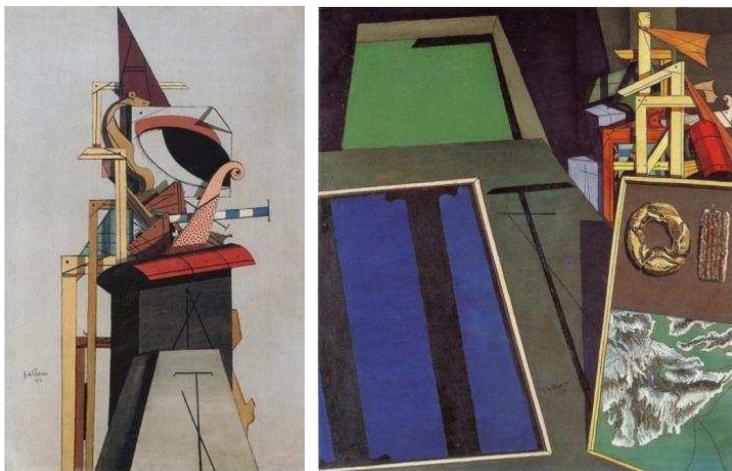


FIGURA 57. Giorgio de Chirico, *El ángel judío* (izquierda) y *Naturaleza muerta evangélica I*, 1916

Cuenta De Chirico en uno de sus artículos lo que simboliza para el arte metafísico la "muerte del fantasma", es decir, lo opuesto a la *Aparición del fantasma*. La "muerte del fantasma" tiene que ver con el sentimiento suscitado por ciertos funerales oficiales en los que se rinde tributo a personas a las que ni siquiera conocíamos en vida, "así pues, cuando asistimos a sus funerales, lo que nos choca ante todo, es la idea de la *muerte del fantasma*, pensamos: un fantasma ha muerto, los hombres -que no le conocen- vienen para honrarle y para llorarle"²⁰³. Este es el prisma bajo el que el arte metafísico analiza la historia del hombre, una recreación falseada por las vidas esculpidas en el interior de nuestros templos y museos. Su visual directa hace que interpretemos esos personajes como el reflejo de nuestros antepasados, hace que asociemos sus proezas y acciones a nuestra arquitectura interior; un cúmulo de experiencias, enfermedades y circunstancias heredadas en la memoria del ADN que corre por nuestras venas y microcélulas.

²⁰³DE CHIRICO, Giorgio. "Statues, meubles et généraux", en *Bulletin de l'Effort moderne*, n°38, octubre de 1927 (traducción castellana de Cristina Gonzalbo: "Estatuas, muebles y generales", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.119-123. Cita en p.122)

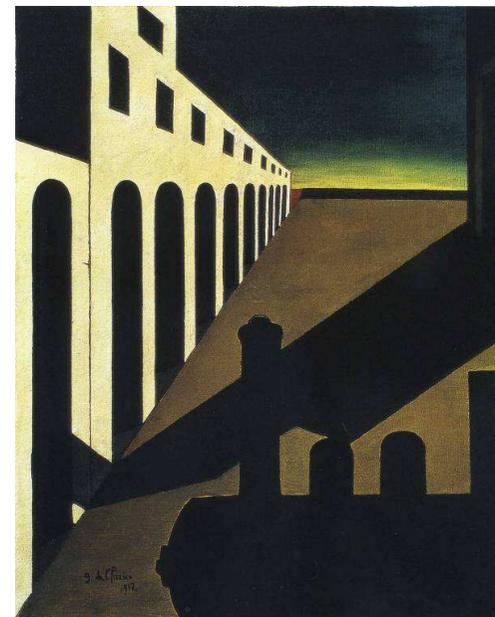


FIGURA 58. Giorgio de Chirico, *La mañana angustiosa*, 1912

El imaginario onírico y memoria histórica de De Chirico también incorpora ciertos sentidos particulares de la vida del artista. Con dicho objetivo *La mañana angustiosa* (FIGURA 58) coloca en primer término el perfil en sombra de una locomotora, un "caballo de hierro" que el pintor presenta como su difunto padre, Evaristo de Chirico: "Dado que el ingeniero Evaristo de Chirico, tenía el espíritu no menos aventurero que un Jonathan Smith, había venido de su lejana y demasiado pacífica Toscana, donde él se trasladó desde su Sicilia natal, para lanzar el primer *caballo de hierro* en estas llanuras de centauros"²⁰⁴. De Chirico asocia el recuerdo de su padre, cuyo "doble

²⁰⁴BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "La vie de Giorgio de Chirico" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique*, VIII. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado en revista *Metafisica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "Car l'ingénieur Evariste de Chirico, à l'esprit non moins aventureux qu'un Jonathan Smith, était venu de sa lointaine et trop paisible Toscane, où il s'était transplanté de son originaire Sicile, pour lancer le premier cheval de fer dans ces plaines de centaures", p.485

ha sido magistralmente pintado por Julio Verne en sus inmortales novelas²⁰⁵, a la aparición de su fantasma particular convertido en héroe de la Toscana, lugar donde la sombra de Evaristo planea sobre cada vía de ferrocarril y sobre cada silbido de locomotora, convertido en un "verdadero fantasma ambulante, como aparece Phileas Fogg en *La vuelta al mundo en ochenta días*"²⁰⁶.

3.2. Del surrealismo a Giorgio de Chirico

El mito surrealista

Los surrealistas contribuyeron a crear el mito de Giorgio de Chirico, de hecho el seudónimo del "mito moderno"²⁰⁷ se lo debemos al mismísimo Breton. La historia cuenta que durante los años 1918 y 1919 fue surgiendo entre los surrealistas un sentimiento de admiración hacia el pintor metafísico que por entonces despuntaba en la revista romana *Valori Plastici*. De Chirico, mientras tanto, sumergido en el agradable murmullo de los elogios, se dejaba querer como ya hizo en su día con Apollinaire y sus allegados de París. Pero también aquí, como era de esperar, la manera de hacer de éste y aquellos chocó desde el principio.

Viendo el cuadro de Max Ernst *Au Rendez-vous des amis* (FIGURA 59) donde aparecen los máximos representantes del surrealismo: André Breton, Paul y Gala (quien más tarde se convertiría

²⁰⁵BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "*La vie de Giorgio de Chirico*" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique*, VIII. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490: "*dont le doublé aspect physique et métaphysique nous a été si magistralement peint par Jules Verne dans ses immortels romans*", p.485

²⁰⁶DE CHIRICO, Giorgio. "*Sull'arte metafisica*", en *Valori Plastici*, nº4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.38)

²⁰⁷HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Traducción del alemán de P.L. Green. Colonia/Madrid: Taschen 2005, pp. 62 y ss.

en musa de Dalí) Eluard, Jean Paulhan y Louis Aragon entre otros, ya detectamos las raíces que ayudaron a construir ese mito del surrealismo... Giorgio de Chirico, detrás de Gala, aparece junto a sus compañeros con una serpiente por bufanda y claro aspecto de columna clásica. De Chirico cavó su propia tumba, el grupo siempre lo consideró el mito de un pasado retornado, lo dibujó siguiendo la advertencia metafísica argumentada para la *Aparición del fantasma* (FIGURA 55) de "lo clásico", una permanente evocación del comportamiento de nuestros antepasados familiares que el arte debía superar. Entrada la segunda mitad de los años veinte, las críticas negativas a las obras más recientes de De Chirico fructifican en el seno de *La Révolution Surréaliste*. Los surrealistas no tardaron mucho en dar carpetazo a su admirado maestro, se encargó de ello Breton personalmente, quien tildó a De Chirico de "genio perdido"²⁰⁸ en una de sus publicaciones.

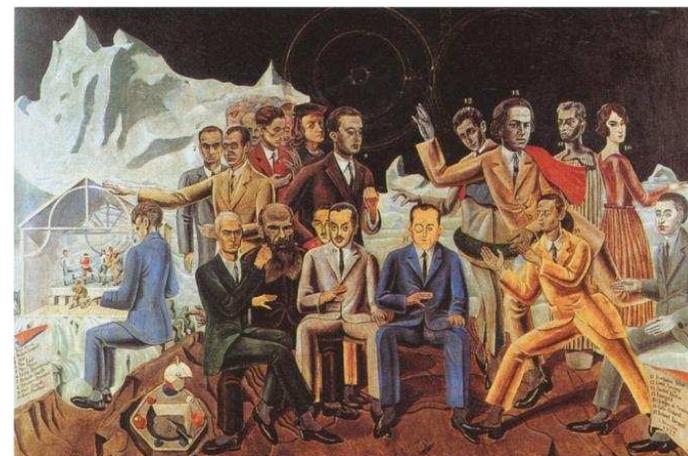


FIGURA 59. Max Ernst, *Au Rendez-vous des amis* (Reunión de amigos, 1922).
1 René Crevel, 2 Philippe Soupault, 3 Arp, 4 Max Ernst, 5 Max Morise, 6 Fédor Dostoievsky, 7 Rafaele Sanzio, 8 Théodore Frankel, 9 Paul Eluard, 10 Jean Paulhan, 11 Benjamin Péret, 12 Louis Aragon, 13 André Breton, 14 Baargeld, 15 Giorgio de Chirico, 16 Gala Eluard, 17 Robert Desnos

²⁰⁸BRETON, André. Nota en el nº 7 de *La Révolution Surréaliste*, 1926



FIGURA 60. Giorgio de Chirico en el círculo de los surrealistas, fotografía de Man Ray, impresa en la portada del primer número de *La Révolution surréaliste*, diciembre de 1924. De izquierda a derecha (de pie): Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Paul Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupeault, Robert Desnos, Louis Aragon; (sentados Simone Breton, Max Morise, Marie Louise Soupault.

El cuadro que aparece en la fotografía (FIGURA 60) de la portada del primer número de *La Révolution surréaliste* en 1924 tras el grupo de amigos, es *El sueño de Tobías* (FIGURA 61) de De Chirico. Si bien los surrealistas creyeron ver en este cuadro la justificación metafísica de un imaginario basado en la psique de los sueños, para De Chirico implicaba algo mucho menos trivial: "Las letras AIDEL²⁰⁹, que aparecen junto a un termómetro de mercurio, son -transcritas- las correspondientes a *invisible* en griego. La columna de mercurio, a su vez, es una alusión irónica a mercurio o Hermes, el emisario de los dioses. El tema del cuadro, por tanto, es la revelación y la anunciación de lo invisible, a cuya búsqueda se ha dado el artista metafísico, como emisario de una nueva visión del mundo"²¹⁰. El trabajo de De Chirico es revelar en lo abstracto e invisible del emisario de Mercurio la inexistencia de los dioses. El libro de Tobías, uno de los primeros textos judíos traducidos al griego, habla del espíritu anunciador o ángel

²⁰⁹AIDEL también puede referir al nombre propio Aidel, que en judío significa de noble y delicada familia, en relación al termómetro que mide la "bondad humana"

²¹⁰HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*. Traducción del alemán de P.L. Green. Colonia/Madrid: Taschen 2005, p. 53

de la guarda que acompaña al hombre y media en todo lo que le acontece. Siendo el pintor de *El sueño de Tobías* buen conocedor del significado griego para Tobit o Tobías, "bondadoso mío", debemos presuponer que su *sueño* representa la esencia del libro sánscrito: un artilugio diseñado para medir y poner límites a la "bondad humana", es decir, un instrumento que regula nuestra moral religiosa. Mientras el termómetro de Mercurio mide el *tiempo* en términos de temperatura, siendo su mínimo aceptable la congelación del agua a 0°C, el medidor de De Chirico cambia números por letras para calibrar y poner límites al *tiempo* de la creación divina: su tope o límite de supervivencia coincide con la llegada del profeta en el año 0 occidental, se considera que antes de eso no existía civilización.

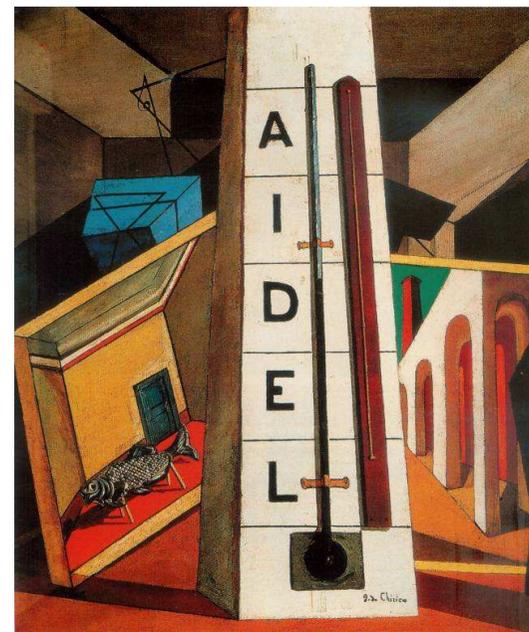


FIGURA 61. Giorgio de Chirico, *El Sueño de Tobías*, 1917/1922 (existen dudas acerca de su fecha de realización)

Tras las amenazas surrealistas de vetar la pintura metafísica posterior a 1918, la composición de *El sueño de Tobías*, que muy

probablemente se pintara entorno a 1917 coincidiendo con el ciclo de "interiores metafísicos", apareció con una nueva fecha al lado de la anterior, la de 1922, cuya presencia en el cuadro seguramente se justifique por el malestar de De Chirico ante las crecientes calumnias de Breton. El pintor metafísico llegó a afirmar la existencia de una especie de complot surrealista contra su persona: querían "monopolizar mi pintura metafísica, que ellos naturalmente llamaban surrealista" para después "vender mis cuadros a precios altísimos y conseguir mucho dinero"²¹¹. Lo cierto es que dicho monopolio acabó beneficiando a De Chirico, pues el grupo surrealista no tuvo opción a deshacerse del mito que había ayudado a engendrar; el fantasma del arte metafísico reaparecía siempre en todas sus retrospectivas (FIGURAS 62-63) como su libro de Tobías particular. De Chirico era el punto de partida de su arte, y sin su referente histórico ni representación onírica del panorama social, el planteo terapéutico y poder psicoanalítico pretendido por la obra surrealista carecía de todo el sentido.



FIGURA 62. Primera exposición surrealista internacional. Londres, 1936. 1 Moore, 2 Nash, 3 Ernst, 4 Gascoyne, 5 Masson, 6 Penrose, 7 Man Ray, 8 Magritte, 9 Miró, 10 Mesens, 11 Planells, 12 Klee, 13 De Chirico (*Melancolía*, 1914, ver FIGURA 2), 14 Hayter, 15 Nash.

²¹¹DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Sobre los altercados con el movimiento surrealista consultar p.145 y ss.)



FIGURA 63. Primera exposición surrealista internacional. Londres, 1936. 1 Tanguy, 2 Dalí, 3 Picasso, 4 Man Ray, 5 Man Ray, 6 Magritte, 7 Tanguy, 8 Brancusi, 9 De Chirico, 10 Tanguy, 11 Miró, 12 Miró, 13 Domínguez, 14 Bellmer, 15 Man Ray, 16 Picasso, 17 Domínguez, 18 De Chirico (*La pureza de un sueño*, 1915)

Hebdómeros

En el prólogo de *Hebdómeros*²¹² (1929), novela surrealista de De Chirico halagada incluso por Louis Aragon, ya hostil al artista²¹³, Mandiargues escribe: "El nacimiento de Hebdómeros es como el acto de defunción del pintor, y se podría decir acertadamente que si Chirico ha estado un tiempo en posesión de un mundo mítico y prodigioso, se ha librado totalmente de él, al escribir su libro". Para el autor de este prólogo, la vertiente copista de De Chirico, aquella en la que el pintor se recrea copiando sus propias pinturas con el claro objetivo, entre otros, de saciar sus necesidades económicas²¹⁴, se inaugura con este

²¹²Prólogo de André Pieyre de Mandiargues para la novela de Giorgio de Chirico. *Ebdómero* (1929). Milán: Ed. Bompiani 1942 (traducción castellana de Josep Elías, *Hebdómeros*. Barcelona: Ed. Cotal 1976, p.6)

²¹³Este dato aparece referenciado al final de la traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, en el apartado de Biografía, año 1929.

²¹⁴En una carta a Madame Breton datada del 10 de marzo de 1924 De Chirico accede a reproducir dos de sus cuadros más famosos por 1000 libras: "*Quand à l'achat des 2 tableaux: Les muses inquiétantes et les poissons sacrés voici de quoi il s'agit; mon ami de Florence, malgré mes pressions, ne veut pas vendre les Muses moins de 3500 livres italiennes; quand aux Poissons sacrés ils appartiennent à M. Broglio qui je crois en demande 5000 livres italiennes. Si vous voulez une réplique exacte de ces deux tableaux je peux vous le faire pour 1000 livres italiennes chacune. Ces répliques n'auront d'autre défaut que celui d'être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante*" [En cuanto a la compra de los 2

relato finiquitando todo su anterior trabajo. Disponemos, claro está, de una lista de objeciones al prólogo de Mandiargues;

Primero. "El nacimiento de Hebdómeros", dada la pluralidad del sustantivo Hebdómeros, que identifica tanto a la novela como a su protagonista, no puede considerarse un "acto de defunción del autor" más allá de la superación del individuo que propone el plural de Homero como título más apropiado para la recopilación física, en un único libro, de varias voces y leyendas populares

Segundo. En su papel de protagonista, Hebdómeros encarna el conjunto de álgos egos de De Chirico, y, en consecuencia, su capacidad de desdoblamiento múltiple en la multitud de seudónimos empleados a la hora de dar pluralidad a sus ideas y diversificar las voces críticas que le profesan apoyo incondicional. Así le descubrimos al menos cuatro alias oficiales: Isabella Far (FIGURA 64), Angelo Bardí, Luigi Bellini, Giovanni Loreto, y un sin fin de textos sin firma.

Tercero. El cambio que alega Mandiargues en De Chirico, aquel que habiendo "estado un tiempo en posesión de un mundo mítico, se ha librado totalmente de él", no parece atender a la realidad de una novela que destaca por la incesante voluntad de reformular mitológicamente el mundo. Su fundamento parece responder a otro tipo de intereses estratégicos que lo sitúan al lado de Breton, apoyando su discurso sobre un antes y un después en De Chirico a partir de la fecha clave de 1918.

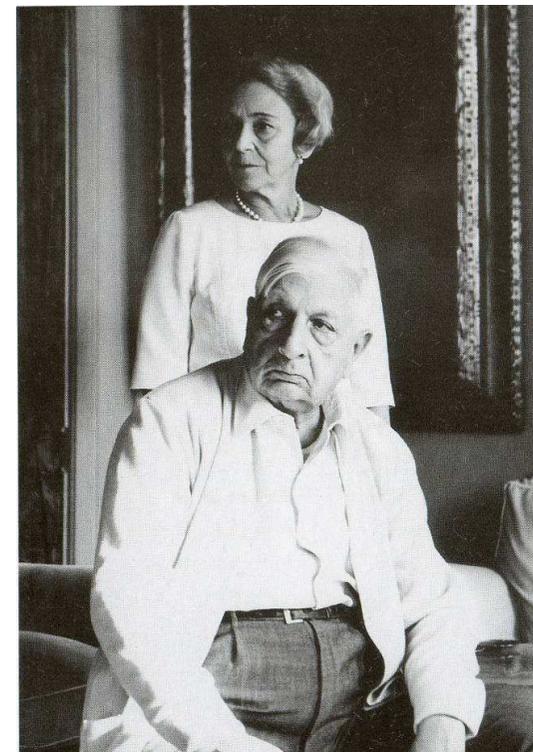


FIGURA 64. Giorgio de Chirico con su esposa, Isabella Pakzswar Far, Roma 1969. Es sabido que De Chirico suplantó la personalidad de su mujer en la publicación de varios artículos.

Cuarto. La destapada vertiente copista de De Chirico, a quien descubrimos reproduciendo los mismos temas oníricos una y otra vez, y no únicamente en sus pinturas, sino también en sus escritos, no hace otra cosa, como bien explica Alessia Abadyem en relación al contenido de sus poemas inéditos, que confirmar su "constante *metodológica*: su eterno retorno a sí mismo y el uso prudente de autocitaciones"²¹⁵.

cuadros: *Las musas inquietantes* y *El pez sagrado* aquí le expongo; mi amigo de Florencia, a pesar de mi presión, no quiere vender a menos de 3.500 musas de liras italianas; en cuanto a *los peces sagrados* pertenecen al Sr. Broglio, que creo que solicitan 5000 liras italianas. Si desea una réplica exacta de estos dos cuadros se la puedo hacer por 1000 liras italianas cada uno. Estas réplicas no tendrán otro defecto que el ser llevadas a cabo con un material más bello y una técnica más erudita] DE CHIRICO, Giorgio. "Lettres à André et Simon Breton" (1921-1925), en revista *Metafísica*, n°1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.112-130. Cita en p. 124

²¹⁵ABADYEM, Alessia. "Brief notes on the poetry of Giorgio de Chirico" (Prólogo a la publicación de los poemas inéditos de Giorgio de Chirico), en revista *Metafísica*, n°7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.513-518: "Indeed, the similarities present in the poems cross-reference his novels. In some cases, one even comes across, quite literary, the same quote. These elements confirm de Chirico's constancy of 'method': his eternal return to himself, and the wise use of self-quotation", p. 514

Incluso cuando De Chirico hace frente a dificultades económicas y se plantea la copia indiscriminada de sus temas clásicos, se mantiene fiel a sus principios reiterando que el valor de la obra no se encuentra únicamente en el contenido, sino también en el proceso de su formalización, las réplicas encargadas "no tendrán otro defecto que el ser llevadas a cabo con un material más bello y una técnica más erudita"²¹⁶ (FIGURA 65)



FIGURA 65. Giorgio de Chirico, las 18 versiones de *Las Musas inquietantes* realizadas entre 1945 y 1962

Quinto. El prólogo de Mandiargues canta: "si fuera preciso buscar una influencia, sería seguramente la de los primeros libros de

²¹⁶En una carta a Madame Breton datada del 10 de marzo de 1924 De Chirico accede a reproducir dos de sus cuadros más famosos por 1000 libras: "*Ces répliques n'auront d'autre défaut que celui d'être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante*" [Estas réplicas no tendrán otro defecto que el ser llevadas a cabo con un material más bello y una técnica más sabia] DE CHIRICO, Giorgio. "*Lettres à André et Simon Breton, 1921-1925*" (Roma, 10 de marzo 1924, a Madame Breton), en revista *Metafísica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.112-130. Cita en p. 124

Papini (*le tragique quotidien, Le Pilote aveugle*)²¹⁷. Aunque otros críticos, como es el caso de Calvesi²¹⁸, hayan secundado esta asociación de Papini al surrealismo de Hebdómeros, es obvio que estas palabras no tienen en cuenta la opinión nada confusa de De Chirico al respecto: "Dos hombres contribuyeron mucho a provocar esta extrajerolatría, con la consiguiente decadencia de toda seriedad y de toda dignidad en el campo del Arte y de la Literatura: Giovanni Papini y Ardengo Soffici que, también hoy, son considerados por muchos como los 'precursores' de las nuevas corrientes"²¹⁹.

3.3. Revisión de temas mitológicos

Desmantelando el mito

El primer ejemplar de *Valori Plastici* presenta un artículo de Giorgio De Chirico con la siguiente afirmación; "los antiquísimos cretenses estampaban un ojo enorme en medio de los perfiles esqueléticos (...) *Hay que descubrir el ojo en cada cosa*"²²⁰. Esta aseveración constata el valor documental que tiene la representación para el arte metafísico: los cretenses debieron tener contacto visual con algún tipo de esqueleto en el que destacase un ojo central. De Chirico da voz a la teoría del paleontólogo vienés Othenio Abel, que en 1914 ofreció al público una visión histórica de lo que pudo haber impulsado la aparición de cíclopes o gigantes cavernícolas en la *Odisea* y otros

²¹⁷Prólogo de André Pieyre de Mandiargues para la novela de Giorgio de Chirico. *Ebdómero* (1929). Milán: Ed. Bompiani 1942 (traducción castellana de Josep Elías, *Hebdómeros*. Barcelona: Ed. Cotal 1976, p.6)

²¹⁸CALVESI, Maurizio. *La Metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Ediciones Visor 1990

²¹⁹DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

²²⁰DE CHIRICO, Giorgio. "*Zeusi l'exploratore*", publicado en *Valori Plastici*, nº1. Roma, noviembre 1918 (traducción castellana de Jordi Pinós, "*Zeuxis el explorador*", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.23-25. Cita en p.23)

relatos clásicos²²¹. La novedosa hipótesis lanzada por el paleontólogo defendía el descubrimiento antiguo de esqueletos de *Elephas falconeri* en las islas del Mediterráneo, una especie de mamut enano que los griegos arcaicos bien pudieron confundir con gigantes humanos de un único ojo por su particular orificio en el centro del cráneo, cavidad asociada al agujero que da salida a la trompa del animal.



FIGURA 66. Giorgio de Chirico. *El astrónomo*, 1915

La publicación de esta teoría coincide con los primeros cíclopes del arte metafísico, maniqués de un único ojo u órbita central. En 1915, además, De Chirico pinta *El astrónomo* (FIGURA 66), un cíclope con una curiosa cavidad en el centro del rostro que deja entrever un pedazo de cielo exterior, un firmamento al que parece responder la geometría proyectada en la pizarra de un modo similar al

²²¹OTHENIO, Abel. *Paläontologie und Paläozoologie*, en *Kultur der Gegenwart*, III., IV., 4. Leipzig - Berlin 1914, pp. 303-305

método de abstracción seguido por el dibujo a tiza de *El vaticinador* (FIGURA 33). Las tonalidades del cuadro tienen la voluntad de equiparar la piel de la cara del astrónomo con el color de piedra utilizado en la pared al fondo, esa simetría se mantiene en su carácter común de arquitectura perforada, donde la relación pared-ventana se repite como secuencia esculpida en el busto interior, frente a la ventana, de cara-orificio.

El conjunto de referentes que conforman *El astrónomo*: cielo, arquitectura, geometría y predicción, también se encuentra en el mito clásico del cíclope, pues fueron los conquistadores griegos del Mediterráneo quienes no tardaron en asociar esos esqueletos de gigantes con las megalíticas construcciones halladas por sus alrededores. La lógica de su cultura griega, que por un lado sostenía la necesaria intervención del hombre en toda arquitectura y, por el otro, creía ciegamente en el poder de predicción reservado al oráculo de sus templos, fue clave a la hora de recomponer los pedazos de una historia de antepasados gigantes cuyos templos predecían la llegada de las cosechas. La disposición en planta de las construcciones indicaba la aparición del sol durante los solsticios de verano e invierno, pero los griegos, lejos de interpretar esas construcciones como simples imitaciones del comportamiento orbital del astro sol, quisieron ver en la circularidad de sus arquitecturas el milagro del oráculo, su espíritu y memoria interior. La primitiva imagen proyectada por un torpe Polifemo en la *Odisea*, un cíclope de fuerza bruta pero poca inteligencia, se ve entonces, a través de la arquitectura asociada a esos templos mediterráneos, compensada por la posterior aparición en la leyenda de un cíclope visionario capaz de predecir el destino, Telemo.

La teoría de Othenio Abel es un buen ejemplo de la transversalidad de campos y dialéctica de tiempo que impone la ciencia del siglo XX; donde un paleontólogo utiliza sus conocimientos arqueológicos y literarios para poder investigar, imaginándose a sí mismo en la piel del conquistador griego del Mediterráneo, diferentes hipótesis de avance para sus reconstrucciones morfológicas de esqueletos. Este diálogo entre pasado y futuro también se palpa en la figura de *El astrónomo*, que recupera los referentes clásicos de cíclope y

vidente (*El vaticinador*, FIGURA 33), para especular ulteriores modelos clásicos de héroe nacional: conquistadores de nuevos territorios que traigan riqueza y desarrollo a su hogar. En base a dicho prototipo, el arte metafísico avanza la hipótesis del mito del futuro, aquel que hará posible la conquista del espacio astral sin tener que moverse de la silla, su físico aquejará dicho inmovilismo dejando que se deteriore su inicial cuerpo olímpico hasta lo perforado y deshojado del maniquí. El héroe actual, *el astónomo*, tiene cuerpo de modelo de sastre al que han dejado sin su escaparate, "dada la orientación cada vez más materialista y pragmática tomada por nuestra civilización, no es ninguna paradoja enfocar desde ahora un estado social en donde el hombre, viviendo sólo de cara a los placeres del espíritu, ya no tenga derecho a reclamar su lugar en el sol. El escritor, el pensador, el soñador, el poeta, el metafísico, el observador, (...) se volverán personajes anacrónicos destinados a desaparecer de la superficie del globo, igual que el ictiosaurio y el mamut"²²² De Chirico nos descubre un porvenir científico en el que las teorías se irán desmantelando consecutivamente unas a otras hasta acabar con la capacidad mágica de identificarnos con cualquier actitud heroica anterior a nuestro siglo. El poeta y el metafísico quedarán reducidos a referentes históricos de interés arqueológico cuando, en un futuro, se precise recomponer el punto de vista actual que tenemos de nuestro mundo. Tal proceso evolutivo conduce hasta el hombre autómatas, un ser sin enigma ni misterio que consagra la intuición y el instinto a lo anecdótico de un pasado en el que el hombre aún se sentía conectado a la Tierra.

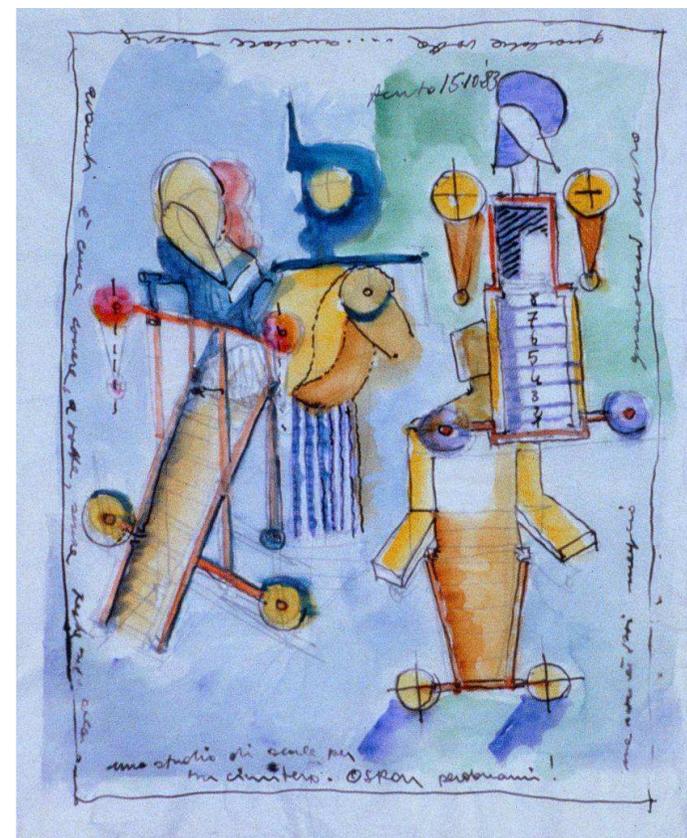


FIGURA 67. Massimiliano Fuksas, boceto de una escalera deslizante y articulado en homenaje a Giorgio de Chirico para el *Cementerio de Paliano*, 1977-1990

Al cíclope maniquí y autómatas dechiriquiano es al que rinde homenaje la escalera diseñada por Massimiliano Fuksas (FIGURAS 67-68) para su proyecto de *Cementerio* en Paliano²²³. El arquitecto vivió

²²²DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero* (1929). Milán: Bompiani 1942 (traducción castellana de Josep Elias: *Hebdómeros*. Barcelona: Cotal 1976, pp.122-123)

²²³FUKSAS, Massimiliano. Respuesta recibida en relación a *Máquinas y Hombres, reflexiones basadas en De Chirico*, el 14 de julio de 2011 de Roberta Diglio, del servicio de prensa del estudio Fuksas, en Piazza del Monte di Pietà, 30 (I-00186 Roma), via mail: "The image is relating to the Paliano Cemetery project and, in particular, to the staircase of the Cemetery. The order of the lecture is from left to right. The first square refers to the façade; the second to a section; the third is a detail. The staircase has been inspired by the mechanical ballet by Oskar Schlemmer, the German artist and choreographer associated with

may de cerca el mundo simbólico de Giorgio de Chirico, pues como recuerdan sus libros tuvo ocasión de pasar dos años junto al pintor metafísico como su aprendiz de taller en Roma. De esta experiencia Fuksas guarda un buen recuerdo; "no quería diploma alguno, no podía imaginar el hecho de vivir sin aquellos colores a diario. Finalmente, entré en la escuela de Arquitectura para hacer feliz a mi madre"²²⁴.

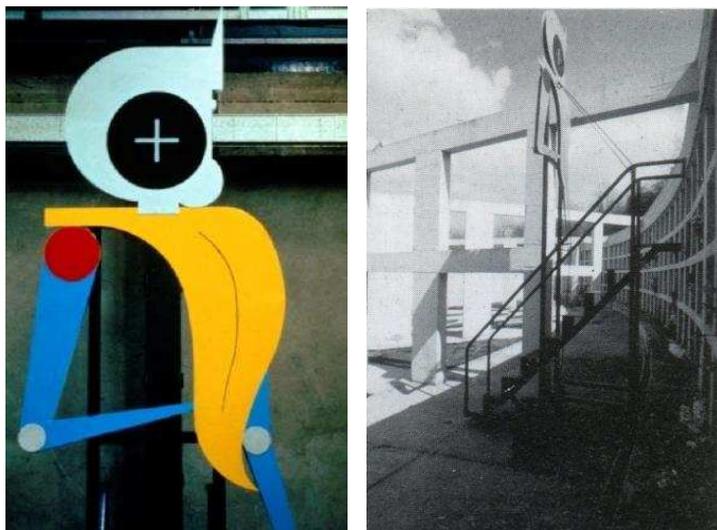


FIGURA 68. Massimiliano Fuksas, Diseño de escalera para el *Cementerio de Paliano*, 1977-1990

the Bauhaus school, performed during the 1920s" [La imagen está relacionada con el proyecto de ampliación del cementerio de Paliano y, en particular, con la escalera de dicho proyecto. El orden de lectura de la secuencia es de izquierda a derecha; la primera imagen se refiere a la fachada, la segunda a una sección y la tercera a un detalle. La escalera se ha inspirado en el ballet mecánico por Oskar Schlemmer, el artista alemán y coreógrafo asociada con la Bauhaus, representado durante la década de 1920]

²²⁴FUKSAS, Massimiliano. "Mémoires d'architecture. Conférence au Centre Georges-Pompidou, Paris, 17 janvier 2001", en *Massimiliano Fuksas: Au-delà de l'architecture*, a cargo de Paola Misino. Paris: Ed. du Moniteur 2005: "À l'époque, je faisais de la peinture; j'ai été chez De Chirico pendant deux ans. Je ne voulais pas de diplôme, je ne pouvais pas imaginer de vivre sans utiliser les couleurs tous les jours. Et finalement, je suis entré à l'école d'architecture pour faire plaisir à ma mère.", p.67

El astrónomo resucita en Fuksas convertido en el hombre escalera, un verdadero autómatas y mecánico cuyo oficio es facilitar el trabajo y acceso del enterrador y el resto del personal a los pisos superiores de nichos. El servicio prestado por este autómatas pone de manifiesto la tendencia vertical de nuestras aspiraciones espaciales como consecuencia de la escasez de terreno fértil, de ahí la advertencia de De Chirico sobre un futuro en el que el hombre "ya no tenga derecho a reclamar su lugar en el sol", es decir, su pequeño *solar* o parcela de tierra en la que poder ser enterrado. Cada vez que vemos al autómatas metafísico entrar en acción es como si se pintara otra naturaleza muerta, lo que el pintor metafísico describía como "vida saliente"²²⁵: la misma escena en la que se arranca, de cuajo, otra vida de tierra. La arquitectura de Fuksas es deudora, en muchos aspectos, de ese onirismo del imaginario metafísico: "Mi arquitectura de 1970 y 80 se basa en la idea de que el lenguaje arquitectónico puede usar e introducir nuevas materias o campos; el descubrimiento y rehabilitación no sólo del sueño, sino de las experiencias figurativas como el pop-art, el surrealismo o el dadá, junto a la refutación del realismo y figuración en pintura y arquitectura."²²⁶ Fuksas se considera surrealista antes que arquitecto, pues equipara su trabajo al de un constructor de fantasías.

A medio camino entre De Chirico y Fuksas se encuentra la experiencia surrealista de Max Ernst, que en su *Elefante de Célebes* (FIGURA 69) reinterpreta a De Chirico para dar pie a su particular autómatas metálico. En la isla asiática de *Célebes* habita una especie enana de mamífero diferente a todas las demás, se trata de un descendiente del primogénito elefante asiático bautizado científicamente con el nombre de *Anoa de montaña*. Su aspecto bovino, a manos de Max Ernst, se convierte en una versión mamífera y metálica del cíclope representado en *El astrónomo*. Al parecer, la obesidad exhibida por el elefante alude a su gran capacidad de

²²⁵GIMFERRER, Pere. "Cosas inauditas", en *Descubrir el ARTE*, nº106. Madrid: diciembre 2007

²²⁶FUKSAS, Massimiliano. "Conversación con Fuksas" en Mario Pisani, *Massimiliano Fuksas architetto*. Roma: Gangemi 1988, p.65

almacenar comida, pues cuenta Ernst que su redondez responde a unas fotografías de silos abovedados de planta circular que llamaron su atención hojando una revista de antropología inglesa²²⁷.

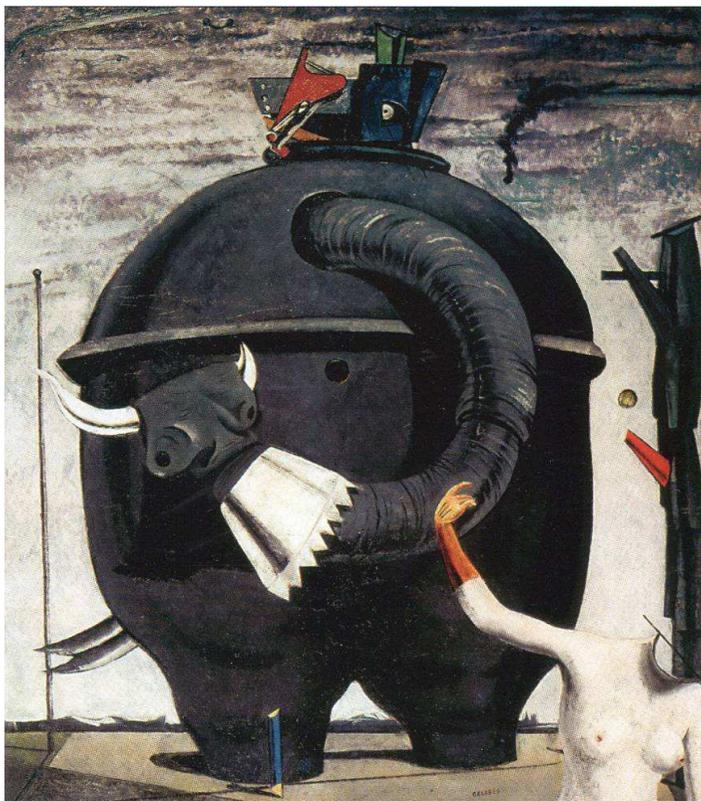


FIGURA 69. Max Ernst, *El elefante de Célebes*, 1921

²²⁷SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey*. Munich: Prestel 2002: "In the present case, Ernst's find was made in an English journal of anthropology. It was an illustration of a grain bin, made of clay and standing on two enormous feet, of a type once found in southern Sudan. In the painting, while retaining its contours, he transformed the bin into a metal monster" [En el presente caso de Ernst, el descubrimiento tuvo lugar en una revista inglesa de antropología. Era una ilustración de un granero, hecho de arcilla y de pie sobre dos patas enormes, de una tipología encontrada al sur de Sudán. En la pintura, sin perder su perfil de contorno, transformó el silo en un monstruo de metal], p.80

Entre las diferencias destacables que separan al *Elefante de Célebes* de su homólogo metafísico, *El astrónomo*, cabría remarcar el mismo gesto emprendido por Magritte en *El nacimiento del ídolo* (FIGURA 53) de prescindir de la arquitectura de contexto para presentar las figuras adheridas a un paisaje enrarecido. Coincidiremos aquí también en destacar el aspecto más animado y vital que cobran los autómatas surrealistas frente aquellas figuras petrificadas del arte metafísico. Tal y como explica Schmied, los maniqués, ídolos y mitos metafísicos sirven al surrealismo de Max Ernst para argumentar todo un mundo de ficción y fantasía: "Si de Chirico se dedicó a los monumentos de piedra o a los andamios antropomórficos compuestos por instrumentos de dibujo, Ernst enfrenta éstos a criaturas de su propia creación: híbridos de plantas, animales y máquinas, reliquias animadas de nuestros primeros días tecnológicos."²²⁸ Digamos que si el objetivo metafísico reside en revelar el remanente mitológico que aún define la Europa del siglo XX, la finalidad del surrealismo será revestir la realidad de nuestro mundo con ciertas dosis de fantasía onírica, una ficción proyectada que se autodefine a sí misma inconsciente creativo.

Las obras surrealistas buscan imitar el efecto psicológico que tendría en nosotros la visión de clásicos centauros en playas oceánicas o, como alega Max Ernst recordando al Conde de Lautréamont, presenciar "el casual encuentro entre una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección"²²⁹. Superado el efecto de sorpresa inicial, el sinsentido de las cosas que nos rodean se convierte en el nuevo mensaje de esa fantasía onírica; un mundo sin autor ni dueño, nacido de la nada y por generación espontánea. Los objetos que habitan ese mundo paralelo no parecen servir a nadie, la visión que nos ofrecen se asemeja a la de unos árboles o peces encontrados en una expedición a otro planeta, un descubrimiento que calificaríamos

²²⁸Idem: "if de Chirico was partial to stone monuments or anthropomorphic scaffoldings composed of drawing instruments, Ernst confronted these with creatures of his own making: hybrids of plants, animals and machines, animated relics from the early days of technology", p.81

²²⁹HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, p.61.

de legendario presentando esas inutilidades como mitos del lugar, un mérito asociado a su situación de procedencia y arquitectura de contexto. El objeto al que se priva de función humana deviene por sistema función física de lugar, pues la información que nos transmite es la que imprime su forma de adaptarse a la vida de su ecosistema y su resistencia material al desgaste medioambiental. Dicho de otro modo, lo que define al mito y la obra de arte es su descripción asociada de contexto y lugar; la apariencia de su forma y la esencia de su material.

Los dobles de *El Poeta y el Filósofo* (FIGURA 70), siguiendo la tónica emprendida por *El vaticinador* y *El astrónomo*, no son más que restos arqueológicos. La moral y la belleza que predicar pasarán a la historia de una época agotada por la contradicción a la que tiene que enfrentarse toda metafísica²³⁰: "Dios no existe". Para argumentar dicho aspecto en De Chirico, Félix Duque²³¹ recurre al origen etimológico del vocablo *metafísica* según el Poema de Parménides (*Sobre la Naturaleza*), que divide en dos las vías de búsqueda de la evidencia de Dios: la apariencia (vía de las Opiniones de los mortales) y la esencia (la vía de la Verdad que él mismo introdujo). De estas dos vías primigenias se desarrollan las dos corrientes griegas que originan todo el pensamiento filosófico occidental; la de Sócrates, secundado por Nietzsche y el arte metafísico en la defensa del conocimiento y la memoria histórica como vías de acceso a la justicia, el amor y la virtud, y la de Platón, secundada por Heidegger y el surrealismo, en la escisión humana entre lo tangible, y el mundo platónico de las ideas.

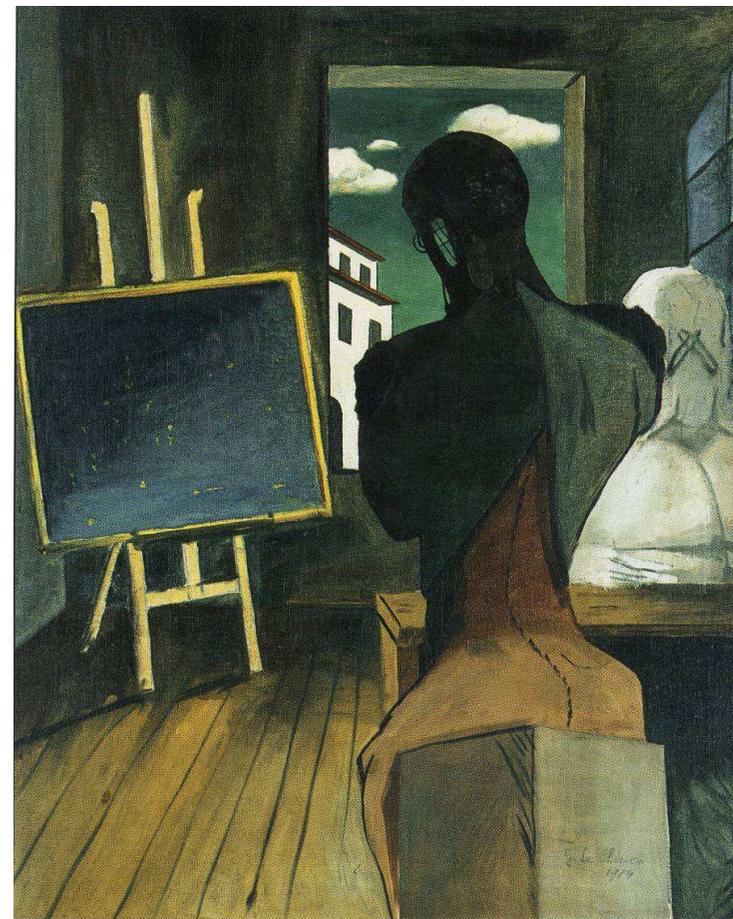


FIGURA 70. Giorgio de Chirico. *El Poeta y el Filósofo*, 1915

Si de lo que trata el surrealismo es de describir el lugar psicológico o mundo platónico de las ideas, Savinio recupera el debate de Parménides haciendo hincapié en el carácter abstracto de la *verdad* tal y como la defienden los mortales: "La *sociedad* existe sólo en cuanto materia -moralmente no es más que una opinión. La opinión de la

²³⁰SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey*. Munich: Prestel 2002, pp.58-59

²³¹DUQUE, Félix. "Costruzioni dello spirito", en *Metafísica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.107-181

sociedad *-opinión pública-* no existe"²³². Cuando Savinio menciona la sociedad "en cuanto a materia" se refiere a lo imborrable de sus restos residuales, pues la retrospectiva histórica a la que se lanza Othenio Abel demuestra la inmortalidad de ciertas obras de arte y arquitecturas llegadas a nuestros días desde tres mil años atrás.

El retorno del hijo pródigo

Descubrimos un punto de inflexión y de no retorno en el arte metafísico de De Chirico que marcará en lo sucesivo la importancia adquirida por la *técnica* en su discurso teórico y artístico. Pere Gimferrer compara la envergadura de ese momento con la revelación misma del arte metafísico: "La experiencia artística de Giorgio de Chirico se nos aparece polarizada en torno a dos momentos cruciales: el descubrimiento de la pintura metafísica en 1910 y el descubrimiento de la pintura clásica en 1919"²³³. A raíz de este segundo descubrimiento, el pintor metafísico publica su ensayo *Il ritorno al mestiere* (El retorno al oficio), que acaba con el siguiente alegato: "por mi parte, estoy tranquilo y me adorno de tres palabras que quiero que sean el sello de mi obra: *pictor classicus sum*"²³⁴.



FIGURA 71. Giorgio de Chirico, *El retorno del hijo pródigo*, 1919

Magdalena Holzhey coincide con Gimferrer y presenta la revelación de los clásicos en De Chirico como "una especie de segundo nacimiento" a partir del cual el "tema bíblico del regreso del *hijo pródigo* ocupará frecuentemente a De Chirico."²³⁵ Ciertamente, en esas fechas sorprende el giro pictórico emprendido por el cuadro *El retorno del hijo pródigo* (FIGURA 71), donde la definición de trazos y colores logra crear el efecto de un plató ocupado por dos actores que se abrazan más un telón de fondo perspectivo en el que las figuras se pierden y difuminan entre planos de arquitectura neoclásica.

Giorgio de Chirico siempre consideró el material pictórico de los maestros un campo de estudio ineludible en la carrera del artista, para él la *técnica* de los clásicos adquiere dimensiones globalizadoras donde otros sólo aciertan a ver obstáculos, "las palabras oficio y técnica, hoy, a causa de las maniobras de los modernos, han adquirido

²³²SAVINIO, Alberto. "Arte = Idee Moderne", en *Valori Plastici*, n°1. Roma: 15 de noviembre de 1918, pp.3 y ss. (traducción castellana parcial de José Luis Bernal: "Dramatismo en pintura", en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p. Cita en p.37)

²³³GIMFERRER, Pere. *De Chirico*. Barcelona: Polígrafa DL 1987

²³⁴DE CHIRICO, Giorgio. "Il ritorno al mestiere", en *Valori Plastici*, n° 11/12, noviembre/ diciembre, Roma 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós, "El regreso al oficio", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.47-56. Cita en p.56)

²³⁵HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, p.57.

un significado de cosas de poca importancia"²³⁶. Afrontar el sentido de la *técnica* en De Chirico nos plantea nuevos enigmas, pues tras su rastro podemos acabar tanto en una lista sobre mezclas de aceites, tipos de pinceles y preparación de bastidores en su *Pequeño tratado de técnica pictórica*²³⁷, como en ciertas afirmaciones poéticas del tipo "La *comprensión* de un cuadro se refiere también a su aspecto técnico; *el material*." siendo que "el hecho importantísimo del material pictórico es un hecho espiritual, lírico y romántico"²³⁸. Existen, pues, dos aspectos técnicos vinculados al material del cuadro en arte metafísico: uno refiere a la práctica de oficio y otro funciona como efecto psíquico. El primero asegura la permanencia material (esencia) y el segundo previene del desgaste de su forma (apariencia).



FIGURA 72. Giorgio de Chirico preparando barnices en su estudio de *Piazza di Spagna*, Roma 1948

²³⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

²³⁷DE CHIRICO, Giorgio. "Piccolo trattato di tecnica pittorica". Milán: Scheiwiller 1928 (traducción castellana parcial de Mireia Garcías Buades: "Pequeño tratado de técnica pictórica", en *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)*. Memoria de investigación. Baleares: Dep. Historia del Arte de la Universitat de Les Illes Balears 2011, pp.41-42)

²³⁸DE CHIRICO, Giorgio. "Pro technica oratio" (1923), en *La Bilancia*, publicado originalmente en italiano y en dos entregas: marzo y abril de 1923 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Pro technica oratio", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.97-108. Citas en p.100 y p.101 respectivamente)

En De Chirico como en Nietzsche, arte y técnica son intercambiables, pues "habría que recordar su origen etimológico griego, en el que técnica viene de la palabra Tekne y Tekne en griego significa Arte."²³⁹ De Chirico defiende el oficio de la pintura tal y como se entendía en los talleres renacentistas, donde el aprendizaje empezaba, ya desde pequeño, a mezclar colores y preparar pinceles, pero también a imitar y valorar la técnica de su mentor, dado "que la naturaleza no puede enseñar a hacer una obra maestra. Desde luego, lo que puede enseñar a pintar bien, a dibujar bien y a progresar siempre son las obras de los maestros"²⁴⁰. No cabe duda de que para De Chirico la técnica y el oficio son el resultado de una constante de la experiencia adquirida tras generaciones de artistas, un hábito que necesita ejercitarse mediante tiempo y práctica. Para ello el artista recomienda a los principiantes acudir periódicamente a los museos, donde la presencia del cuadro permite observar al detalle la calidad del material y la plasticidad de la pintura. Del mismo modo, todo el repertorio instrumental que acompaña al artista en su tarea, dígame bastidor, pincel, caballete, color, etc. acaba determinando la calidad de su pintura.

Pero el arte metafísico no defiende únicamente al maestro clásico por su técnica de oficio, sino también por su actitud artística a la hora de solventar distancias afectivas que lo separan de la naturaleza del lugar en el que habita. El artista que trate de comprender el mundo a su alrededor, debe gozar de una técnica en dos sentidos, una que funcione de fuera hacia dentro y otra que vaya de adentro hacia afuera, es decir, una que permita interpretar su realidad de contexto, y otra que facilite la comprensión de la misma. Su trabajo requiere de empatía psicológica y también de capacidad comunicativa, así nos lo

²³⁹FAR, Isabella [nombre de la mujer de Giorgio de Chirico, utilizado por éste como seudónimo]. "Il cervello e la mano (sul disegno)", años 40, en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.530-531: "In quanto poi alla parola tecnica tanto disprezzata oggi dai modernisti ebbene ricordarsi della sua etimologia infatti tecnica viene dal greco Tekne e Tekne in greco vuol dire Arte.", p.531

²⁴⁰DE CHIRICO, Giorgio de Chirico. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/2ª ed. (ampliada). Milano: Rizzoli, 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

hace saber Jung cuando asevera que mentalmente "no hay nada que podamos comprender únicamente con nuestros sentidos, para compensar sus deficiencias podemos utilizar la técnica (prismáticos, radio,...)"²⁴¹. Prueba de esta inquietud artística es la carrera de Durero, quien dedicó gran parte de su vida a la técnica de observar el mundo en perspectiva, es decir, *mirando a través*. Para ello inventó multitud de instrumentos y artilugios evitando a toda costa caer en la tentación de regular o legislar un carácter tan sensitivo como el de la visual, algo que sí estaban haciendo sus contemporáneos en Italia con el método constructivo al que había llegado Brunelleschi *mirando a través* del espejo.

De Chirico se identifica en muchos aspectos con esta clase de artista que no para de renovarse ni de saciar nunca su necesidad de investigar nuevos materiales: "siempre he pensado, como pensaba y escribía Alberto Durero, que la técnica lo es todo en la creación artística."²⁴² Refiriéndose a Durero y las vistas angulares de Holbein, De Chirico explica que "por un extraño fenómeno el espíritu lineal del clasicismo helénico reapareció en la obra de nuestros grandes maestros del siglo XV. Ellos, en efecto, revivieron las mismas emociones de la línea y el signo de los griegos."²⁴³ Son épocas prolíficas para el ilusionismo óptico en las muchas maneras que tiene el hombre de interpretar el espacio según sean paralelas, diagonales o curvas las que conformen el límite de la habitación o escena representada. El sistema óptico funciona en términos relativos, es decir, necesita ver varios objetos simultáneamente para poder comparar sus tamaños y determinar distancias entre ellos, así también necesita servirse de dos focos u ojos en la intuición volumétrica del espacio. Estos campos de

²⁴¹JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escobar. Madrid: Editorial Aguilar 1969 (edición en inglés de 1964), p.21

²⁴²DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Cita en p. 289)

²⁴³DE CHIRICO, Giorgio. "Clasicismo pictórico", en *La Ronda*, nº7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64)

estudio son los que promueven interpretaciones plásticas como la de *El retorno del hijo pródigo*, donde el efecto de profundidad no lo da la perspectiva en sí, sino la diferenciación entre plató y telón de fondo, un sistema de degradado que se repite en *Autorretrato del Artista con su Madre* (FIGURA 73), con ella al frente y él al fondo plasmado cual trampantojo sobre la pared.

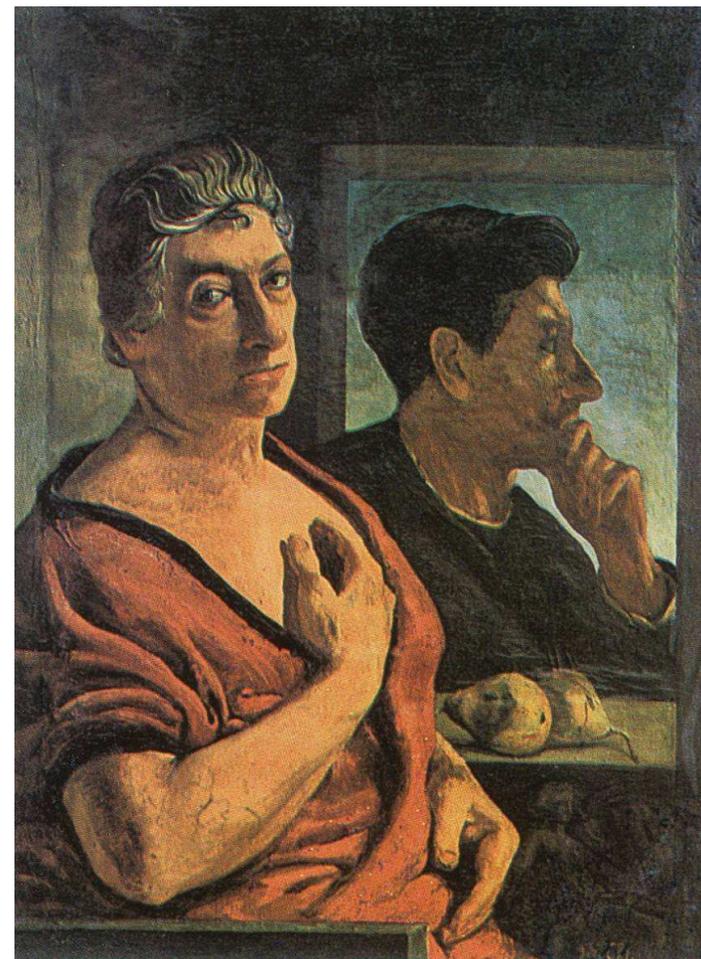


FIGURA 73. Giorgio de Chirico, *Autorretrato del Artista con su Madre*, 1919

El rostro de la madre ha sido manipulado, al igual que sus manos y busto, con la intención de dotarlo de rasgos masculinos sacados de la figura de su hijo, que por contra presenta un perfil estilizado y una mano muy femenina. Ambas figuras se metamorfosean para acercarse en lo opuesto de sus formas y dar a entender la interdependencia genética que se establece entre el modelo original y su reproducción heredada o copia engendrada. El cuadro introduce un nuevo tema de debate a los ya expuestos por el arte metafísico, pues demuestra la voluntad de englobar duales de naturaleza y arquitectura a través de sus métodos de reproducción asociada: genética y técnica.

Sorprende en el *Autorretrato del Artista con su Madre* el parecido que se establece entre el retrato sobre la pared de fondo y el primer *Autorretrato* metafísico (FIGURA 6), una obra en la que De Chirico aprovechaba la ambigüedad existente entre las iniciales griegas X y Chi (inicial de su apellido) para presentarse a sí mismo como un personaje enigmático. La evolución del arte metafísico, según Schiebler, se encamina ahora hacia un mayor grado de ironía y un nuevo interés por relacionar la X metafísica con el enigma del cromosoma genético: "De Chirico remite a su infancia, puede que incluso a su etapa embrionaria. La referencia aquí es el cromosoma X, que es uno de los dos cromosomas sexuales, precisamente el de carácter hermafrodita"²⁴⁴. Este cuadro conlleva, pues, una reflexión personal en la que el autor se cuestiona las razones técnicas que llevan a los hijos a parecerse física y psíquicamente a sus padres. El tema del *retorno del hijo pródigo* no afecta únicamente al oficio según su ensayo *Il ritorno al mestiere*, sino también a la técnica utilizada por la naturaleza humana para determinar en el ADN de nuestros cromosomas aquellos aspectos que debemos mantener, perder o mejorar con respecto de nuestros predecesores. Así lo explica Savinio en su *Nuova enciclopedia*, donde advierte la manera de abordar a los clásicos; más como "hombres falibles" que como

²⁴⁴SCHIEBLER, Ralf. "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafisica*, n° 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210. Cita en p.210

"infalibles divinidades", pues la voluntad que nos empuja a aprender sus trucos y efectos debe ser la de aquel "hijo que quiere superar al propio padre" o el "discípulo que quiere superar al propio maestro"²⁴⁵. De lo anterior, Savinio concluye una historia del arte dispuesta a legitimar el eterno retorno de ciertos contenidos en un progresivo avance y evolución de su calidad pictórica: "Diré (...) que habiendo vivido los clásicos antes que nosotros, nuestra autoridad incluso en hecho de desgramaticalización es, en buena lógica, mayor que la suya; y son los *clásicos* quienes deberían aprender de nosotros, y no nosotros de ellos".

El arte metafísico alerta sobre la lógica hereditaria que sobrevuela los periodos de evolución, pues cuando el proceso se da a la inversa y se evidencia un deterioro, éste afecta transversalmente a todos los campos del ser humano infiriendo en su genética y entorpeciendo su técnica: "Si los hombres no supieran hacer nada con sus manos y dependieran completamente de las máquinas, asustados por tales ideas deberían buscar por todos los medios el remedio a una tal situación mediante la creación de escuelas especializadas, apoyando vivamente las artesanías y sobretodo volviendo a lo real"²⁴⁶. Queda claro que para De Chirico la técnica nunca debería substituir el trabajo creativo del hombre, pues sería confiar a la máquina la capacidad de comunicar la esencia y la apariencia de la naturaleza de nuestro planeta, cuando su material y su forma únicamente reflejan una parte de su contexto humano, el del espíritu y la técnica en "el sentimiento de la arquitectura", a falta de su otra mitad genética, "el sentimiento de la naturaleza".

²⁴⁵SAVINIO, Alberto. *Nuova enciclopedia* (1977). Milán: Adelphi, 2002, p.95

²⁴⁶FAR, Isabella Far [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "*Il cervello e la mano (sul disegno)*" (1940s). Escrito por Giorgio de Chirico, pero firmado con el nombre de su mujer, Isabel Far. Fechado en torno a la década de 1940, publicado en revista *Metafisica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.530-531: "*nel futuro se gli uomini non sapessero più fare nulla con le loro mani e dipenderebbero completamente dalle macchine e che spaventati da tali idee dovrebbero cercare con ogni mezzo di porre rimedio ad un simile stato di cose creando scuole specializzate, incoraggiando validamente l'artigianato e soprattutto tornando alla vera, alla sana, all'eterna concezione dell'Arte esigendo dagli artisti loro contemporanei di operare in modo che tanto il cervello quanto l'abilità delle mani fossero seriamente impegnati*", p.531

Dioscuros

Quizás la versión del *Hijo pródigo* más aplaudida por la crítica sea la de 1922 (FIGURA 74), pues es la primera que tras el periodo figurativo dedicado a los clásicos y a la técnica del temple graso²⁴⁷, recupera un tema propio de la metafísica, el maniquí. Hemos comprobado anteriormente que De Chirico utiliza la figura del maniquí para referir tanto a hombres como a mujeres (*La esposa fiel*). El enigma planteado por el hermafroditismo del maniquí en De Chirico será el rompecabezas que motivará gran parte del contenido simbólico de la obra de Dalí. No cabe duda de que la sexualidad y el hermafroditismo fueron temas capitales y de mucha importancia para el surrealista, quien en la parte inferior de su *Alegoría del alma* (FIGURA 74) escribe: "Alegoría del alma según Santa Teresa de Ávila - el gusano surrealista se metamorfosea en mariposa mística"²⁴⁸. Se le supone a la figura medio desencarnada ser el retrato de la mística Teresa de Jesús representada en su propia obra de *El castillo interior* o *Las moradas*, donde gusanos y demonios tratan de confundir su alma apelando su misericordia femenina, mientras ella los combate poniendo a trabajar sus armas masculinas: la potencia creativa de su obra literaria. Dalí presenta una metamorfosis a la inversa, pues su Santa Teresa, la mayor representante de la fe divina, pone al descubierto el gran milagro de su naturaleza fértil e intuitiva, aquella que hace brotar de los gusanos coloridas mariposas.

²⁴⁷DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Sobre los altercados con el movimiento surrealista consultar p.145 y ss.) Al final de la segunda edición encontramos un apartado biográfico por años. En 1921 aparece una reseña sobre el pintor ruso Nicolai Locoff, quien introduce a De Chirico en la técnica del temple.

²⁴⁸En el original francés: "*Alegorie de l'ame d'apres Santa Teresa de Avila - le ver surrealiste se metamorphose dans le papillon mistique*"



FIGURA 74. Giorgio de Chirico, *El hijo pródigo*, 1922 y Salvador Dalí, *Alegoría del alma*, 1951

De *El hijo pródigo* (FIGURA 74) explicará Masoero que "la figura marmórea del *padre*, a quien el hijo pródigo-maniquí regresa, es la del héroe burgués renacentista"²⁴⁹. Savinio, por contra, veía en la pareja de ese "hijo que quiere superar al propio padre"²⁵⁰ la representación clásica de un discípulo reconciliándose con el pasado artístico de sus maestros y profetas. La formalización de este tipo de mensajes cala hondo en la posguerra francesa de *l'Esprit Nouveau* (Nuevo espíritu) y el movimiento alemán de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad), contribuyendo enormemente a la divulgación de De Chirico y la romana *Valori Plastici* en el extranjero. Poco a poco, el arte metafísico va abriéndose un hueco entre las hojas de *Littérature* en Francia, *De Stijl* en Holanda, o *Das Kunstblatt* y *Der Cicerone* en Alemania, donde la escuela Bauhaus decide rendirle homenaje

²⁴⁹MASOERO, Ada Masoero. "Il ritornante. De Chirico de los años veinte a los treinta", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo de exposición IVAM. Skira, Milán 2007, pp.67-75. Cita en p.70

²⁵⁰SAVINIO, Alberto. *Nuova enciclopedia* (1977). Milán: Adelphi, 2002, p.95

incluyendo *Orestes y Pilades* (FIGURA 75) en su colección particular de litografías (1921).

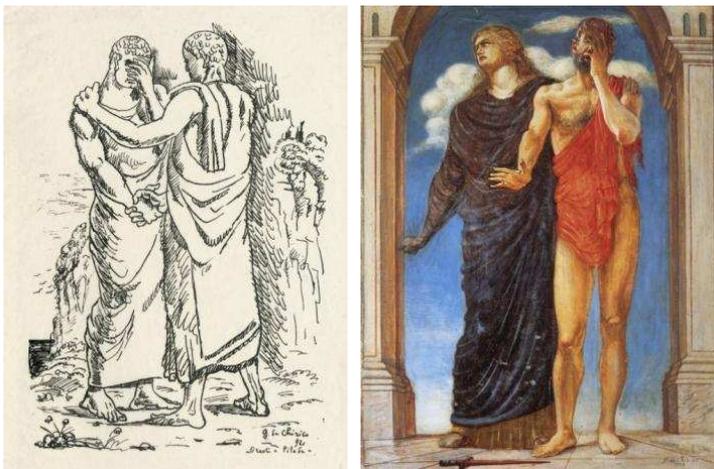


FIGURA 75. Giorgio de Chirico, *Orestes y Pilades*, 1921, editado por la Bauhaus en una colección de litografías de artistas, y *Orestes y Electra*, 1923 (derecha)

Los gemelos *Orestes y Pilades* y los hermanos *Orestes y Electra* (FIGURA 75) encierran un nuevo capítulo de parejas genéticas o dobles emparentados del arte metafísico. Ya sean hermanos idénticos o pareja de hecho, fijémonos en la sutileza de De Chirico a la hora de utilizar su contexto escénico para incomunicarlos a través de la fragmentación voluntaria del espacio o apuntando ligeras incompatibilidades dialécticas de su envolvente arquitectónica. En la litografía de la Bauhaus, por ejemplo, el personaje que nos da la espalda más al frente, queda encorsetado por un contorno de trazos en diagonal que sobrepasan el perímetro de su torso aparentando una nebulosa que succiona la figura por detrás del paisaje montañoso. Un recurso parecido se aprecia en la postura y color de Electra conectándose al fondo azul del cielo, mientras su compañero Orestes da un paso al frente y tiende la mano en un ademán que parece buscar amparo en el espectador.



FIGURA 76. Giorgio de Chirico, *Autorretrato con su hermano*, 1924

Haciendo honor a la temática de esos dobles emparejados en espacios imposibles o ilusorios, De Chirico se autorretrata con su hermano Savinio (FIGURA 76). Por la cercanía estética y coincidencia teórica que transmiten en el cuadro ambos hermanos, su retrato adoptó el alias de los Dioscuros en atención a Castor y Pólux, hijos de Leda y Zeus. Fuentes clásicas, en su común mensaje de compenetración y complementariedad entre iguales, los relacionan simbólicamente con los inseparables gemelos, Anfión y Zeto, o los fundadores de Roma: Rómulo y Remo. La expresión más básica de esta conexión parental y mitológica la encontramos en duales como el sol y la luna o la luz y su sombra, elementos de una misma realidad simbólica aunque predestinados a no coincidir en el lugar. En aras de fragmentar y doblar el espacio compartido, *Autorretrato con su hermano* se divide en un interior y un exterior, un dentro y un fuera sujetos a la especularidad de su intermedio de ventana. Así se repiten idénticos

elementos asociados a cada uno de los dos hermanos: el mismo gesto de apoyo con el codo pero en brazos contrarios y el mismo laurel por delante y por detrás de Giorgio y Savinio de Chirico.

El arte metafísico retoma los modelos más antiguos de relación social en Occidente, aquellos que fructificaron a manos de su origen mitológico, para traducirlos al lenguaje simbólico de su arquitectura. Como arquetipos clásicos de estudio, el pintor metafísico recupera las más esenciales estructuras familiares de padre, madre e hijo. La mitología secunda una jerarquía patriarcal vista en la *Aparición del fantasma* (FIGURA 55), que rinde tributo a la memoria del héroe épico dando a entender un contexto de guerra. También *La esposa fiel* (FIGURA 53) aparece a esos valientes como imagen idílica de hogar, pues asegura la herencia de su marido engendrando a sus hijos y futuros descendientes.

De este modo, la arquitectura metafísica sitúa al héroe como el mito o dogma a predicar, mientras que su esposa es el contexto o templo que lo propicia; él encarna la función y ella el ambiente perspectivo. El surrealismo rompe ese orden simbólico presentando ambiente y mensaje por igual, es decir, proyectando la falsa coincidencia entre naturaleza y arquitectura, donde genética y fertilidad aparentan lo que no son en realidad, creaciones del hombre.

Cuando De Chirico se enfrenta a temas que escapan al vínculo conyugal, sus cuadros también reflejan un cambio de orden espacial. Así, entre amigos y hermanos como *Orestes y Pilades* y *Orestes y Electra* (FIGURA 75), no puede existir un contexto de hogar o perspectiva en común, pues tal indicio daría la falsa apariencia de jerarquía familiar. De igual manera dos ciudades pueden estar hermanadas o en lucha, pero una no puede supeditarse a la otra sin perder la identidad.

4. EL "SENTIMIENTO DE LA ARQUITECTURA" EN DE CHIRICO

Los primitivos que moraban encajados en las montañas, acurrucados en cuevas, sin duda han suscitado en nuestros lejanos antepasados un sentimiento confuso hecho de muchos más y del que se ha desencadenado en el curso de los siglos eso que nosotros hemos llamado *sentimiento de la arquitectura*.

Giorgio de Chirico, 1921²⁵¹

4.1. Ambientes escenográficos

Prólogo: El mito de Ariadna

En la publicación berlinesa *Der Tag* del 18 y 19 de octubre de 1902, aparece la *Carta de Lord Chandos*²⁵² de Hugo von Hofmannsthal. El texto ha sido interpretado como el principal manifiesto de la crisis del fin de siglo al anunciar la "enfermedad espiritual" del hombre, incapaz de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier tema dada su dependencia histórica de argumentos obsoletos con los que solemos describir el mundo. Los conceptos de medida, distancia, y tiempo se precipitan vertiginosamente al caos de un orden que ha perdido todos sus puntales de referencia. Hofmannsthal, sintonizando con ese "sentimiento de la arquitectura" de De Chirico, describe en primera persona el estado anímico del hombre de principios del siglo XX, "todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto".

²⁵¹LORETO, Giovanni [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "Écrit sur l'architecture pour Esprit Nouveau". El original nunca se publicó, se encuentra en la *Fundación Le Corbusier* con referencia: "Esprit Nouveau" n° 153, 11-17 y sello de 29 de diciembre de 1921 (traducción castellana en "Giorgio de Chirico y la arquitectura: antología de textos", al cuidado de Sabina D'Angelosante, en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp.86-89)

²⁵²HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, traducción de Antón Dieterich. Barcelona: Alba Clásica.

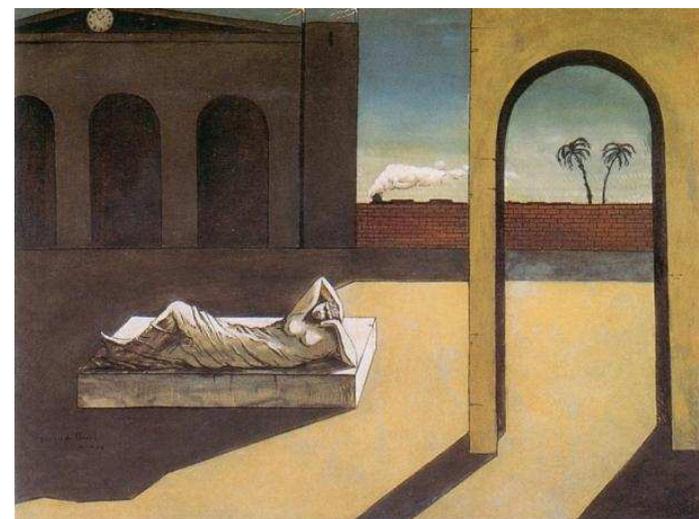


FIGURA 77. Giorgio de Chirico, *La recompensa de los adivinos*, 1913

Diez años más tarde, coincidiendo en el tiempo con las escenificaciones de De Chirico del mito de Ariadna en sus plazas de Italia (FIGURA 77), Hofmannsthal lleva al teatro su particular propuesta de combinar música y drama, el nuevo concepto de melodrama nace de la mezcla de *Ariadna en Naxos* (1912) de Richard Strauss y el libreto de Molière *El burgués gentilhombre*. El resultado de ensamblar disciplinas artísticas tan dispares no cuaja, pues texto y música, lejos de integrarse, se disgregan en una consecución rítmica: cuando los actores dejan de hablar entra en acción el coro a modo de pequeñas incursiones y, una vez finalizada la parte adaptada de *El burgués gentilhombre*, se representa como colofón el divertimento musical de *Ariadna en Naxos*. La poca funcionalidad no tarda en evidenciarse, pues aparte de necesitar dos compañías para su representación, una de teatro y otra operística, tiene el inconveniente añadido de sus más de tres horas de duración. Representar dos géneros o realidades de distinto orden, implica colocar una dentro de la otra, algo que finalmente parece comprender Hofmannsthal en su renovada versión de *Ariadna en Naxos* (1916). En este segundo intento se introduce el

relato clásico en el seno de la comedia de Molière a modo de pequeño teatro representado en casa del gentil burgués, lo que permite la contratación de una única compañía de actores, la *commedia dell'arte*.

También De Chirico certifica esa incapacidad del arte para representar dos realidades de distinto orden en forma consecutiva, ello se constata en *Doble sueño de primavera* (FIGURA 78), donde queda patente que, para el arte metafísico, abstracción lineal y pintura a color son géneros tan distintos como lo eran ópera y teatro para Hofmannsthal. En dicha composición el artista vuelve a utilizar el recurso de una pizarra dentro del cuadro para introducir otro nivel de realidad, así en el perfil de línea interior se constata la imagen o recuerdo de un pensamiento, mientras en el exterior se representa la profundidad de espacio necesaria para incluir la volumetría, la masa, y el color al que remiten sus figuras. De Sanna interpreta la intuición o pensamiento incluido en dicha pizarra como el anuncio del fin de las plazas de Italia con Ariadna y el principio de los maniqués²⁵³.

La inestabilidad que suscita el modo secuencial de explicar el movimiento es algo que, según Savinio, juega en contra del ideal artístico de estabilidad: "las artes en las cuales está implícito el elemento rítmico, se inspiran en la idea del tiempo, del movimiento, del devenir, en resumen de la vida. Tal idea no lleva a una noción de estabilidad, porque refleja el destino transitorio al cual está fatalmente conectado todo movimiento"²⁵⁴. Savinio explica, de este modo, la imposibilidad de contar una historia veraz, pues los mismos términos de historia y realidad se contradicen en sus sinónimos de pasado y presente. La meta del arte metafísico será demostrar la atemporalidad del mensaje artístico apoyándose en el orden espacial de sus símbolos,

²⁵³DE SANNA, Jole. "Arianna Matematica: il laberinto", en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.247-255; "La signora del labirinto, già dea degli inferi (Arianna), va e ritorna dal mondo delle ombre: senza fine. Il ritmo vita-morte-vita è l'idea base di infinito", p.247

²⁵⁴SAVINIO, Alberto. "Primi saggi di filosofia delle arti II", en *Valori Plastici*, nº2. Roma: 1921, p.25-29 (traducción castellana de José Luis Bernal: *Primeros ensayos de filosofía de las artes*, en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 125-141)

sentimientos que no pueden explicarse correlativamente, sino uno a uno y bajo un determinado contexto y ambiente asociado.

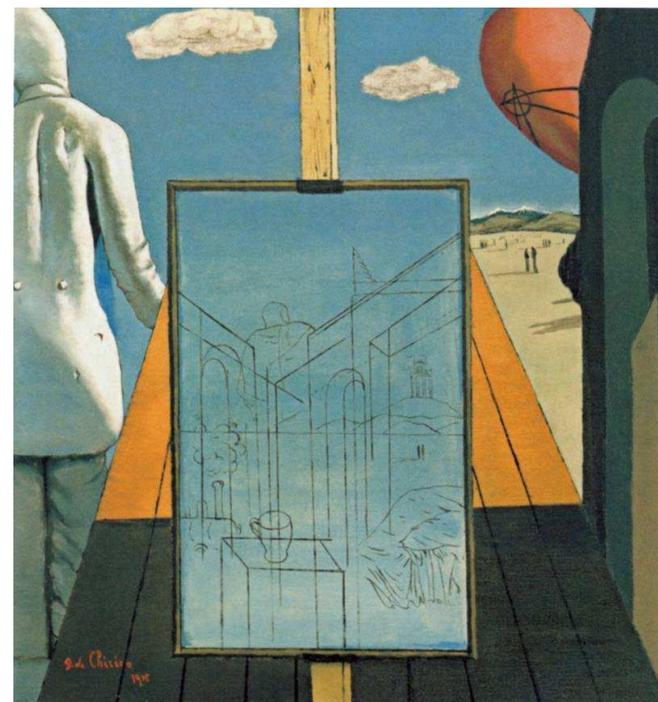


FIGURA 78. Giorgio de Chirico. *Doble sueño de Primavera*, 1915

Walter Benjamin razona la falta de simbolismo en el arte cinematográfico a colación del clásico de Shakespeare *Sueño de una noche de verano* y su adaptación para la gran pantalla de Max Reinhardt (1935): "lo que bloquea la entrada del cine en el reino del arte, es su estéril copia del mundo exterior, con sus calles, sus interiores, sus estaciones, restaurantes,..."²⁵⁵. Este mensaje no es ajeno a De Chirico, de hecho es el pintor metafísico quien se anticipa a dicha reflexión publicando en sus *Memorias* una cita a la que ya nos hemos referido en

²⁵⁵BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (traducción catalana de Jaume Creus, edición i pròleg de J.F. Yvars: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 1983, p.48)

el segundo capítulo: "Tampoco los directores cinematográficos quieren entender que, en las películas, los personajes con traje de época no se pueden mover en la verdadera naturaleza, bajo un verdadero cielo, entre verdaderos árboles, junto a un verdadero mar. Cuanto más antiguo es el traje del personaje, la naturaleza parece más falsa, por contraste. Un personaje con traje de época necesita escenarios pintados, cielo y árboles pintados para poder aparecer en su verdadero aspecto."²⁵⁶ Porque para De Chirico la envolvente arquitectónica, su particular traducción de la *Stimmung* o atmósfera nietzscheana, no deja de ser un disfraz hecho a medida, una capa o máscara consecuente al mensaje contado en cada historia.

Llegados a este punto, el paso siguiente será avanzar desde la pintura al grado superior de arquitectura escenográfica, la solución y manera que tiene el arte metafísico de resolver una atmósfera volumétrica o de enfrentar su imaginario a la profundidad real de un escenario. De las muchas colaboraciones teatrales de Giorgio de Chirico, trataremos únicamente aquellas que tengan que ver con los Ballets, por un lado porque entendemos esta tipología como la más ambiciosa en cuanto a técnica espacial, y por el otro, porque cualquier otra elección faltaría a sus palabras; "Cuando los ballets se liberen de una cierta estética que todavía hoy los corrompe y se enriquezcan con nuevos elementos, podrán, junto al cine, reemplazar al teatro y la ópera que desaparecen lentamente"²⁵⁷.

Folclore y tradición rural

Tras haberse declarado abiertamente un *pictor classicus*, la década de los veinte transcurre entre "ese período de pintura al temple que los historiadores de arte moderno llaman, sin insistir mucho, el período

romántico"²⁵⁸, y su vuelta a Francia, donde como bien puntualiza Ada Masoero, "De Chirico, a pesar de los ataques rencorosos de los surrealistas hacia su nueva pintura y hacia su persona, domina, con Picasso, la escena parisina"²⁵⁹.



FIGURA 79. Giorgio de Chirico, 1926: *Las costas de Tesalia* y *Los divinos caballos de Aquiles* de su serie de Caballos a orillas del mar

Las Memorias del artista narran un episodio de ese ambiente parisino. Afirma el pintor, que coincidiendo con su muestra individual en la Galería Rosenberg, los surrealistas montaron en la suya de la Rue Jaques Callot una especie de parodia de sus cuadros en el escaparate: "para representar mis cuadros de caballos a la orilla del mar (FIGURA 79), habían comprado en un bazar caballitos de goma de los que se dan a los niños para jugar y los habían puesto sobre un montoncito de arena con alguna piedrecita alrededor y con un trozo de papel azul

²⁵⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

²⁵⁷AA.VV., *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris 1931: "Lorsque les ballets seront délivrés d'un certain esthétisme qui les corrompt encore et qu'ils seront enrichis d'éléments nouveaux, ils pourront, avec le cinéma, remplacer le théâtre de prose et d'opéra qui disparaît lentement", p.141.

²⁵⁸DE CHIRICO, Giorgio. *Memorias de mi vida (Memorie della mia vita, 1945, 1962)*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

²⁵⁹MASOERO, Ada. "Il ritornante. De Chirico de los años veinte a los treinta", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Milán: Skira 2007, pp.67-75.

detrás, que debía ser el mar"²⁶⁰. Por lo que se cuenta a continuación, los surrealistas no lograron su objetivo, pues lejos de ridiculizar la nueva obra de De Chirico, despertaron la curiosidad de sus clientes llenando la Galería Rosenberg. Con todo, el ambiente artístico de la metrópolis seguía dominado por el grupo surrealista y cerrando el acceso de De Chirico a su círculo social: "El único intelectual que me apoyó entonces con cierto calor fue Jean Cocteau"²⁶¹.



FIGURA 80. Giorgio de Chirico. *Picasso sentado con el pintor Léopold Survage, el barón de Oettingen y Serge Férat* bajo un cuadro de Henri Rousseau, 1915.

Es precisamente Jean Cocteau, quien pensando en el *ritorno al mestiere* de De Chirico, publica una serie de reflexiones alrededor de su equivalente francés, el denominado *rappel à l'ordre*, donde establece una interesante comparación compositiva entre Picasso y el arte metafísico: "Picasso engaña al espíritu. Quiero decir que para atrapar pájaros ha dignificado la uva. De Chirico utiliza el trampantojo como el criminal que apacigua a su víctima diciéndole -No tengas miedo-(...)

²⁶⁰DE CHIRICO, Giorgio. *Memorias de mi vida (Memorie della mia vita)*, 1945, 1962). Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

²⁶¹DE CHIRICO, Giorgio. *Memorias de mi vida (Memorie della mia vita)*, 1945, 1962). Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

La obra de Picasso se disfraza y oculta, y, como tal, aparece misteriosa y fascinante. De Chirico, por el contrario, es un pintor de enigmas. Reemplaza los milagros primitivos con los que las representaciones han dejado de sorprendernos, por milagros extraídos de su propio mundo"²⁶². Es la permanente relación del arte metafísico entre lo cósmico y lo particular, el efecto sorpresa que suscita la revelación de un mito en el cuadro para después descubrir su grado de conexión con el lado más íntimo y privado del artista. Este juego entre lo público y particular se resume en el apunte de *Picasso sentado con amigos* (FIGURA 80), donde la mitad superior del dibujo se reserva a un famoso *Autorretrato* de Henri Rousseau colgado en la pared. El protagonismo espetado por dicho retrato incita a pensar en lo primitivo y *naïf* de Rousseau como tema de conversación habitual entre los personajes sentados a la mesa y De Chirico. También Savinio toma en consideración al personaje, de hecho lo sitúa al frente de la cadena reproductiva de sus antepasados metafísicos: "establecido el origen del arte nuevo, en su punto de primitivismo, (...) (tocando primero, en un cierto modo, también a Rousseau), y finalmente llegar al explayamiento de un nuevo clasicismo tal cual surge primeramente en las pinturas de Giorgio de Chirico"²⁶³. Es precisamente esa transición de lo primitivo de una forma a su heredada arquitectura clásica la que respira la composición *Dos desnudos clásicos* (FIGURA 81) presentando dos féminas esculpidas por el mismo material blanquecino y marmóreo que el resto de columnas y objetos que cohabitan el salón.

²⁶²COCTEAU, Jean. *Il richiamo all'ordine* (1923), a cargo de Paola Dècina Lombardi. Turín: Einaudi, 1990: "Picasso inganna lo spirito. Voglio dire che per acchiappare i nostri uccelli ha inventato un'uva degna. De Chirico usa il trompe-l'oeil così come un criminale rassicura la vittima: 'Non abbia paura' (...) L'opera di Picasso appare travestita e mascherata e come tale intrigante e misteriosa. De Chirico è invece pittore di misteri. Egli sostituisce alla rappresentazione dei miracoli con cui i primitivi riescono a stupirci, i miracoli che vengono da lui solo" pp. 207-211

²⁶³SAVINIO, Alberto. "Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo", en *Valori Plastici*, n° 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p. pp. 108-125. Cita en p.117)



FIGURA 81. Pablo Picasso. *Dos mujeres corriendo en la playa* (1922), y Giorgio De Chirico. *Dos desnudos clásicos* (1926)

A tenor de la similitud estética que guardan las figuras neoclásicas de *Dos desnudos clásicos* con aquellas *Dos mujeres corriendo en la playa* (FIGURA 81) pintadas por el artista malagueño, descubrimos en Picasso algo más que un mero contertuliano para De Chirico. Picasso será un claro referente para el arte metafísico, de hecho, es de los pocos nombres citados en la lista de "pintores con talento"²⁶⁴ que encontramos en las Memorias del pintor metafísico. Descubrimos que el interés del arte metafísico por Picasso no se agota en la figuración pictórica, sino que goza de continuidad en el terreno escenográfico cuando De Chirico es requerido por Rolf de Maré para la puesta en escena de *La Jarre* (1924). La compañía de Maré, los Ballets Suceos, decide en su momento adaptar un texto de Luigi Pirandello (*La Giara*, 1917) para competir con el gran éxito de los Ballets Rusos de Diáguilev, *El sombrero de tres picos* (FIGURA 82), cuya gira por Europa corre a cargo de la inconfundible música de Manuel de Falla y la gran aportación escenográfica de Picasso.

²⁶⁴DE CHIRICO, Giorgio. *Memorias de mi vida (Memorie della mia vita, 1945, 1962)*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo. Madrid: Síntesis 2004): "Durante mi estancia en Turín conocí a Romano Gazzera, uno de los pocos pintores con talento que he conocido en mi vida. Los otros son, en orden cronológico, Kanzikis, Picasso, Derain, De Pisis, Annigoni, Sciltian, Aldo Carpi y los hermanos Bueno. También estaría la pintora Felicita Fray, que además ha sido mi alumna", p.167

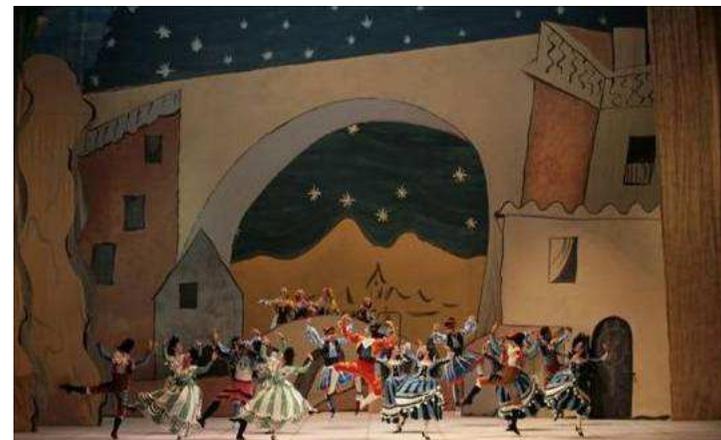


FIGURA 82. Fotografía del ballet *El sombrero de tres picos* fiel a la versión estrenada el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con coreografía de Léonide Massine, música de Manuel de Falla, escenografía y vestuario de Pablo Picasso

El ballet *La Jarre* (FIGURA 83) empieza a cuajarse a finales de 1923, cuando la compañía de Ballets Suceos decide trasladar el relato de Pirandello a un entorno folclórico como el que triunfa en *El sombrero de tres picos*, un romance popular sobre el amor loco de un noble español por una campesina plebeya. Como alternativa rural al viñedo español, la compañía piensa en un emplazamiento italiano entre campos de olivos, de tal manera que Pirandello adapta su iniciático texto y enfoque alegórico de propiedad en *La Giara* (1917), para el contexto de una aldea siciliana. En la contratación de Giorgio de Chirico juegan un peso importante las raíces italianas del artista, diríamos que son las que hacen decantar la balanza a su favor, pues al parecer la compañía de Maré ya contaba por entonces con una cartera de sólidos artistas en París²⁶⁵. Lo ambicioso de un proyecto de escenario destinado a compararse con Picasso, coincide con la pasión artística y recién estrenado amor de De Chirico por su primera musa y

²⁶⁵GUALDONI, Flaminio. *Giorgio de Chirico. Otto figurini per "La morte di Niobe" di Alberto Savinio (1924)*, en catálogo de la Galleria Interarte de Milán. Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 13 gennaio 1981: "*Ai Ballets Suédois – attivi solo per cinque stagioni – collaborarono invece Léger, Jean Hugo, André Parr, Hellé, Irène Lagut.*"

futura esposa, la *prima ballerina* de Igor Stravinsky, Raissa Gurievich Krol²⁶⁶.



FIGURA 83. Fotografía de *La Jarre* por el Ballet de la Opera de Roma (2008). Reconstrucción fiel de la versión estrenada el 19 noviembre de 1924 en el Théâtre des Champs-Élysées de París, libreto Luigi Pirandello, coreografía de Jean Börlin, música de Alfredo Casella, vestuario y escenografía de Giorgio de Chirico

De la escenografía de *El sombrero de tres picos* de Picasso, el pintor metafísico toma la forma circular del arco que traslada a la definición de su horizonte elíptico, pero en vez de presentar el contexto de un poblado, De Chirico concentra la escena en un único y contundente edificio con el que capta las miradas de todo el público (FIGURA 84). La presencia silenciosa de ese monumento soporta inalterable la consecución del único acto en el que se desarrolla la historia de *La Jarre*. La villa siciliana se convierte en la gran protagonista de la obra, el pintor metafísico la transforma en una especie hito turístico y nuevo símbolo de Italia haciendo honor a su alegato de "santificar la realidad"²⁶⁷. El debut de *La Jarre* en el teatro de

²⁶⁶Aunque él mismo no lo mencione en sus Memorias, donde únicamente habla de su segunda esposa, Isabella Far, el idilio sí viene referenciado en el apartado final de Biografía: "1924. conoce en Roma a Raissa Gurievich Krol (primera mujer), primera bailarina de *l'Histoire du soldat* de Igor Stravinsky, en el Teatro degli Undici en el Palazzo Odescalchi, conducido por Luigi Pirandello."

²⁶⁷DE CHIRICO, Giorgio. "Noi metafisici...", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en

los Campos Elíseos de París (1924) gozó de buena acogida, si tiramos de hemeroteca daremos con algunas alabanzas suscritas por expertos de la época, como la de Cyril W. Beaumont²⁶⁸ que sitúa dicho trabajo entre las obras maestras del teatro musical moderno²⁶⁹.

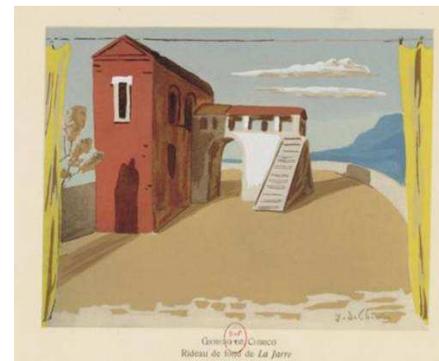


FIGURA 84. Giorgio de Chirico, boceto de diseño escenográfico para *La Jarre*, 1924

Salones de la pequeña burguesía

En 1934 De Chirico publica un artículo *Sobre el silencio* en el que se presenta al silencio como esencia de todas las cosas: "Toda creación se hace en silencio; a continuación, sus fuerzas ocultas hacen nacer el ruido, o mejor dicho, los ruidos, por el ancho mundo."²⁷⁰ A continuación De Chirico sorprende al lector determinando varios tipos de silencio, el bueno y el malo: "¡Que Dios os guarde del mal silencio, amados míos!"²⁷¹ El *mal silencio* parece repercutir directamente en la fertilidad creativa: "el silencio del desierto donde reinan la muerte

Sobre el arte metafísico y otros escritos, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36. Cita en p.32)

²⁶⁸BEAUMONT, Cyril W. *Ballet Design. Past and Present*. Londres: The Studio, 1946

²⁶⁹PALLESCHI, Marino. *La Jarre*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 10 de febrero de 2008

²⁷⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Sur le silence", en *Minotaure*, n° 5 de 1934, aunque el manuscrito puede ser fechado en 1924 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el silencio", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.109-118. Cita en p.111)

²⁷¹Ídem, p.114

y la desolación, donde toda semilla echada se pudre o fosiliza en lugar de dar fruto". Una carencia de productividad artística, pues, que descubrimos asociada a la ausencia de contexto arquitectónico, es decir, a la falta de referentes formales o naturaleza fértil.

Otro efecto insólito lo producen los objetos cambiados de lugar, como unos *Muebles en el valle* (FIGURA 85): "Los muebles, retirados de la atmósfera de nuestra habitación y expuestos en el exterior despiertan en nosotros una emoción que también nos muestra la calle bajo un nuevo aspecto"²⁷². Decorada con los muebles de nuestra habitación, la calle adquirirá un aspecto más relajado y hogareño, otra cosa sucede con la intimidad mancillada de esos muebles a los que descubriremos suplicándonos por su vuelta a casa bajo la permanente protección de las cuatro paredes y forjado de nuestra habitación. Su imagen recordará en muchos aspectos el desamparo de un niño perdido en un barrio que no es el suyo o desorientado en el caótico laberinto de un centro comercial.

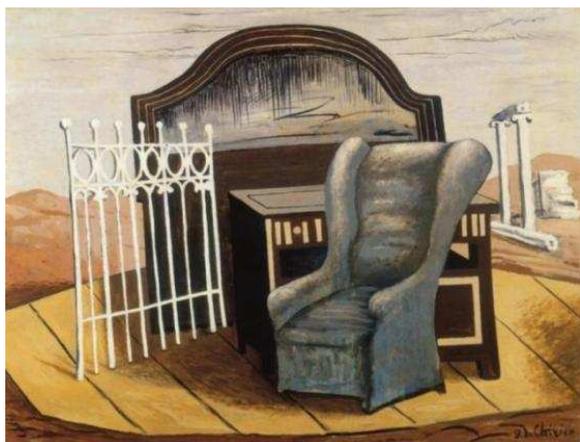


FIGURA 85. Giorgio de Chirico. *Muebles en un valle*, 1927

²⁷²DE CHIRICO, Giorgio. "Statues, muebles et généraux", en *Bulletin de l'Effort moderne*, nº38, octubre de 1927 (traducción castellana de Cristina Gonzalbo: "Estatuas, muebles y generales", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.119-123. Cita en p.20)

Juanjo Lahuerta otorga un significado al silencio metafísico acorde al surrealismo: "El que llena esos paisajes es el silencio de un mundo que ha perdido su 'valor de uso', el silencio al mismo tiempo abstracto y verdadero de las mercancías. Esa es la más terrible de las equivalencias: la que convierte a los objetos en intercambiables, indiferentes; la que hace idéntica pintura y explicación"²⁷³. El desapego emotivo que profesa un sofá en el que nunca nos hemos sentado o un armario cuyo contenido no reconocemos como nuestro, podría compararse a la sorpresa despertada por el *Urinario* de Duchamp en una sala de museo: un objeto anacrónico y fuera de lugar. Cocteau razonaba en los siguientes términos esta tipología de *objet trouvé* en De Chirico: "nos muestra la realidad desorientándola, es un despaisajista. Las circunstancias sorprendentes en las que coloca una casa, un huevo, un guante de goma, una cabeza de escayola, remueven el velo de la costumbre, hacen caer estos objetos del cielo como un aviador caído entre los salvajes"²⁷⁴. Esta apreciación de Jean Cocteau parece olvidar la relación correlativa y de pareja que De Chirico establece entre los títulos de *Muebles en el valle* y *Muebles en una habitación* (FIGURA 86), imágenes que ya venían intencionadamente emparejadas en su discurso teórico. Esta apreciación obliga al pintor metafísico a tener que replicar las palabras de su amigo "estoy muy agradecido a Jean Cocteau por el interés que me ha demostrado, pero debo decir que no apruebo en absoluto las alabanzas que me tributa ni las explicaciones que quiere dar a mis cuadros"²⁷⁵.

²⁷³LAHUERTA, Juan José. "Nota introductoria" en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.9-14

²⁷⁴Esta cita de Jean Cocteau aparece en Lucia Presilla: "Metafísica renovada, 1918-1930" en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*, Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp.133-148

²⁷⁵DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofia Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)



FIGURA 86. Giorgio de Chirico. *Muebles en una habitación*, 1927

Muebles en el valle y *Muebles en una habitación*, vistos uno detrás de otro en una pared de museo o sala de exposiciones, hablan de arquitectura; son contradicciones espaciales que oponen a lo interior-exterior la circunstancia igual o adversa de lo particular-colectivo. *Muebles en el valle* es un exterior donde los objetos personales del autor conviven entre cosas que el espectador considera también de su propiedad pública o patrimonio en común, así tendemos a hablar de nuestra ciudad, nuestra iglesia y nuestro pasado clásico cuando conviene sentirnos incluidos en un colectivo. *Muebles en una habitación* es su circunstancia adversa, pues los mismos elementos de antes han venido a reunirse en lo apretujado del estudio o taller de De Chirico para cuestionar lo inaudito de la propiedad privada de un paisaje con montañas. La visual de su encarcelamiento pone de manifiesto su carácter de parcela, su concepto de límite materializado por las paredes físicas que dibujan el final de su propiedad particular.



FIGURA 87. Fotografía del segundo acto de *Le Bal* (2008). Reconstrucción fidedigna de la original estrenada el 7 mayo de 1929 en el Teatro de Monte-Carlo a cargo de los Ballets Rusos de Diáguilev con coreografía de George Balanchine, música de Vittorio Rieti, decorado y vestuario de Giorgio De Chirico

El sentimiento ulterior al que pretende llegar el arte metafísico combinando arquitecturas de interior-exterior con grados de privacidad alternos de particular-colectivo se pone de manifiesto en el plató de baile y salón burgués diseñado para *Le Bal* (FIGURAS 87-88), una producción de los Ballets Rusos de Diáguilev y coreografía de George Balanchine. Como menciona acertadamente Alexander Tinterri²⁷⁶, la escenografía dechiriquiana tiende a poner en evidencia una mitología de arte decorativo y una sátira de la pequeña burguesía muy en consonancia con el ambiente provocativo del París de moda, pero excesivamente histriónico y prematuro para el público de Roma. Lo que acabamos de apuntar como hándicap de De Chirico, revierte en ventaja cuando el tema que se trata es la burlesca o los malentendidos entre actores de comedia, en dichos casos la espiral de engaños se transfiere al decorado siendo el espectador el que decide hasta donde llevar el límite de su farsa. Es por ello que la narrativa de

²⁷⁶TINTERRI, Alexander. *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, en *Teatro Archivio*, n. 3, gennaio 1980, pp. 229-264.

Le Bal, que ya de por sí integra una crítica burguesa camuflada en una fiesta de disfraces, resulta tan adecuada y se amplifica, mire por donde se mire, desde el paisaje de impertinentes posesiones o apropiaciones indebidas que De Chirico pone a trabajar sobre el escenario.

La obra de *Le Bal* consta de dos partes o escenas, una primera ambientación exterior sirve para introducir a los invitados a la fiesta de disfraces en la que tendrá lugar el verdadero meollo de la cuestión. Ya en el salón de baile (FIGURA 88) descubrimos un joven oficial persiguiendo con desespero la mujer del astrólogo mientras éste entretiene al personal con sus artes poéticas y predicciones. El cambio de máscaras al que juega la mujer con el oficial, tiene a éste tan intrigado y confundido que se pasan casi toda la fiesta persiguiéndose mutuamente. El baile culmina con el apoteósico momento en que el astrólogo se quita la máscara para enseñar al oficial la bella cara femenina que ocultaba esa barba de viejo sabio.

A parte de la evidente coherencia que guardan objetos y mensaje, habrá que valorar el orden espacial aportado en perspectiva. De Chirico desencaja el salón partiéndolo en dos espacios equivalentes, con semejantes montañas, ruinas y ventanas, pero donde el de la derecha se prolonga más hacia el fondo que el de la izquierda. La diferencia de profundidad creada a partir de la descentralización de la visual en esquina y la superposición periódica de bastidores en diagonal, únicamente puede explicarse con el sistema de enredo óptico ideado por Palladio para el proyecto de su Teatro Olímpico. Con esta solución escenográfica, De Chirico se consagra como nuevo "artista de Diáguilev" pasando a engrosar una lista en la que ya constaban nombres tan sugerentes como Derain, Larionov, Picasso, Cocteau, Satie y Massine, entre otros.



FIGURA 88. Giorgio de Chirico, boceto de diseño escenográfico para el segundo acto de *Le Bal*, 1929

El vestuario, también obra de De Chirico, contiene un reparto de personajes perfectamente acoplado a la onírica de sus cuadros: el astrólogo, la mujer, el oficial (héroe épico) y el varón invitado. La temática de las máscaras permite al artista explotar la relación simbiótica de traje y ornamento, pues en ellos recae revelar el papel sentimental y arquetipo clásico del sujeto. La bella joven con disfraz de astrólogo, viste un traje 'de noche' en masculino, un chaqué negro colmado de símbolos propios de la intuición femenina, con luna, planetas y órbitas estelares (FIGURA 89). El disfraz de astrólogo destaca en su temática frente al resto de vestidos que mantienen en común la repetición de mismos motivos arquitectónicos como pilastras, volutas, muros y columnas.



FIGURA 89. Giorgio de Chirico, bocetos y vestuario para *Le Bal*. El astrólogo (izquierda) y la mujer, 1929.

Viendo lo aparatoso de estos vestidos, que no parecen adecuarse ni facilitar la elasticidad del baile, sería oportuno que recordáramos por un instante el contexto histórico que ampara su diseño. Son los años veinte de Schlemmer y su Ballet Triádico²⁷⁷, las representaciones gustaban de exhibiciones automáticas donde los personajes funcionaban como meras piezas de engranaje al unísono de un reloj. La naturalidad, la emoción y el sentimiento se evitaban a toda costa mediante vestidos de pureza volumétrica que tapaban todo gesto y expresión corporal, pero además se excedían tanto en la forma que los actores aquejaban no pasar por puertas ni pasillos. No es de extrañar, pues, que sometidos a tales exigencias de guión, los bailarines elogiaran la sencillez en el corte y lo mundano del vestuario de *Le Bal*.

Alexandra Danilova, la intérprete de "la mujer", da testimonio de su vivencia particular: "Debíamos mantener posiciones angulares con rodillas y codos doblados. Los pasos eran muy sincopados. Cada nota requería en este sentido un doble movimiento... Nuestros vestidos eran muy modernos desde el punto de vista pictórico, absolutamente inusuales. Yo llevaba un vestido, no un tutú, y una peluca blanca"²⁷⁸ (FIGURA 90). La voz de Danilova se hace oír y

²⁷⁷El Ballet Triádico fue un proyecto emprendido por el profesor de la Bauhaus Oskar Schlemmer durante el periodo "Weimar" en 1922.

²⁷⁸PALLESCHI, Marino. *Le Bal*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 15 de febrero de 2008: "*Dovevamo mantenere posizioni angolari, con gomiti e ginocchia piegati. I passi erano molto sincopati. Su ogni nota dovevo in qualche modo*

coincide con la impresión general de la crítica, que alaba el trabajo escénico y colorista de De Chirico frente a la poca naturalidad de movimientos y la estricta rítmica en la coreografía de Balanchine.



FIGURA 90. Alexandra Danilova encarnando el papel de "la mujer" en *Le Bal* con vestuario de Giorgio de Chirico, 1929.

La portada del programa retrata un clásico arquetipo del arte metafísico, la *Aparición del fantasma* (FIGURA 54). En la composición original De Chirico presentaba el maniquí sin cabeza de Penélope en medio de una habitación por cuya puerta parecía haberse colado el fantasma de su marido, una referencia metafísica a la vuelta de Ulises a Ítaca. Ahora esta pareja arquetípica se viste de nueva ironía al cambiarse el maniquí por un actor disfrazado con motivos arquitectónicos que le transfieren una mayor autoridad, la del "varón invitado" al baile. El original fantasma con forma de columna, por su parte, se libera de su rígido basamento para recuperar las piernas y capacidad de andar. Descubrimos unos actores intercambiándose el disfraz, pues si antes veíamos aparecer la columna en la mitad del cuerpo de uno, ahora ésta está esparcida por el sombrero de copa y traje del otro.

eseguire un doppio movimento... I nostri costumi erano molto moderni dal punto di vista pittorico e piuttosto insoliti. Indossavo un abito, non un tutu, e una parrucca bianca"

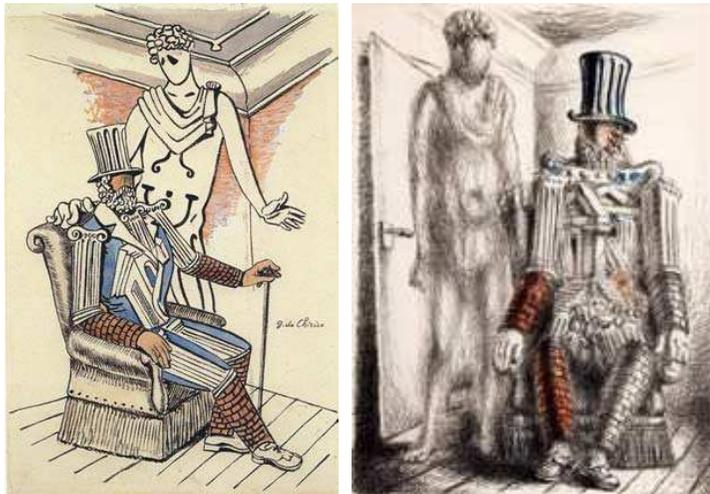


FIGURA 91. Giorgio de Chirico, comparación entre el diseño de portada para el programa de *Le Bal* y la litografía de la serie *Metamorphosis* titulada *El retorno del hijo pródigo* de 1929

Una colección de seis litografías publicada el mismo año en que se estrena *Le Bal*, confirmará, gracias a su parecido estético con la portada del programa, que la sospecha de un hipotético intercambio de disfraces no iba tan mal encaminada. Como revelamos al poner una imagen contigua a la otra, el programa junto a la litografía, los dos temas son idénticas versiones de una misma pareja mitológica inspirada por la *Aparición del fantasma*, aunque leyendo el título de la serie litográfica descubrimos otro tipo de temática, la de *El retorno del hijo pródigo* (FIGURA 91). De la original anunciación del fantasma del padre, avanzamos en el desarrollo adolescente de su hijo hasta mostrar, ya de adulto, su natural retorno a las convicciones clásicas de su progenitor. Si antes era Penélope a la que descubríamos intuyendo la aparición de una arquitectura, ahora es Telémaco el que predica con su disfraz ese nuevo orden y recuerda, pues para ello tiene cabeza, la sombra y efigie de su padre. De Chirico titula *Metamorphosis* esta serie litográfica en la que se expone la constante clásica de una evolución

natural, idéntica y predecible para todo el mundo, vista desde distintas perspectivas y bajo distintas máscaras.

Síntesis: Mitología clásica

Remarca Flaminio Guadolini, que mientras se conserva suficiente documentación de los ballets en los que De Chirico ha colaborado de *La Jarre* (1924), *Le Bal* (1929) y *Bacchus et Ariane* (1931), la mímica trágica de *La morte di Niobe* (1925) ha pasado casi siempre desapercibida²⁷⁹. Atestigua que la circunstancia de este hecho guarda relación con que su estreno no se produjera en el ambiente vanguardista de París, sino ante un público menos habituado a la autocrítica social, el de Roma. Aún así, la participación directa de su hermano Savinio en la música y su particular musa y futura esposa Raissa como intérprete mímica, deberían bastar para tenerla en consideración como posible punto de partida del resto de sus trabajos escenográficos.



FIGURA 92. Giorgio de Chirico. Retrato de Raissa Lork, *El espíritu de dominación*, 1927.

²⁷⁹GUALDONI, Flaminio. *Giorgio de Chirico. Otto figurini per "La morte di Niobe" di Alberto Savinio (1924)*, en catálogo de la Galleria Interarte de Milán. Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 13 de enero de 1981: "*Ai Ballets Suédois – attivi solo per cinque stagioni – collaborarono invece Léger, Jean Hugo, André Parr, Hellé, Irène Lagut.*"

Su debut a cargo de la compañía de teatro de Pirandelli en 1925, de la que fue cofundador el hermano de De Chirico, Alberto Savinio²⁸⁰, viene acompañado por la siguiente reseña periodística: "En lo que refiere a la música, por la que alguien ha dejado caer el nombre de Scriabine, era fuerte, tormentosa, tempestuosa y sombría, como corresponde al contexto de cortejo fúnebre que representa la obra. (...) La acción mímica seguía concienzudamente la música: Raissa Lork bailó con la vehemencia pertinente, y los estudiantes de Santa Cecilia la siguieron con sus mejores intenciones"²⁸¹. Puede que en el picassiano retrato de Raissa titulado *El espíritu de dominación* (FIGURA 92), lo que el autor trate de comunicar sea el control que su musa demuestra tener sobre su cuerpo en el escenario. Entre otras cosas por la referencia simbólica de Raissa sometiendo la arquitectura de una columna en tanto que su brazo se coloca por encima del capitel, y la situación de escenario que infiere la luz roja artificial de unos focos apuntando directamente rostro y pecho de la intérprete mímica de Niobe.

La crítica romana no pasa por alto el trabajo de De Chirico en *La muerte de Niobe* (1925), aunque se palpa un cierto ambiente de desaprobación patriótica: "ha creado una especie de mitología Salónica traída a levante (...) con un fondo vaporoso de colores divertidos y todo aquello que se necesita para susurrar a las mentes de los espectadores la palabra 'bazar'"²⁸². Es evidente el carácter más

²⁸⁰ITALIA, Paola. *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925* (El peregrino apasionado: escritor Savinio, 1915-1925), con un apéndice de textos inéditos. Palermo: Sellerio, 2004

²⁸¹Crítica de la tragedia mímica La muerte de Niobe aparecida en "Il Tevere", 15 de mayo de 1925: "*Quanto alla musica, per la quale qualcuno ha fatto il nome di Scriabine, è stata fragorosa, tempestosa, burrascosa e lugubre, come di dovere trattandosi dell'accompagnamento funebre di personaggi tanto fatti. L'autore in persona guidava una scuderia di tre pianoforti (...) L'azione mimica ha seguito coscienziosamente la musica: la signora Raissa Lork ha danzato con la necessaria veemenza, e le allieve di Santa Cecilia l'hanno seguita con le migliori intenzioni*", p.3. Reeditado por TINTERRI, Alexander. *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, en *Teatro Archivio*, n. 3, gennaio 1980, pp. 229-264. Cita en p.244

²⁸²idem: "*Il metafisico pittore Giorgio de Chirico ha realizzato una sorta di mondo mitologico trasportato in Levante e più che altro a Salonicco, con una soddisfazione fra marinaresca e*

prudente de la crítica romana en relación al tono desvergonzado que se emplea en París, aunque tal hecho no borre el sentido reproche que profesa la reseña a De Chirico por haber substituido el referente mitológico de Italia por otro enclave más extravagante y oriental.



FIGURA 93. Giorgio de Chirico, estudio de vestuario para la tragedia mímica en un solo acto compuesta por Savinio, *La muerte de Niobe*. Diseño para Niobe de luto, interpretada por Raissa Lork, y Apolo (derecha)

Veamos, pues, dónde se esconde la modernidad y estilo de vanguardia de esta prematura propuesta escenográfica. Observando los diseños de De Chirico para el vestuario de *La muerte de Niobe* (FIGURA 93) caeremos en su juego iconoclasta: Niobe, a la cabeza del cortejo de sus vástagos asesinados, viste un conjunto gris y violáceo al que le achacamos el contraste irónico de unas enaguas de lavandera a la antigua usanza²⁸³. Con objeto de clarificar el enigmático origen de dichas enaguas, recurrimos a la fuente mitológica de Niobe y Leta, dos hermanas cuya tensa relación contrasta con el compañerismo mútuo

collegiale, con in fondo piroscafi dai colori divertenti e tutto ciò che ci vuole per cacciare nella testa degli spettatori il solletico della parola 'bazar'"

²⁸³ idem. p. 248

profesado por los Dioscuros. Niobe castiga injustamente a Leta por considerarla infecunda y poco capacitada para traer vida a la tierra, se jacta de tener muchos más hijos que ella y la degrada prohibiendo su culto en el templo. Sobre este pasado se construye el presente de Niobe con enaguas, una mujer que se viste de limpiadora cuando el guión exige tener que purgar con la muerte de sus hijos su extenso pasado de fechorías. El joven Apolo, por su parte, viste un traje con estampado y peluca de arlequín o sátiro, pues con ello da a entender la hipocresía del asesino que descubrimos acudiendo al funeral de sus víctimas.

Durante los años compartidos con Raissa, la figura del maniquí en De Chirico evoluciona del primitivo modelo de escaparate en recuerdo de ese "cráneo de cartón piedra en medio de la vitrina de la peluquería"²⁸⁴, al intermedio de autómatas articulados con aspecto metalizado, para acabar petrificado en la escultura del padre en *El hijo pródigo*. En este último acto, el de la petrificación del procreador, es en el que situaríamos la muerte de Niobe cuando suplica a los dioses que la reduzcan a simple piedra para dejar de padecer la muerte de sus descendientes. Aquí se compara el sufrimiento de una madre a la que han arrebatado a sus hijos con la situación inversa de un padre incapacitado para engendrarlos, la mentalidad clásica ofrece a Niobe la alternativa que normalmente es propia de los hombres, la de ser inmortalizada en piedra, la de convertirse en un mito.

El maniquí petrificado modificará su pose para adaptarla al tronco estructural del *maniquí meridional* (FIGURA 51) como explica De Chirico en el ensayo la "*Naissance du mannequin*" (Nacimiento del maniquí): "*Los apóstoles góticos no se tienen en pie*. Su majestuosidad, su solemne quietud, se mostraba todavía de forma inconmensurable. Sus muy cortas piernas cubiertas por pliegues de ropa se consideraban tipologías de fundada necesidad, aunque únicamente fuera para apoyar

²⁸⁴DE CHIRICO, Giorgio. "*Zeusi l'exploratore*", publicado en *Valori Plastici*, nº1. Roma, noviembre 1918 (traducción castellana de Jordi Pinós, "*Zeusis el explorador*", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.23-25. Cita en p.24)

el tronco-monumento."²⁸⁵ Reconocemos en esa asociación imaginativa entre un perfil de hombre y un tronco de árbol, la voluntad de replantear la primera aparición de la columna como origen ontológico de toda arquitectura. No cabe duda de que Raissa es la que impulsa las transformaciones en el maniquí, pues cuando ella decide cambiar el rumbo de su carrera artística para dedicarse de lleno a estudiar arqueología, irrumpe de repente la figura de *El arqueólogo* (FIGURA 94) para instalarse durante los próximos años como el nuevo maniquí del arte metafísico.

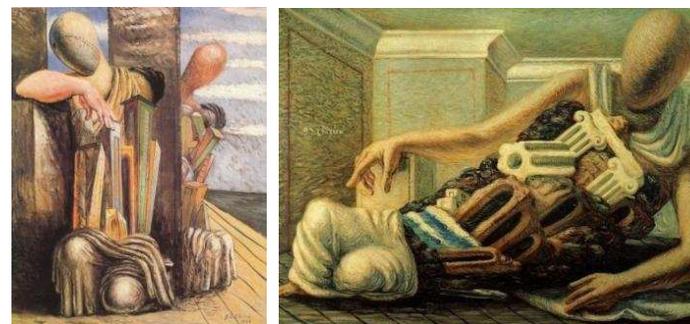


FIGURA 94. Giorgio de Chirico, *Maniqués a la orilla del mar*, 1926 y *El arqueólogo*, 1927

Relatada la iniciación escenográfica de Giorgio de Chirico junto a su primera esposa Raissa, veamos ahora cómo influye en su trayectoria artística Isabella Far, mujer con la que empieza una relación de amor en 1930 coincidiendo con el proyecto escenográfico de *Bacchus et Ariane* (1931). Apuntaremos primero el dato de que De Chirico vincula el papel de sus musas a la imagen de una bañista

²⁸⁵DE CHIRICO, Giorgio. "*Naissance du mannequin*" (manuscrito de 1938), en revista *Metafísica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.277-279: "*C'étaient des personnages qu'on ne pouvait s'imaginer qu'assis. 'Apôtre gothique ne tient pas debout'. Leur majesté, leur solennelle immobilité en était encore d'une façon incommensurable. Les jambes très courtes recouvertes des plis du vêtement formaient avec ses plis une espèce de socle, de fondement indispensable mais justement à soutenir le tronco-monument; et les bras naturellement s'allongent en proportion du tronc; mais cela ne prend jamais un aspect déchirant, pénible anormal et monstrueux comme cela arrive souvent aujourd'hui à des peintres lorsqu'ils reviennent transformer et déformer la nature. Ces personnages assis s'humanisent à leur façon et ils ont quelque chose de chaud, de bon de sympathique, comme l'âne ou le bœuf et certains chiens*", p.278

desnuda frente al mar. Así sucede con Raissa, retratada en un busto sobre fondo azul en 1929, y años después también con su segunda esposa Isabella, pintada desnuda en una playa (FIGURA 95). Entre el primer y segundo retrato descubrimos una tendencia de talle figurativo, pero además, un mayor colorido y variedad en los tonos. Si pensamos en Raissa como la personificación misma del "sentido de la arquitectura" en su carácter lineal y completo control volumétrico del espacio escénico, Isabella será su complementaria o contraria, el "sentimiento de la arquitectura", el completo dominio del material y de la masa del color. En sus Memorias, De Chirico equipara el descubrimiento de la pintura clásica con la revelación obtenida ante un cuadro de Velázquez al escuchar las palabras de Isabella: "la verdadera pintura no es color seco, sino bella materia de color"²⁸⁶.

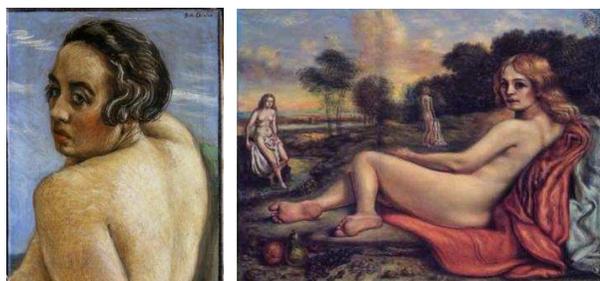


FIGURA 95. Giorgio de Chirico, retrato de Raissa Lork *Bañista*, 1929 (izquierda) y retrato de Isabella Far: *Bañistas (con un paño rojo en un paisaje)*, 1945

Esta nueva revelación le llevará a experimentar con mezclas de resina, aceite graso y de barniz, desplazando el hasta entonces mate o color seco de sus pinturas por un brillo más propio del barroco, "una emulsión que, usada con colores, permite obtener una materia bella, preciosa y transparente, que facilita mucho el trabajo y que da esa finura en el modelado y esa profundidad en la ejecución que ya desde hace casi un siglo están completamente olvidadas"²⁸⁷.

²⁸⁶DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945/ 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004. Cita en p.135)

²⁸⁷idem.

En un retrato de Isabella de 1930, el artista revela la identidad que se esconde tras la máscara de sus bañistas (FIGURA 96), se trata de la *Ariadna en Naxos* o *Ariadna adormecida* que retrataban sus iniciáticas plazas de Italia convertida y devuelta a la vida como su actual musa. El tema del enmascaramiento también será prolífico junto a Far, con quien publica en 1945 la *Commedia dell'Arte Moderna* (La comedia del arte moderno), ensayo en el que se relatan los fundamentos paganos del Carnaval: las bacanales en honor a Baco (Dionisio) y sus homólogas fiestas saturnales romanas. Su celebración, aseguran De Chirico y Far, tenía por objeto que los esclavos y sirvientes tuvieran por lo menos una ocasión al año para mofarse y hacer burla de sus amos poniéndose sus atuendos, comiendo copiosas comidas a costa de sus banquetes y celebrar, aprovechando el bullicio reinante, grandes bacanales. La situación inversa se produce en la tradición veneciana del carnaval de máscaras del siglo XVII, donde son los nobles los que se disfrazan para poder pasar inadvertidos y no tener que preocuparse por la impecable moralidad que debían mostrar a sus súbditos... la máscara lo escondía todo, aunque finalmente su uso se hizo extensible hasta el pueblo, dando por sentado que todo el mundo tenía algo que esconder²⁸⁸.



FIGURA 96. Giorgio de Chirico, retrato de Isabella Far: *Ariadna adormecida*, 1930, diseño para telón de *Bacchus et Ariane*, 1931

²⁸⁸DE CHIRICO, G. and FAR, I. *Commedia dell'arte moderna*, Nuove edizioni italiane, Roma 1945; ed. Abscondita, a cura di J. de Sanna, Milano 2002; *Scritti/1* pp. 265-571.

El ballet de *Bacchus et Ariane* debuta en 1931 en la Ópera de París como homenaje de Serge Lifar al mítico director Diaghilev de los Ballets Rusos fallecido un año antes. La representación se desarrolla en dos actos con un intermedio para el que De Chirico diseña un telón o cortina (FIGURA 96) con Ariadna reposando bajo la atenta mirada de dos centauros que asoman por la derecha tras un muro de mampostería, una escena que sin duda recuerda mucho, en los centauros mitológicos pero también en la pared y en el manto sobre el que se recuesta Ariadna, esos inicios románticos en los que el arte metafísico reversionaba a Böcklin (FIGURA 4).

El primer acto de *Bacchus et Ariane* cuenta la celebración de Teseo y Ariadna tras haber vencido al Minotauro, pero tan buen punto ella se queda medio dormida, Teseo huye abandonándola a su suerte en la isla de Naxos. Cuando Ariadna despierta, ya en el segundo acto, descubre que la fuga de Teseo no ha sido un sueño y desespera cayendo en el influjo del baile de Baco, con quien finalmente asciende al Olimpo. Para estas dos escenas (FIGURA 97) De Chirico mantiene el mismo motivo de playa con mar al fondo y rocas en ambos lados. La diferencia más notable reside en el cielo, pues mientras en la primera escena lo domina el busto de Zeus, quien provoca grandes tormentas y ferviente oleaje, en la segunda, el despertar, brilla un sol radiante del que brotan serpentinas de fuego cubriéndolo todo de luz cálida y agradable.

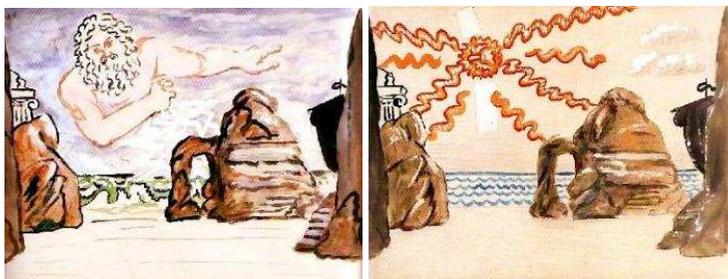


FIGURA 97. Giorgio de Chirico, bocetos de diseño para las dos escenas del ballet *Bacchus et Ariane* (Baco y Ariadna) estrenado el 22 de mayo de 1931 en la Ópera de París con coreografía de Serge Lifar y música de Albert Roussel

El tema del sol con rayos en forma de serpentina aparecía ya en las litografías diseñadas para ilustrar los *Calligrammes* de su difunto amigo Apollinaire. La número 230 (FIGURA 98) muestra un sol sobre caballete del que pende un cable que lo conecta a la luna. Olga Sáenz determina el significado de *Baco y Ariadna* para De Chirico: representan la dualidad Apolo-Dionisio en la síntesis creativa del elemento masculino (sol), y la profundidad de pensamiento del elemento femenino (sombra)²⁸⁹. También se revela, en la espiral de esos rayos solares del astro dechiriquiano, según Sáenz, una especie de conmemoración a ese ir y venir perpetuo de Ariadna, un tema que también reproduce el caligrama 94, donde a pleno sol se nos aparece el fantasma de nuestra sombra arrojada: "El joven héroe - para vencer debe tener el espíritu libre de dogma- (...) la tarde de otoño ha llegado, las largas sombras, el aire claro, el cielo sereno -, en una palabra: Zarathustra ha llegado, ¿entiendes tal juego de palabras? El gran poeta ha llegado, habla del eterno retorno, su canción entona melodías eternas"²⁹⁰ El juego de palabras al que refiere De Chirico explica el enigma prehistórico del eterno retorno de las estaciones fértiles de la tierra, cuando el primitivo, aún sin conocer el otoño, creía que su sombra arrojada acudía para anunciarle la llegada de la siembra. Así, desde tiempos inmemoriales, el hombre aseguró su sedentarismo agrícola aprendiendo a vincular rituales periódicos de fecundidad a predicciones hechas por la luz y su sombra. Las distintas religiones del hombre tomaron esos ciclos rituales para conformar sus calendarios de festividades anuales.

²⁸⁹SÁENZ, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990

²⁹⁰DE CHIRICO, Giorgio. "Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz, Milano-Firenze" (Firencia, 5 de enero 1911), en revista *Metafisica*, n°7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.542-550: "Der junge Held - der alles überwunden hat der freier Geist ohne Dogma (...) - der Herbstnachmittag ist angekommen - die lange Schatten die klare Luft, der beitere Himmel - in einem Wort Zarathoustra ist gekommen, haben Sie mich verstanden?? Haben Sie verstanden was für Rätsel dieses Wort enthält - Der große Sänger ist angekommen der von der ewigen Wiederkehr spricht, dessen Gesang den Laut der Ewigkeit hat", p.548

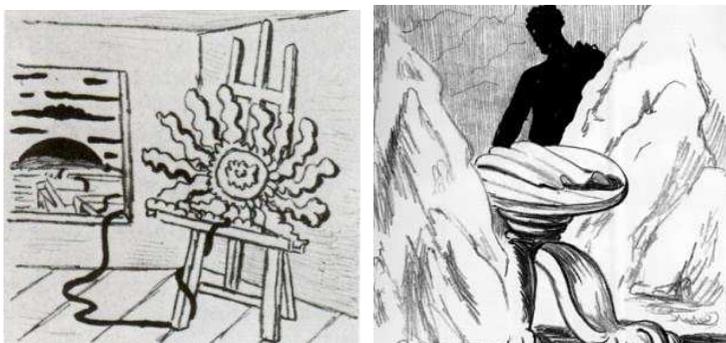


FIGURA 98. Giorgio de Chirico, *calígrama: 230, sol sobre caballete* y *calígrama: 94, sombra* de 1930. Dos litografías de las 66 que ilustran los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, 1918. París: Gallimard

Los diseños de vestuario para Baco y Ariadna (FIGURA 99) también exhibían las espirales y serpentinas de fuego asociadas al mito solar y su forma artística de sembrar sombras sobre la tierra, la misma intuición *fantásmica* suscitaban sus mujeres a De Chirico en el papel de musas. La interpretación de Serge Lifar y Olga Spessivtseva en el papel de protagonistas mereció grandes aplausos y felicitaciones de la crítica tanto por la coreografía como por la gran compenetración de ambos sobre el escenario. Aún con todo, lo brillante de los protagonistas no logró evitar que el público parisino de *Baco y Ariadna* se fijara en los detalles del resto de vestuario siendo muy sonada la vertiente crítica que consideraba los pechos dibujados sobre el busto de faunos y ménades una vulgaridad (FIGURA 99). En su momento, la crítica los consideró una ridiculización del arquetipo de la virgen²⁹¹, pero repasando anteriores trabajos donde ya es manifiesta la voluntad de De Chirico por revelar la esencia del personaje a través del disfraz, quizás podamos justificar también aquí su coherencia ¿Existe acaso una manera mejor de representar el espíritu clásico de la naturaleza? ¿no es acaso el desnudo el disfraz más idóneo para inspirar fertilidad a los hombres?.

²⁹¹ PALLESECHI, Marino. *Bacchus et Ariane*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 20 de febrero de 2008



FIGURA 99. Serge Lifar (Baco) y Olga Spessivtseva (Ariadna) con vestuario de Giorgio de Chirico interpretando *Bacchus et Ariane* (1931). Fotografía de faunos y ménades bailando con Ariadna en el segundo acto (2008).

4.2. Crítica urbana

Baños misteriosos I

Los años treinta empiezan con un giro contextual para el arquetipo de la musa en De Chirico. La bañista que hasta entonces centraba el tema del cuadro metafísico y retrataba el cuerpo desnudo de su musa frente al mar, sale de la composición dejando vacío su escenario, el Baño: "Recuerdo la extraña y profunda impresión que me causó, de pequeño, una imagen vista en un viejo libro que tenía el título de *La tierra antes del diluvio*. La imagen representaba un paisaje de la época terciaria. El hombre aún no existía. A menudo he meditado sobre este extraño fenómeno de la ausencia humana en el aspecto metafísico"²⁹². De estos pensamientos surge todo un mundo alternativo a la ya explotada mitología clásica, que desarrollará en colaboración con Jean Cocteau bajo una serie litográfica titulada *Baños misteriosos* (FIGURA 100). La pizarra que acompañaba antaño a los maniqués astrónomos, profetas y poetas, como acceso a otro nivel de realidad, aquí se revisa adoptando la temática de la piscina: dentro y fuera nadan y andan hombres e ídolos sumergidos en un paisaje lunar.

²⁹²DE CHIRICO, Giorgio. "Max Klinger", en *Il convegno*, nº10. Milán 1920. Publicado en Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Crítica, controversia, autobiografía, 1911-1943*, a cargo de M. Fagiolo dell'Arco. Turín: Giulio Einaudi Editore 1985.

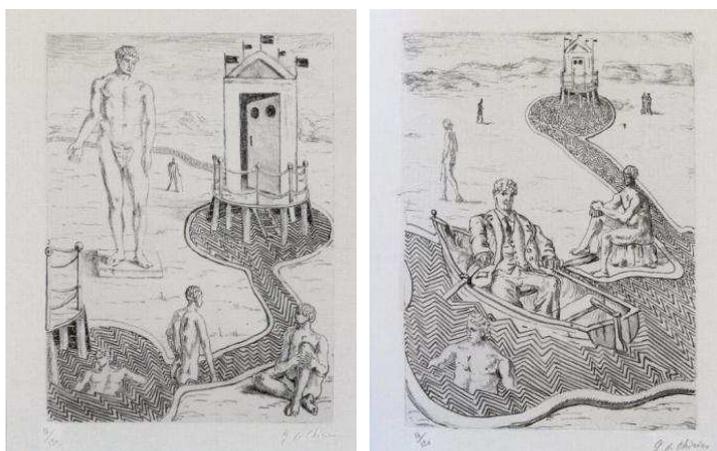


FIGURA 100. Giorgio de Chirico. A la izquierda, *El ídolo* de la serie *Bagni misteriosi* (Baños misteriosos) 1934. Conjunto de litografías para *Mitologías* de Jean Cocteau

El imaginario presenta algunas cabinas de baño sobre pilotis con escalerillas que descienden al agua. El pintor explica la procedencia simbólica de estos motivos "recuerdo que las escalerillas de las cabinas balnearias siempre me aturdían y me provocaban desasosiego. Esos pocos peldaños de madera cubiertos de algas y de moho, y sumergidos menos de un metro bajo el agua, me parecía que tuvieran que bajar leguas y leguas hasta el corazón de las tinieblas oceánicas"²⁹³. Estas últimas palabras guardan mucha relación con sus lecturas de Julio Verne, en particular con el título de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), donde se plantea la posibilidad de que exista otro mundo en las profundidades oceánicas, otra realidad. De aquí su inversión metafísica del sentido de subida al reino de los cielos al que nos tiene acostumbrados la escalera en arte pictórico, pues su escalera plantea, por contra, un hipotético descenso a las profundidades de la tierra.

²⁹³DE CHIRICO, Giorgio. "Max Klinger", en *Il convegno*, n°10. Milán 1920. Publicado en Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Crítica, controversia, autobiografía, 1911-1943*, a cargo de M. Fagiolo dell'Arco. Turín: Giulio Einaudi Editore 1985.

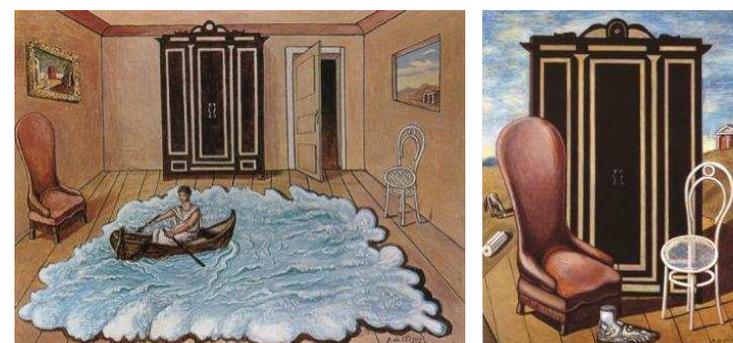


FIGURA 101. Giorgio de Chirico. *El retorno de Ulises* y *Muebles en el valle*, 1968

Si observamos las litografías de *Baños misteriosos* (FIGURA 100), veremos que el motivo de la barca se repite en un cuadro posterior, *El retorno de Ulises* (FIGURA 101). El motivo del agua flotando sobre un suelo arquitectónico era, de hecho, el sentido que según De Chirico había inspirado sus *Baños misteriosos* años atrás: "la idea de los *baños misteriosos* me vino una vez que me encontraba en una casa en la que el suelo había sido abrigantado con cera, miré a un señor que caminaba delante de mí, cuyas piernas se reflejaban en el suelo. Tuve la impresión de que podía hundirse en ese suelo, como en una piscina, que podía allí moverse e incluso nadar."²⁹⁴ El parquet representa el reflejo al que se asimila el agua en zigzag, lo que ocurre dentro del agua también sucede fuera, pues no deja de ser un espejo.

Descubrimos, además, la ligazón existente entre el mito de Ulises y el interior metafísico, pues si prescindimos del mito clásico, la habitación también se va. *Muebles en el valle* (FIGURA 101) es la perspectiva que ofrecen los huérfanos que Ulises ha ido dejando atrás, diluyendo con el tiempo su identidad colectiva y referente social. Los personajes que pueblan *Baños misteriosos* son esos mismos muebles

²⁹⁴DE CHIRICO, Giorgio. Palabras citadas con motivo de la *XV Triennale de Milán* (1973), titulada *Contatto Arte/Città*, a cargo de Giulio Macchi. Publicado por Ada Masoero: "Il ritornante. De Chirico de los años veinte a los treinta", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Milán: Skira 2007, pp.67-75. Cita en p.72

vagando por un mapa en el que encuentran, de tanto en cuanto, ciudades con banderitas donde pararse a repostar. Todos ellos nos parecen francamente idénticos y no hay en ninguno una virtud que lo destaque frente a los demás.

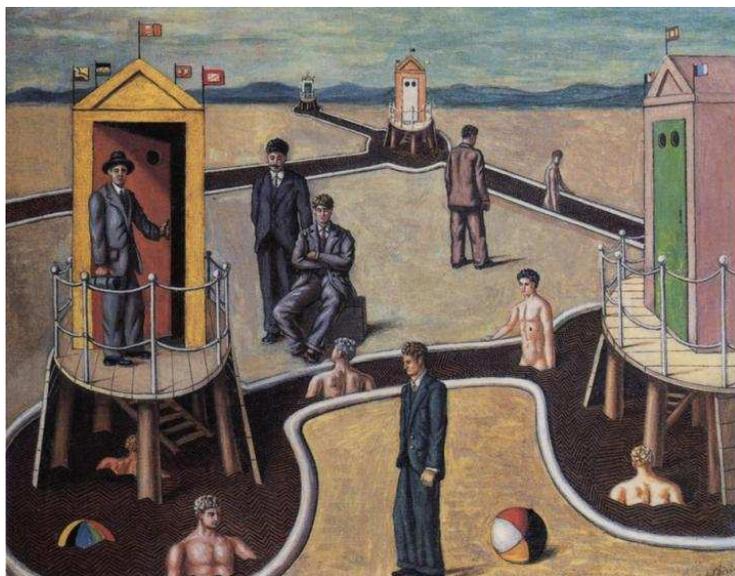


FIGURA 102. Giorgio de Chirico. *Bagni misteriosi* (Baños misteriosos) 1934. Conjunto de litografías para *Mitologías* de Jean Cocteau

La lección de *Baños misteriosos* reclama a gritos una resignificación del espacio urbano, una arquitectura donde poderse comunicar, algo que sin duda captaron las pinturas de Delvaux (FIGURA 103). En sus ciudades los transeúntes se niegan los unos a los otros con la mirada, como si su arquitectura inmóvil influenciara en la paralización del individuo ante cualquier provocación. En *La ciudad roja* ningún personaje se inmuta ante el desnudo de una mujer o el de un hombre, tampoco ante la enigmática presencia de un esqueleto frente a un edificio.

Arnuncio Pastor afirma que esos silencios urbanos ante los que se hace indispensable una recalificación mitológica, corresponden a

una lección metafísica que los surrealistas supieron interpretar: "Añoran la ciudad entendida como espacio de relación, como lugar de experiencias vitales... encontramos en sus escritos análisis de momentos pretéritos de la ciudad, pero desde un punto de vista simbólico, con lo que en cierto modo se sitúan en una posición premonitoria"²⁹⁵. Tanto De Chirico como los surrealistas depositaron grandes esperanzas en su arte como promotor de un cambio social, la paradoja es que el modelo surrealista o metafísico de "sueño colectivo" o identidad mitológica sea el que precisamente haya demostrado, frente a otros más racionales y lógicos, atender mejor "a lo que necesita la arquitectura: sentido común."²⁹⁶

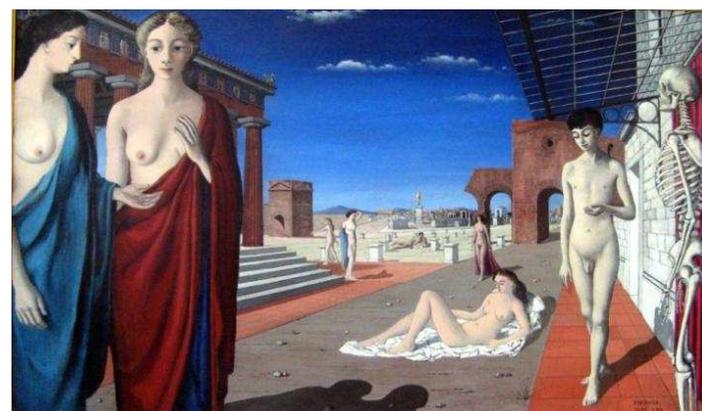


FIGURA 103. Paul Delvaux. *La ville rouge*, 1944

Baños misteriosos II

El tema de *Baños misteriosos* deja de ser únicamente una serie litográfica cuando, en ocasión de la muestra "Contatto Arte/Città" organizada por la XV Trienal de Milán, le proponen a De Chirico

²⁹⁵Ídem.

²⁹⁶MOYA BLANCO, Luis. "Prólogo" en Juan Carlos Arnuncio Pastor, *La Actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid: Universidad 1985, 256 p.

realizar una instalación exterior (FIGURAS 104-105) en las inmediaciones del parque Sempione.

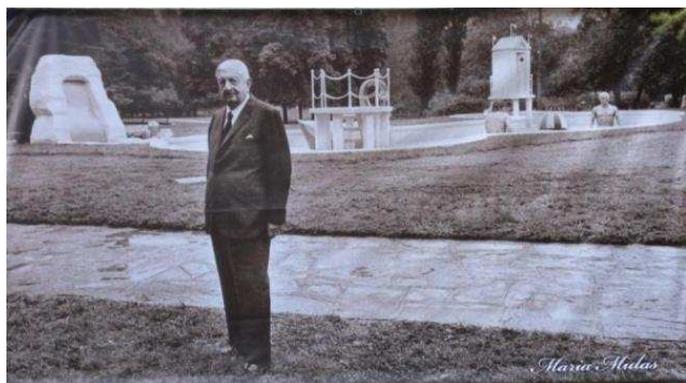


FIGURA 104. Fotografía de Giorgio de Chirico frente a su conjunto escultórico de "I Bagni Misteriosi" realizado por el ingeniero Giulio Macchi en ocasión de la muestra "Contatto Arte/Città" organizada durante la XV edición de la Trienal de Milán, 1973

El pintor metafísico recupera entonces la temática de sus baños como crítica urbana. La versión tridimensional, siendo fiel a su imaginario, representa únicamente la piscina (FIGURA 105), el espejo del mundo y el reflejo de esos transeúntes que vemos paseando por el parque. El agua deviene una capa amarillenta sobre la que se pinta en marrón el zigzag evocador del parquet arquitectónico. De esta lámina emergen, como salidos del interior de la tierra, un cisne con aspecto de 'patito de bañera', una casita de baño sobre pilotis con escalerilla, y dos hombres desnudos. El onirismo de este conjunto escultórico asegura su vigencia en el tiempo, pues no hay, en ninguno de sus elementos, algo que identifique una ciudad concreta o época determinada.



FIGURA 105. Giorgio de Chirico. Conjunto escultórico de "I Bagni Misteriosi", 1973

Pasemos ahora a analizar el homenaje de Charles Moore a De Chirico, la puesta en escena de su *Plaza de Italia* (FIGURA 106). El arquitecto decide yuxtaponer una serie de órdenes clásicos y estamparlos sobre un fondo con rascacielos en Nueva Orleans. Moore explica los fundamentos de su proyecto: "Recordaba que los órdenes arquitectónicos eran italianos, con algo de ayuda de los griegos, y por ello pensamos que podríamos poner columnas toscanas, dóricas, jónicas y corintias por encima de la fuente, pero la tapaban, desdibujando la forma de Italia. Así que en lugar de eso añadimos un *orden de charcutería* que pensábamos que podría parecerse a las salchichas que cuelgan de un escaparate, ilustrando así su situación transalpina."²⁹⁷ Cabría preguntarse, a parte del absurdo histórico de comparar un "orden clásico" con un "orden de charcutería", si esta escenografía dista mucho de la operación llevada a cabo por De Chirico en Milán, donde sin complejos planta una versión tridimensional de sus *Baños misteriosos*.

²⁹⁷Citado por Kenneth Frampton en *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 4a edición. Barcelona: Gustavo Gili 2009 (1a edición 1980), p.297

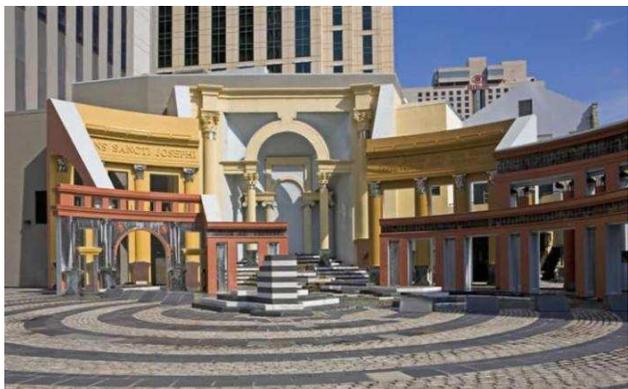


FIGURA 106. Charles Moore, *Plaza de Italia*, Nueva Orleans (Luisiana), 1978

Aclaran el asunto unas palabras de Arnuncio Pastor que salen en defensa de la plaza-monumento de De Chirico, pues "si en ésta hay, como en casi toda su obra, un planteamiento profundo entre lo realista y cierta fantasía, entre lo tremendo y lo divertido, la *Plaza de Italia* de Moore no pasa de la categoría de decorado. No existe en ella una voluntad analítica en la utilización de la historia, por el contrario, se manejan órdenes tomados de aquí y de allá y el resultado se convierte por tanto en una especie de juego historicista."²⁹⁸ También Frampton tilda a Moore de cínico al "simular escenográficamente perfiles clásicos y vernáculos para reducir la tectónica de la construcción a simple parodia."²⁹⁹ Pero, ¿dónde está el límite entre lo metafísico y lo grotesco?

Tanto los *Baños misteriosos* de Giorgio de Chirico como *La plaza de Italia* de Moore tocan la misma pérdida de referente que Nietzsche había descrito y reconocido como síndrome de *Heimatlosigkeit* (pérdida de hogar) casi un siglo atrás: "un deseo sedicioso, voluntario, impetuoso como un volcán, de viajar, de expatriarse, de alejarse, de refrescarse, de despejarse, de serenarse; un odio hacia el amor; quizá un paso y una mirada sacrílega *hacia atrás*, allá, donde hasta ahora ha

²⁹⁸ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos. *La Actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid: Universidad 1985, p.158

²⁹⁹FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4a edición. Barcelona: Gustavo Gili 2009. (1a edición 1980), p.297

amado y rezado."³⁰⁰ Nueva Orleans y Estados Unidos no pueden mirar "hacia atrás" porque en esencia, como lugares de referencia, no llegan a los cuatros siglos de edad. El hombre del joven continente sobrelleva su inmadurez detenido en un eterno presente, pues como advierte De Chirico, "en América, los hombres y los objetos *pierden su sombra*."³⁰¹ Decía Benjamin que los rascacielos de Manhattan explicaban el avance social de sus habitantes en relación a Europa, pues sus desafíos en altura recuperaban en esencia el sentido original de monumento en cuanto a imagen de un poder social, el Capitalismo, en vez de ser el reflejo de un individuo o gobernante concreto: "Un criterio para decidir si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos conmemorativos."³⁰²

Las palabras de Benjamin impregnan las visuales dechiriquianas de Nueva York: *Misterio de Manhattan* y *Visión metafísica de Nueva York* (FIGURA 107). La primera de ellas compara la perspectiva de sus rascacielos a través de la ventana con una escenografía que tiene por protagonista el retrato de Mercurio conservado en el Museo Pío-Clementino de Roma. Con esa doble negación del original, pues presenta a Mercurio como representación pictórica y, al mismo tiempo, como representación teatral, De Chirico logra despistar el interés formal del mito y potenciar a cambio su sentido artístico y ontológico. La relación significativa entre Mercurio y la metrópolis estadounidense se explica a continuación: "En este bosque de vidrio, acero y cemento, en esta extraordinaria y difícilmente definible Nueva York tu reencontrarás, oh viajero, las

³⁰⁰NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 1878 (traducción castellana, *Humano, demasiado humano*. Madrid: M.E. Editores 1993, pp.35-36)

³⁰¹Idem: "*En Amérique hommes et objets perdent leur ombre. Il y a aussi une étrange mollesse; tout est plus tendre et comme fait de la même matière; les os des hommes et des animaux, les pierres, les métaux semblent moins durs qu'en Europe; tout est moins dur et moins sec qu'en Europe. Cela explique cet étrange éclat qu'en Amérique ont les fleurs, les fruits, les légumes et la peau des femmes. Ce léger ennui pèse sur chaque chose, est aussi un ennui d'autre monde*", p.679

³⁰²BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, I*. Frankfurt: Suhrkamp 1972, p.487 (traducción castellana de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ed. 1980, p.6)

grandes máscaras de antiguos dioses."³⁰³ La estela de Mercurio ha retornado a Nueva York convertida en rascacielos de cristal, su esencia clásica de mensajero entre dioses y hombres se ha modernizado para presentarse como imagen literal, esa vía de correo y de contacto es precisamente la que inaugura un edificio "rascando el cielo", mientras en su interior encontramos un servicio de transporte que nos asciende hasta su mismo hogar, el Olimpo.



FIGURA 107. Giorgio de Chirico, *Misterio de Manhattan*, 1973 y *Visión metafísica de Nueva York*, 1975

En *Visión metafísica de Nueva York*, De Chirico invierte la estructura compositiva de *La esposa fiel* (FIGURA 52) entre el maniquí de Penélope y el balaustre de Telémaco. Aquí la madre está a la izquierda de su hijo, privada de su diestro raciocinio y sentido de la medida y de la moral, pues navega a la deriva amontonando cosas y

³⁰³DE CHIRICO, Giorgio. "J'ai été a New York", en revista *XX Siècle*. Paris: marzo de 1938. Reeditado y consultado en *Metafísica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.679-680: "Dans cette forêt de verre, d'acier et de ciment, dans cette New York extraordinaire et difficile à définir tu retrouveras, ô voyageur, les masques gigantesques des dieux antiques, tu retrouveras la tristesse éternelle des Antinoïens de plâtre et l'immense solitude du Parthénon dans les nuits d'été, sous le grand ciel tout ruisselant d'étoiles", p.680

más cosas (pañuelo de 'pirata'), en una especie de siniestro arraigo al objeto material. El balaustre de su hijo Telémaco, a imagen de su esposo Ulises, ha renunciado a la parte representativa y heroica de su padre, pues ha aprendido que para llenar el buche y resaltar, basta con acumular.



FIGURA 108. Fotografía de Gianfranco Gorgoni: *Giorgio de Chirico y Andy Warhol*, alrededor de 1974

Conocido el punto de vista de De Chirico sobre la nación americana, analicemos ahora la opinión neoyorquina sobre el pintor de las enigmáticas *Plazas de Italia*. Este apartado podría resumirse en unas palabras de Andy Warhol (FIGURA 108): "De Chirico ha recogido las mismas imágenes a lo largo de toda su vida. Creo que lo ha hecho no sólo porque la gente y los marchantes de arte se lo pidieron sino también porque le gustaba la idea y veía en la repetición un modo de expresarse. Este es probablemente nuestro punto en común... ¿Cuál es la diferencia entre nosotros? Lo que él repetía regularmente, año tras año, yo lo repito el mismo día en el mismo cuadro [...] la vida misma ¿no es también una serie de imágenes que cambian al repetirse?"³⁰⁴. Estas afirmaciones dan por superada toda identidad

³⁰⁴Entrevista a Andy Warhol de Achille Bonito Oliva en la que explica su deuda a De Chirico, publicada en Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra* (traducción castellana de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999, p.209)

histórica y pecado original en la obra metafísica, su discurso es una oda al infinito tecnológico como referente social y medio indispensable para convertir el arte en cultura popular.

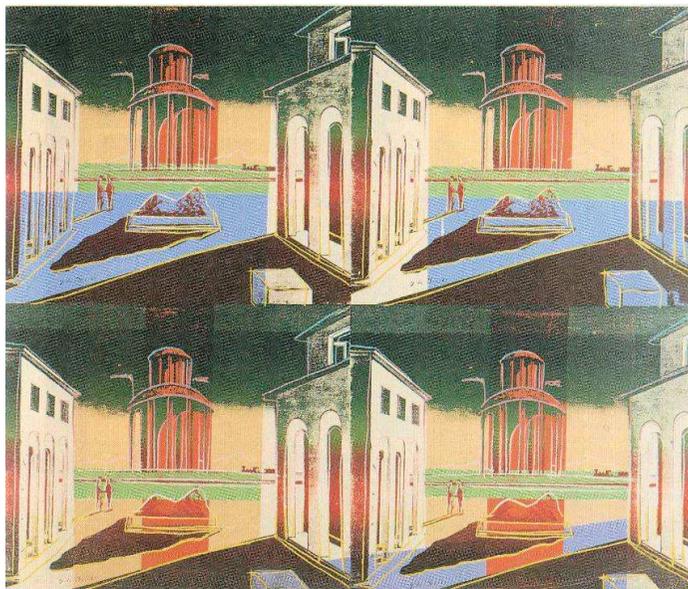


FIGURA 109. Andy Warhol, *Plaza italiana con Ariadna (según De Chirico)* 1982.
Serigrafía acrílica sobre lienzo

En 1978, tras la muerte de Giorgio de Chirico, Warhol expone su serie de *Sombras (66 variantes de una única pesadilla)*, Stoichita³⁰⁵ vincula este hecho al reconocimiento mundial del pop-art. Años más tarde, en 1982 con la serie *Plaza italiana con Ariadna (según De Chirico)* (FIGURA 109) se produce, según Stoichita, el verdadero "asesinato simbólico" de De Chirico, la técnica y el oficio pasan definitivamente a manos de la máquina.

³⁰⁵STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra* (traducción castellana de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999, p.209)

5. CONCLUSIONES

El sentido de la arquitectura en De Chirico

De Chirico es el primer artista que plantea la afirmación nietzscheana de *¡Dios ha muerto!* no como ausencia, sino como necesaria reconciliación entre el hombre y su naturaleza, entre contenido moral y contorno físico, entre tiempo infinito y eterno retorno de toda cosa. Su mayor contribución al mundo de la arquitectura es haber sabido traducir la dualidad del ser a términos espaciales, es decir, como viaje que va del interior al exterior de un hipotético edificio humano, del "sentido" onírico (*El viaje angustiado*, FIGURA 19) al "sentimiento" físico (*El viajero misterioso*, FIGURA 110).

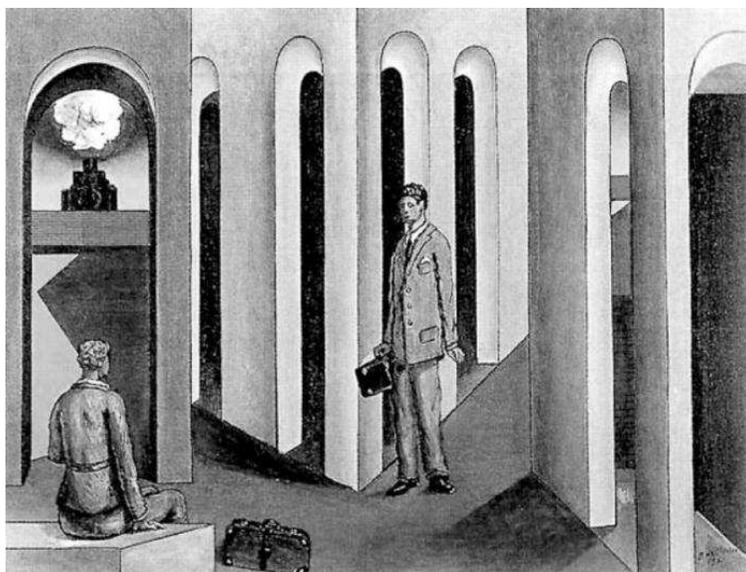


FIGURA 110. Giorgio de Chirico, *El viajero misterioso*, 1968

El arte metafísico empieza a interesarse por la arquitectura al pisar Italia: "he meditado mucho sobre este problema de la metafísica arquitectónica italiana y toda mi pintura de los años 1910, 11, 12, 13,

14 toca este problema."³⁰⁶ La plaza, la torre, el pórtico y la estatua de Ariadna, cada una de estas arquitecturas actúan en De Chirico con doble intencionalidad. En la plaza se reencuentran los hombres con sus anteriores ídolos políticos y difuntos reyes (*Enigma de una tarde de otoño* y *La torre roja*, FIGURAS 5 y 7). A ambos lados divisamos edificios con pórticos tras los que nos depara una simple pared ciega, a veces roja y otras en sombra, dejando al descubierto su papel de frons-scenae (*El enigma de la hora*, FIGURA 11). Los pórticos están ahí por pertenecer al ágora, por abanderar el estoicismo y predicar en la curva de sus arcos el retorno y la vuelta de todo mito y cosa. Ariadna reposa contradiciendo siempre, con la dirección de su mirada, el foco de luz proyectada. Todo lo que baña el sol encuentra su símil en la oscura sombra evocando una sensación de justicia planetaria: "Un artista serio, digno de ese adjetivo, no debe ir más allá de los confines de la tierra; no conseguirá escapar ni superar sus límites. El encontrará el misterio y la lírica, el milagro y la profundidad, en la tierra, en cosas terrestres al alcance de la mano. Los estetas -o falsos artistas- escapan a la tierra; creen que el arte está más allá de ella, algo que no es 'común', en estado inefable, un ideal."³⁰⁷ La función última del cuadro en De Chirico es mostrar un equilibrio reconfortante entre lo particular y lo cósmico, lo momentáneo y lo eterno de su arquitectura. El artista busca un límite alternativo al cuantificable y volumétrico en arquitectura (cm, m², dm³), investiga en la naturaleza un sistema para medir intuiciones y niveles de empatía entre dioses, hombres, arquitecturas y cosas.

La etapa urbana de De Chirico viene acompañada por un discurso geométrico basado en Weininger y la tradición litúrgica de ciertas formas como la pirámide o la bóveda celeste. El estudio de estos arquetipos sirve a De Chirico para fundamentar su propio

³⁰⁶DE CHIRICO, Giorgio. "Sull'arte metafisica", en *Valori Plastici*, n°4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46.)

³⁰⁷SAVINIO, Alberto. *Ascolto il tuo cuore, città*. Milan: Edizioni Bompiani, 1944, p.97

abecedario icónico, donde a cada signo se le asocia un "sentido de la arquitectura" en particular: la *torre* es la potencia creativa (*La nostalgia del infinito*, FIGURA 9), la *estación de tren* la pausa rítmica (*Los placeres del poeta*, FIGURA 13), el *muro* es el horizonte en tiempo absoluto (*El enigma de la partida*, FIGURA 24), el *pórtico de arcadas* la eterna repetición y retorno de toda cosa (*Plaza con estatua de Ariadna*, FIGURA 16), el *reloj* el movimiento circular (*El enigma de la hora*, FIGURA 11) y la *estatua de Ariadna* la intuición femenina (*Melancolía de un bonito día*, FIGURA 8). Estas tipologías se combinan, mezclan y suman en una envolvente escénica que las cose únicamente en apariencia, pues un análisis perspectivo del cuadro revela una fragmentación voluntaria del espacio (FIGURA 10). El arte metafísico concede al espacio el mismo trato que al resto de sus "sentidos de la arquitectura", donde para simbolizar un escenario bastará con evocar su aspecto habitual; su forma de cubo con punto de fuga central.

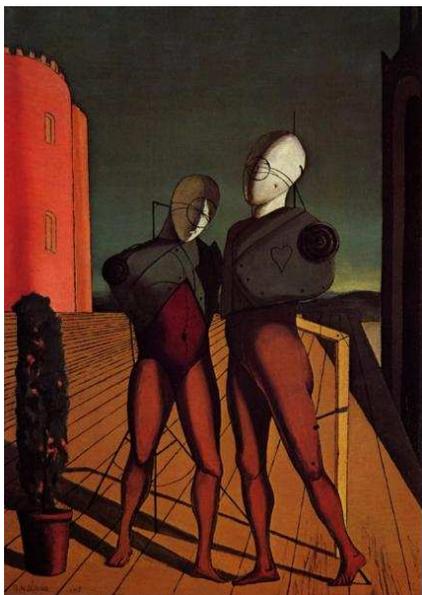


FIGURA 111. Giorgio de Chirico, *El dúo*, 1915

Recuperada la tectónica de las ciudades, De Chirico cuestiona las enigmáticas relaciones humanas. Aquí, al igual que antes, recurre a temas místicos como *El retorno del hijo pródigo* (FIGURA 71), donde el hijo va y vuelve del lado de su padre para acabar identificándose con el mismo (FIGURA 73 y 91), *El dúo* (FIGURA 111) o *Orestes y Pilades* (FIGURA 75), donde la relación es entre iguales o hermanos, y *La esposa fiel* (FIGURA 53), donde la memoria del ídolo ausente reprime la acción y libertad de movimiento de los actores. La carga onírica y familiar de estos temas llama poderosamente la atención del grupo surrealista, Breton dice reconocer en dichas formas clásicas el subconsciente de un niño. El afecto conseguido por la metafísica de De Chirico reside en la incorporación de modelos clásicos a su imaginario y experiencia particular. Así, la relación de De Chirico con su madre abrirá el debate de la identidad genética en el *hijo pródigo* (*Autorretrato del Artista con su Madre*, FIGURA 73), la memoria de su difunto padre será la de un *fantasma* que aparece en sus imaginarios (*Aparición del fantasma*, FIGURA 55), la amistad incondicional de su hermano Alberto Savinio convertirá a *Orestes y Pilades* en un calco pictórico (*Autorretrato con su hermano*, FIGURA 76) y su tributo a algún que otro valiente amigo profetizará antes de tiempo su trágico final (*Retrato de Guillaume Apollinaire*, FIGURA 25).

La metafísica de De Chirico no escapa al amor de sus dos grandes musas, Raissa Krol e Isabella Far. De Chirico las pinta en el papel de Ariadna (*Bañistas*, FIGURA 95) para significar la *intuición* femenina que aportan a su arte. Con Raissa entra en el mundo del ballet y la plástica corporal (*El espíritu de dominación*, FIGURA 92), la manera de gesticular emociones a través de la mímica (*La muerte de Niobe*) y postura física. También es ella la primera en mostrar interés por la figura del arqueólogo (*El arqueólogo*, FIGURA 94) y su manera de entender el perfil de un hombre asociado a la formulación arquitectónica de columna estructural (*Maniquí meridional*, FIGURA 51). Con Isabella Far, la musa a la que aplaude De Chirico en sus Memorias, descubre la técnica del barniz y del color, el

enmascaramiento que comporta el arte decorativo³⁰⁸ (*Autorretrato con Mercurio*, FIGURA 112) y el ornamento del barroco (*Autorretrato*, FIGURA 112).



FIGURA 112. Giorgio de Chirico, *Autorretrato con Mercurio*, aguafuerte en blanco y negro, 1969 y *Autorretrato*, 1972

El sentimiento de la arquitectura en De Chirico

La evolución metafísica que dictamina el paso del "sentido" al "sentimiento" de la arquitectura se produce cuando el cuerpo se revela como extraño, es decir, cuando echamos en falta una serie de experiencias físicas que la arquitectura dibujada es incapaz de satisfacer. De Chirico tiene ocasión de poner en práctica este aspecto sensitivo en sus colaboraciones teatrales con las grandes compañías de ballet del siglo XX. Sus escenografías revelan una constante metodológica en la que el arquetipo pintado deviene disfraz mientras el trampantojo de fondo soluciona recorridos. La experiencia

³⁰⁸DE CHIRICO, Giorgio - FAR, Isabella. *Commedia dell'arte moderna*. Roma: Traguardi, Nueve edizioni italiane, 1945.

arquitectónica se fundamenta en el *topoi* clásico o la *Stimmung* nietzscheana para contextualizar la narrativa de acuerdo a la esencia del mensaje a promulgar.

Lejos de renunciar a lo simbólico de su imaginario, De Chirico reorganiza su propio abecedario para adaptarlo al plató de baile. Para su escenografía de *La Jarre* (FIGURAS 83-84), por ejemplo, diseña un edificio o villa siciliana como ideal clásico de ciudad. Su arquetipo, la *torre*, está asociado al propietario de la villa como capataz y referente identitario para el conjunto de personas y actores que salen a escena. Consecuente a dicha finalidad, la villa se sitúa en el centro del escenario dejando orbitar la acción alrededor de su masa gravitacional. El prisma rectilíneo de la villa contrasta con el fondo elíptico del horizonte que recalca en su forma arcada el eterno retorno del ciclo de vida natural. Los opuestos de recta y curva anuncian aquí la versión femenina del *hijo pródigo*, pues *La Jarre* retrata el clásico conflicto de padre e hija en edad adolescente, cuando ésta decide abandonar el hogar paternal para ir en busca de otro de carácter conyugal.

El objetivo del ambiente de salón burgués de *Le Bal* (FIGURAS 87-88) es transmitir ideales de máscara y engaño. La acción evoca el clásico tema de pareja de amigos y hermanos donde se pone a prueba su fidelidad. El engaño es apariencia y es disfraz, y como tal De Chirico envuelve a los personajes de *Le Bal* en la mentira ilusionista de una sala bifocal, dos espacios independientes que interactúan a la perfección en señal y reflejo de esa camaradería mostrada entre el astrólogo y su acompañante. Los dos espacios se equiparan en peso e importancia incorporando mismos elementos, su dinámica es la misma que descubríamos en *Autorretrato con su hermano* (FIGURA 76), de tal manera que el espacio resultante mantiene su apariencia de conjunto y unidad. De este modo el artista consigue transmitir con su evocación perspectiva un ideal de orden arquitectónico, una especie de justicia superior que todo lo iguala y compara predicando un final y desenlace en el que cada cual será devuelto al lugar que corresponde.

La síntesis del "sentimiento de la arquitectura" según De Chirico llega con *Bacchus et Ariane* (FIGURA 97). Aquí la arquitectura

evoca el paisaje onírico de la isla de Naxos incorporando los mínimos elementos (horizonte marino y rocas) que se repiten en dos escenas consecutivas; el abandono de Ariadna por Teseo y su despertar posterior junto a Baco. El método pretende focalizar la atención del espectador en el efecto sorpresa introducido por elementos fortuitos y externos a la lógica de acción o *deus ex-machina* aparejados al busto de Zeus en el primer acto y al sol resplandeciente en el segundo. El papel de Ariadna evoluciona de mujer abandonada (*La esposa fiel*) a mujer enamorada siguiendo la línea narrativa marcada por ese mar de fondo al que van a parar, sin remedio, todas las cosas. A Ariadna, a la que vemos inicialmente desbordada por un sentimiento de injusticia y desafecto que la llevan a quererse suicidar, se le aparece acto seguido el fantasma de Baco para anunciarle la paz y el reposo de todo aquel que cede a otro su destino y responsabilidad moral.

El título de *pictor classicus* que se impone De Chirico, también alude a lo clásico de su planteo narrativo, donde se establece una jerarquía tripartita de contexto histórico, género de acción y mensaje. Estos elementos se traducen en pintura según conjuntos concéntricos que van desde lo exterior de la ambientación, a lo intermedio de sus arquetipos arquitectónicos y lo particular del símbolo formal. La escena viene determinada por el orden espacial, así la perspectiva central de *Le Bal* evoca un ideal de justicia universal, el paisaje montañoso o elíptico de *La Jarre* responde al ciclo de vida natural, y la línea horizontal del fondo marino de *Bacchus et Ariane* rememora un tiempo absoluto donde no hay opción de vuelta atrás.

El género narrativo que determina la acción de los protagonistas se descubre en De Chirico mediante posiciones relativas, de este modo *La Jarre* empieza con el claro dominio del padre o edificio al frente para ir focalizando poco a poco nuestra mirada en el desarrollo de la hija y su historia de amor sentimental, donde nuestro interés se va diluyendo en la profundidad elíptica del horizonte para comprender el destino de su final conyugal. También el salón de *Le Bal* permite ser leído en un avance de profundidad a través de sus tres visuales de ventana; en la primera y más cercana vemos asomar el

clásico maniquí del *hijo pródigo* para despistar nuestra atención hacia el joven oficial que se inmiscuye en la relación del astrólogo y su mujer. Lo que en un principio toma indicios de infidelidad pasa entonces a un segundo plano o ventana, enfrentada a la primera, en la que se nos presenta un panorama de confusión de máscaras y negra oscuridad, para al final, en una tercera ventana al fondo, descubrir la esencia épica de esta historia, el clásico valor de la amistad.

Naturaleza y arquitectura

Naturaleza y arquitectura forman en De Chirico opuestos de un mismo nivel de realidad: el ambiente, la atmósfera o *Stimmung* nietzscheana. De la misma manera que un mensaje o modelo de relación humana cobra mayor emotividad si se tiene en cuenta su contexto narrativo, las investigaciones de De Chirico ponen sobre la mesa los efectos sentimentales que suscitan en el hombre ciertas formas de urbanismo y ciudad. Nuestra manera de relacionarnos socialmente vendrá determinada por el orden espacial que frecuentemos públicamente, mientras que en lo privado nos identificamos con lo simbólico de los objetos que pueblan el ámbito de nuestra habitación particular.

El imaginario metafísico ordena el sentimiento que suscita el espacio público en base a los opuestos de naturaleza y ciudad. Si el ambiente que frecuentamos responde a una forma orgánica, siendo su horizonte curvo, elíptico, o similar al perfil de unas montañas, experimentaremos una paulatina adaptación al ciclo de vida terrenal de adolescencia, reproducción y madurez. Si por el contrario deambulamos por una ciudad con el perfil arrojado de nuestra sombra pegada al cuerpo, reduciremos el espacio a sus contrastes de luz y sombra y a creer en una lógica artificial de causa y efecto o justicia formal del universo. A estas dos opciones el arte metafísico suma una tercera, el fondo marino o recta de horizonte al que alude el implacable avance de infinitas olas que repiten la misma secuencia de origen y final: "Y vosotros que en el fondo aún creéis menos en el espacio que en el tiempo, siempre confiasteis en esa marcha

acompañada que impulsa hacia adelante las grandes razas humanas³⁰⁹... De Chirico denuncia aquí el error moral al que induce la visual del mar, visual que sus cuadros ocultan tras un muro sobre el que viaja un tren en marcha. Si bien ese muro horizontal respeta la direccionalidad única como metáfora de la evolución humana, el tren en marcha apunta el doble sentido de ese avance según sea el destino al que queramos llegar, de ida o de vuelta (pasado y futuro). Savinio también incurre en esa traducción espacial: "La ilusión nos hace creer que avanzamos hacia nuestros deseos, mientras que en realidad este avance nuestro es un regreso. Nuestra aspiración más grande, nuestro deseo más profundo es el de volver a las condiciones anteriores a nuestro nacimiento³¹⁰", a volver a vivir con naturalidad nuestro desarrollo y muerte sin tener que preguntarnos sobre el espacio infinito o sobre el sentido de la inmortalidad terrenal.

El arte metafísico revela el efecto claustrofóbico que tienen las calles y el metro para un recién llegado a la ciudad, el típico individuo que descubrimos funcionando a contracorriente y obstruyendo el paso allí donde pisa alquitrán. La direccionalidad y fuga que marcan las paralelas de cornisas y balcones va dominando poco a poco la visual del forastero hasta convencerlo de su orden perspectivo y guiarlo por lo artificial de su cuadrícula espacial. Ese ritual de domesticación humana es al que refiere también Benjamin cuando alerta sobre "una extraña paradoja: al actuar, la gente sólo piensa en su interés privado más mezquino, pero al mismo tiempo su comportamiento está, más que nunca, condicionado por los instintos de masa"³¹¹ (*Baños misteriosos*, FIGURA 102). De Chirico señala a la arquitectura como la responsable de esos instintos de masa, sitúa en el urbanismo el problema de su conformidad moral y falta de interacción pública.

En lo privado, tanto el hombre rural como el urbano, acostumbran a vivir en habitaciones interiores (*Muebles en una habitación*, FIGURA 86) sin tener en cuenta que la visual permanente de sus perspectivas induce a pensar en un ideal de propiedad material y justicia abstracta que nada tiene que ver con la naturaleza de su ciclo vital (*Muebles en el valle*, FIGURA 85). Habitado a la inmovilidad de los objetos con los que se convive, el hombre acaba identificándose con su capacidad de permanencia y falta de comunicación sentimental. Viviendo aislado entre paredes el individuo adopta el aspecto petrificado de un maniquí de sastre (*El astrónomo*, FIGURA 66) incapacitado para olfatear, tocar u oír, pues en la celda donde habita sus instintos animales resultan inservibles y su poco uso ha provocado la extinción de su función afectiva.

Al conocer Nueva York, De Chirico experimenta un nuevo *sentimiento de la arquitectura*: "hermosa ciudad de ensueño en el sueño, ciudad de Escaparate, ciudad-escaparate, escaparate de la ciudad, en sus escaparates desfilan día y noche, como los personajes de un muy viejo reloj, todas las cosas que la humanidad oculta."³¹² En Nueva York el sentimiento afectivo de la habitación particular se invierte para dar paso a la vida escaparate. Los habitantes de Manhattan rara vez tienen ocasión de coincidir con su sombra arrojada, pero sí topan a cada paso con su reflejo en el cristal de cualquier escaparate y se equiparan al objeto más cercano del que cuelga un precio. Su gente vive atrapada en un estado de ensueño en el que se siente famosa y expone su vida a los demás, prueba de ello son las grandes cristalerías que sin ventanales exponen la vida privada a un permanente juicio popular. "Nueva York, la eterna Novedad, nos arrastra con sus infinitas paralelas, a lo calidoscópico e improbable de sus fachadas, de sus transparentes torres, de sus espléndidos bazares, de sus escaparates iluminados

³⁰⁹DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, 1929. Milán: Bompiani 1942, prólogo de André Pieyre de Mandiargues (traducción castellana de Josep Elias: *Hebdómtero*. Barcelona: Cotal 1976, 142p. Cita en pp. 61-62)

³¹⁰SAVINIO, Alberto. *Narrate uomini, la vostra storia*. Milán: Bompiani 1942, 386p. (traducción castellana de César Palma: *Contad, hombres, vuestra historia*. Madrid: Siruela 1991)

³¹¹BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987, p.28.

³¹²DE CHIRICO, Giorgio. "J'ai été a New York", en revista *XX Siècle*. Paris: marzo de 1938. Reeditado y consultado en *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.679-680: "*Ville splendide du rêve dans le rêve, ville de Vitrites, Ville-Vitrine, Ville Devanture, dans ses devantures défilent jour et nuit, comme les personnages d'une très vieille horloge, toutes les choses de l'obscur humanité, depuis ses lointains berceaux noyés dans les brumes de la paléontologie silvestre et cavernueuse jusqu'au aspects spectaculaires et éclectiques de son ténébreux futur*", p.680

durante las largas noches de invierno."³¹³ Manhattan carece de muros, por contra su modelo de horizonte marca el inicio de la metrópolis vinculada al *skyline* de sus edificios en altura y rascacielos memorables. El desarrollo vertical de sus paralelas hace que los transeúntes disparen sus miradas hacia arriba dispuestos a seguir con su clásica conquista y posterior colonización espacial. De este modo América se vanagloria de no tener pasado ni necesidad de mirar atrás, de Wall Street a Broadway el ritmo de vida que impone Manhattan es tan frenético y ajeno al ciclo natural, que en la cama los americanos han perdido el hábito europeo de soñar (reflexionar). A su "ensueño en el sueño" lo llaman *sueño americano*, un anuncio corporativista donde todos ríen contagiándose ilusión unos a otros, su política consiste en guardar las apariencias, su metafísica no deja de ser un clásico: el arte de disfrazar la realidad.

"Tal vez llegará un día en que tal estética, abandonada por ahora a los caprichos del azar, sea una ley y una necesidad de las clases superiores y de los dirigentes de la administración."³¹⁴

Giorgio de Chirico, 1919

³¹³DE CHIRICO, Giorgio. "*J'ai été a New York*", en revista *XX Siècle*. Paris: marzo de 1938. Reeditado y consultado en *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.679-680: "*New York, l'éternelle Nouvelle, nous tire sur ses parallèles infinies, dans le kaléidoscope invraisemblable de ses devantures, de ses tours transparentes, de ses bazars splendides, de ses vitrines éclairées tout le long des longues nuits d'hiver*", p.680

³¹⁴DE CHIRICO, Giorgio. "*Sull'arte metafisica*", en *Valori Plastici*, nº4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46. Cita en p.46)

Bibliografía

Sobre Giorgio de Chirico

Cartas

Publicadas por *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*:

- 1908-1911: "*Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz. Milano-Firenze*" (1908-1911), transcripciones originales sacadas del volumen de Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora Bologna 1999. Reeditadas en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.521-550
- 1912-1914: "*Lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz. Parigi*" (1912-1914). Esta correspondencia se guarda en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, transcripción del original por A. Kalsdorf, en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.568-571
- 1914-1916: "*Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire. Parigi-Ferrara*" (1914-1916), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.589-598.
- 1921-1925: "*Lettres à André et Simon Breton, 1921-1925*", en revista *Metafisica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.112-130
- 1923-1924: "*Lettres à Paul e Gala Eluard*" (1923-1924), en revista *Metafisica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.132-136
- 1925: "*Lettere di Giorgio de Chirico a Léonce Rosenberg*" (1925), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.623-629
- 1928: "*Lettera a Scheimiller del 14 Luglio 1928*", en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.526-428
- 1928-1934: "*Lettres du fonds Kochno*" (1928-1934), en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.441-451
- 1934-1936: "*Lettere di Giorgio de Chirico a Julien Levy, Albert C. Barnes, Léonce Rosenberg*" (1934-1936), carta dirigida a Rosenberg desde Nueva York el 7 de noviembre de 1936, en revista *Metafisica*,

nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.645-664

- 1935-1936: "*Trois lettres à Paulban*" (1935-1936),. Las cartas se conservan en el *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* (IMEC). Publicadas en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.551-556

Artículos

- 1913: "Misterio y creación" (1913), en André Breton, *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard 1928, pp.38-39 (traducción castellana Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones AKAL 1995, pp.430-432)
- 1918: "*Zeusi l'esploratore*", publicado en *Valori Plastici*, nº1. Roma, noviembre 1918 (traducción castellana de Jordi Pinós, "*Zeuxis el explorador*", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.23-25)
- 1919: "*Noi metafisici...*", en *Cronache di Attualità*. Roma: febrero de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Nosotros los metafísicos...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.27-36)
- 1919: "*Sull'arte metafisica*", en *Valori Plastici*, nº4/5. Roma: abril-mayo de 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Sobre el arte metafísico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.37-46.)
- 1919: "*Giorgio de Chirico*" (1919), publicado sin firma en *La Vraie Italie*, año 1, nº2. Florencia: marzo 1919, pp.56-57
- 1919: "*Prefazione*", en *La Pittura Metafisica*. Venecia: 1979. Manuscrito autógrafa que iba a ser publicado como prefacio de un libro de *Valori Plastici* en 1919 (traducción castellana de Jordi Pinós, "Giorgio de Chirico nació en...", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.19-22

- 1920: "*Classicismo pittorico*", en *La Ronda*, nº7, Roma 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Clasicismo pictórico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.57-64)
- 1920: "*Max Klinger*", en *Il convengo*, milán 1920, nº10, publicado posteriormente en Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, controversia, autobiografía, 1911-1943*, editado por M. Fagiolo dell'Arco. Turín: Giulio Einaudi Editore 1985.
- 1920: "*Il senso architettonico nella pittura antica*", en *Valori Plastici*, nº5/6. Roma: mayo-junio de 1920 (traducción castellana de Jordi Pinós: "El sentido arquitectónico en la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.65-70)
- 1921: "*Riflessioni sulla pittura antica*", en *Il Convengo*, nº 4/5, Roma 1921 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Reflexiones sobre la pintura antigua", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, p.74)
- 1921: "*Écrit sur l'architecture pour Esprit Nouveau*", firmado como Giovanni Loreto. El original nunca se publicó, se encuentra en la *Fundación Le Corbusier* con referencia: "*Esprit Nouveau*" nº 153, 11-17 y sello de 29 de diciembre de 1921 (traducción castellana en "Giorgio de Chirico y la arquitectura: antología de textos", al cuidado de Sabina D'Angelosante, en *Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007)
- 1923: "*Pro technica oratio*" (1923), en *La Bilancia*, publicado originalmente en italiano y en dos entregas: marzo y abril de 1923 (traducción castellana de Jordi Pinós: "Pro technica oratio", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.97-108)
- 1924-1929: "*Monsieur Dusdron*" (1924-1929), en revista *Metafisica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.237-248
- 1926: "*Autobiographie*" (1926). El manuscrito original se conserva en el fondo Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, centro de Documentación et de Recherche du MNAM/CC1, 9600.197, publicado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.504-506
- 1927: "*Statues, meubles et généraux*", en *Bulletin de l'Effort moderne*, nº38, octubre de 1927 (traducción castellana de Cristina Gonzalbo: "Estatuas, muebles y generales", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.119-123)
- 1928: "*Biographie*" (1928). Biografía escrita por Giorgio de Chirico, sin fecha pero se supone de febrero de 1928. El manuscrito original se conserva en el fondo Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, centro de documentación et de Recherche du MNAM/CC1, 9600.132, publicado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.511-513
- 1929: "*La vie de Giorgio de Chirico*" (1929), firmado como Angelo Bardi en *Sélection. Chronique de la vie artistique*, VIII. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26
- 1932-1952: "*Giorgio de Chirico pendant la guerre*", firmado como Luigi Bellini (1932-1952), en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.429-434
- 1934: "*Sur le silence*", publicado en *Minotaure*, nº 5, 1934, aunque el manuscrito puede ser fechado en 1924 (traducción castellana de Jordi Pinós "Sobre el silencio", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos 1990, pp.109-118)
- 1938: "*J'ai été a New York*", en revista *XX Siècle*. Paris: marzo de 1938. Reeditado y consultado en *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.679-680
- 1938: "*Risposta al referendum; L'Ambrosiano*", 1938. Respuestas transcritas por Vittorio Barbaroux. Milán, 23 de febrero de 1938. Publicadas en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.473-474
- 1939: "*Paola Levi-Montalcini*" (1939). Presentación del catálogo de la exposición *Paola Levi Montalcini*, Edición en francés y en

italiano. Turín 1939. Reeditado y consultado en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.461-466

- 1940: "*Il cervello e la mano (sul disegno)*" (1940s), firmado como Isabella Far y publicado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.530-531
- 1956: "*Biografia per il Catalogo della Biennale*" (1956) firmado como Isabella Far. Escrito fechado en 1956 para la XXVIII Bienal de Venecia y publicado con leves modificaciones y obras de catálogo adjuntas, p.48 y ss., reeditado en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.516-517
- 1960: "*Il signor Dudron (da un romanzo in preparazione che porta questo titolo)*" (1960s), en revista *Metafisica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.561-563
- 1965: "*Le Ballet: comédie en quatre actes*" (1965), en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.371-428

Otros

- 1911-1915: *Manoscritti Eluard-Picasso (1911-15)*, en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.10-24
- 1911-1918: *Tutte le poesie (1911-1928)*, en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.424-500
- 1912: *Manoscritti Paulban (1912)*, en *Il meccanismo del pensiero*, a cargo de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turín: Einaudi 1985, pp.30-37
- 1928: *Piccolo trattato di tecnica pittorica*. Milán: Scheiwiller 1928 (traducción castellana parcial de Mireia Garcias Buades: "Pequeño tratado de técnica pictórica", en *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)*. Memoria de investigación. Baleares: Dep. Historia del Arte de la Universitat de Les Illes Balears 2011, pp.41-42)
- 1929: *Ebdòmero*. Milán: Bompiani 1942, prólogo de André Pieyre de Mandiargues (traducción castellana de Josep Elias: *Hebdómeros*. Barcelona: Cotal 1976, 142p.)

- 1938: *Naissance du mannequin* (manuscrito de 1938), en revista *Metafisica*, nº1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2002, pp.277-279
- 1938: *Risposta al referendum, 'L'Ambrosiano'* (1938). Respuestas del referéndum transcritas por Vittorio Barbaroux sobre <el Ambrosiano> ", Milán, 23 de febrero de 1938, publicadas en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.473-474
- 1940-1945: *Il signor Dudron*, 1940, 1945, en Giorgio de Chirico. *Scritti / 1, Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, Classici Bompiani, Milán: Edición a cargo de Andrea Cortellessa i dirigida por Achille Bonito Oliva 2008.
- 1945: Con su mujer Isabella Far publica. *Commedia dell'arte moderna*. Roma: Traguardi, Nueve edizioni italiane, 1945; ed. Abscondita, a cura di J. de Sanna, Milano 2002; *Scritti/1* pp. 265-571.
- 1943: *Discorso sul meccanismo del pensiero* (1943), en *Documento* (traducción castellana de Jordi Pinós: "Discurso sobre el mecanismo del pensamiento: Ensayo filosófico", en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, a cargo de Juan José Lahuerta. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, pp.129-135)
- 1973: Conferencia para la *XV Triennale de Milán (1973)*, titulada *Contatto Arte/Città*, a cargo de Giulio Macchi. Publicado por Ada Masoero: "*Il ritornante*. De Chirico de los años veinte a los treinta", en Giorgio de Chirico, *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafisica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Milán: Skira 2007, pp.67-75
- 1974: *Institut de france Académie des beaux arts Discours de Giorgio de Chirico (1974)*, discurso leído con motivo de su nombramiento como asociado extranjero de la Academia de Bellas Artes, publicado en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.685-686
- 1945: *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio 1945
- 1962: *Memorie della mia vita*, 2ª edición ampliada, Milano: Rizzoli 1962 (traducción castellana de Sofía Calvo: *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis 2004, 335 p.)

Sobre arte metafísico

Catálogos

Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves [13 febrero -24 mayo de 2009]

París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2009, 360 p.

BRAUN, Emily. "Théâtre d'ombres: Picasso et Chirico", en catálogo *Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves [13 febrero -24 mayo de 2009]*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2009, p.360

Giorgio de Chirico [Musée national d'Art moderne, 24 febrero - 25 abril de 1983].

París: Centre Georges Pompidou 1983, 303 p.

CLAIR, Jean. "Dans la terreur de l'Histoire"
RUBIN, William. "De Chirico et la modernité"

Webs

<<http://www.fondazionedechirico.org>>

Libros

BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928 (traducción castellana, prólogo y notas de Aldo Pellegrini: *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Labor 1965, 157p.)

CALVESI, Maurizio. *La Metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli 1982 (traducción castellana de Bernardo Morero Carrillo: *La Metafisica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor 1990, p.87). Los manuscritos en este libro se presentan como Manuscrito juvenil A (actual *Manoscritti Paulhan*) y Manuscrito juvenil B (actual *Manoscritti Eluard-Picasso*).

CASPAR LAVATER, Johann. *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme à le faire aimer*, Volúmen II. La Haya 1783.

DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, introducción de Juan José Lahuerta, traducción castellana de Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 1990, 135 p.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: écrits*, a cargo de Michel Sanouillet. Paris: Flammarion 1976, 314p. (traducción castellana: "Escritos: Duchamp du signe". Barcelona: G. Gili 1978, 254p)

GIMFERRER, Pere. *De Chirico*. Barcelona: Polígrafa DL 1987

HOLZEY, Magdalena: *Giorgio de Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción del alemán de P.L. Green. Madrid: Taschen 2005, 96p.

JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar. Madrid: Editorial Aguilar 1969 (edición en inglés de 1964)

MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: G. Gili 1982, 375 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Der Antichrist*, en (*Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*), a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de Laura S. Carugati. *El Anticristo: maldición contra el cristianismo*. Buenos Aires: Biblos 2008)

NIETZSCHE, Friedrich. *Der Wenderer und sein Schatten*, 1880 (traducción castellana de Carlos Vergara: *El viajero y su sombra*. Madrid: Edaf 2011)

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) en *KS A (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de José Jara: *La ciencia jovial. La Gaya Scienza*. Caracas: Monte Avila 1989)

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*, 1872 (traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial 1973)

NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 1878 (traducción castellana, *Humano, demasiado humano*. Madrid: M.E. Editores 1993)

NIETZSCHE, Friedrich. *Morgenröte*, 1881 (traducción castellana a cargo de Eduardo Mateos Sanz: *Aurora*. Madrid: M.E. Editores 1994)

NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente* (1884) en *KS A (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *Fragmentos póstumos*. Madrid: Alianza 2000)

NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873) en *KS A (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden)*, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980 (traducción castellana de A. Sánchez Pascual: *Consideraciones intempestivas*, 4 volúmenes. Madrid: Alianza 1988)

- NIETZSCHE, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887 (traducción castellana a cargo de Andrés Sánchez Pascual: *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza 1979)
- PANOFSKY, Erwin - SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía* (Nueva York 1964). Madrid: Alianza 1991. Primera publicación en Nueva York, 1964
- RILKE, Rainer María. *Briefe an einen jungen Dichter* (traducción del alemán y nota preliminar de José María Valverde, Cartas a un joven poeta. Madrid: Alianza 1999, 99p)
- SAVINIO, Alberto. *Ascolto il tuo cuore, città*. Milan: Edizioni Bompiani, 1944
- SAVINIO, Alberto. *Narrate uomini, la vostra storia*. Milán: Bompiani 1942, 386p. (traducción castellana de César Palma: *Contad, hombres, vuestra historia*. Madrid: Siruela 1991)
- SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable). Múnich: Prestel 2002. Sobre la contradicción el cuadro de Böcklin y su reinterpretación metafísica en Giorgio de Chirico ver pp.12-13
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*, versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999. 279p.

Artículos

- ABADYEM, Alessia. "Brief notes on the poetry of Giorgio de Chirico" (Prólogo a la publicación de los poemas inéditos de Giorgio de Chirico), en revista *Metafisica*, nº7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.513-518
- BRETON, André. "Réserve. Quant a la signification historique des investigations sur le rêve", en *Le surréalisme au service de la révolution*, nº4. Paris 1931
- BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme 1924-42*, en *Documento*. París 1946, pp. 117-118
- COCTEAU, Jean. *Il richiamo all'ordine* (1923), a cargo de Paola Dècina Lombardi. Turín: Einaudi, 1990, pp. 207-211
- DE SANNA, Jole. "Matematiche Metafisiche", en revista *Metafisica*, nº 3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.23-110

- DE SANNA, Jole. "Arianna Matematica: il laberinto", en revista *Metafisica*, nº3/4. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.247-255
- EINSTEIN, Albert. "Über einen di Erzeugung un Verwandlung del Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt" (Sobre un punto de vista heurístico concerniente a la producción y transformación de la luz), Berna: 17 de marzo de 1905, en *Annalen der Physik*. Volumen 17: 6º cuaderno, artículo 6. Leipzig: 9 de junio de 1905. pp.132-149
- EINSTEIN, Albert. "Zur Elektrodynamik bewegten Körper" (Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento), en *Annalen der Physik*. Volumen 17: 10º cuaderno, artículo 3. Leipzig: 26 de septiembre de 1905. pp.891-922
- ERNST, Max. *Beyond painting*, Nueva York: Dokumente 1948
- FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche" (Lo siniestro, 1919), en revista *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*. pp. 297- 324
- GIMFERRER, Pere. "Cosas inauditas", en *Descubrir el ARTE*, nº106. Madrid: diciembre 2007
- GIMFERRER, Pere Gimferrer. "Cánones antiguos", en *Descubrir el ARTE*, nº106. Madrid: diciembre 2007.
- SAVINIO, Alberto. "Anadiomènon: Principi di valutazione dell'Arte contemporaneo", en *Valori Plastici*, nº 4/5. Roma: abril-mayo 1919, p.7 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Anadiomènon: Principios de valoración del arte contemporáneo", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 108-125)
- SAVINIO, Alberto. "Arte = Idee Moderne", en *Valori Plastici*, nº1. Roma: 15 de noviembre de 1918, p.3 y ss. (traducción parcial al castellano de José Luis Bernal: "Dramatismo en pintura", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p.)
- SAVINIO, Alberto. "Giorgio de Chirico", en *Paseante*, nº 17. Madrid: Siruela 1990, pp. 84-115.
- SAVINIO, Alberto. "Les Chants de la mi-mort", en Wieland Schmied. *Giorgio de Chirico: the endless journey*. Munich: Prestel 2002
- SAVINIO, Alberto. "Musica estranea cosa", en *Scatola sonora*. Milan; Ediciones Ricordi, 1955(traducción inglesa en Paolo Baldacci: "The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's Art", en Alexandre Kotska y Irving Wohlfarth. *Nietzsche and "An Architecture of Our*

- Minds'*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, p.104)
- SAVINIO, Alberto. "Primi saggi di filosofia delle arti II", en *Valori Plastici*, nº2. Roma: 1921, p.25 y ss. (traducción castellana de José Luis Bernal: "Primeros ensayos de filosofía de las artes II", en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, a cargo de Olga Sáenz. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 128-133)
- SAVINIO, Alberto. "Talete e Pitagora", en *La fiera letterari*, nº 6. Milán: 13 de febrero de 1948. Reeditado en *Alberto Savinio: Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra* (1943-52), a cargo de Marcello Fagiolo dell'Arco. Milan: Bompiani 1989
- SAVINIO, Alberto. "Primi saggi di filosofia delle arti I", en *Valori Plastici*, nº5. Roma: 1920 (traducción castellana de José Luis Bernal: "Primeros ensayos de filosofía de las artes I", en Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, 222p. pp.125-128)
- SAVINIO, Alberto. "Primi saggi di filosofia delle arti III", en *Valori Plastici*, nº3. Roma: 1921 p.53 y ss.(traducción castellana de José Luis Bernal. *Primeros ensayos de filosofía de las artes*, en Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1990, pp. 133-141)
- SCHIEBLER, Ralf. "Giorgio de Chirico e la teoria della relatività" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafísica*, nº 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210
- TRIONE, Vincenzo. "El Novecento de Giorgio de Chirico", en *El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura*. Catálogo IVAM. Valencia: Skira 2007, pp.21-47

Sobre metafísica y arquitectura

Catálogos

La Sombra [Museo Thyssen-Bornemisza 10 febrero-17 mayo de 2009]

Madrid: Caja Madrid 2009, 318 p.

CODERCH, Ana María [a cargo de]. "Textos para comprender y disfrutar de las sombras", pp.257-270

MARÍAS, Fernando, "Skiagraphía: las sombras del pincel", pp.16-29

- MICHALSKY, Sergiusz. "Sombras de soledad, sombras de amenaza", pp.52-59
- STOICHITA, Victor I. "Apariciones, sombras y el límite de lo visible", pp.30-37
- VON ARBURG, Hans-Georg. "Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica: la fisiognomía de Lavater y las fantasmagorías de Robertson", pp. 38-52
- Giorgio de Chirico: El Siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura [IVAM]*.
A cargo de Elena Manzo. Milán/Valencia: Skira 2007, 575 p.
- BARILLI, Renato. "Los dos Novecento de Giorgio De Chirico", pp.77-82
- D'ANGELOSANTE, Sabina. "Giorgio De Chirico y la arquitectura. Antología de textos", pp. 83-92
- DE SIMONE, Anna Luigia. "Los arquitectos y Giorgio de Chirico: antología de textos", pp. 117-130
- MANZO, Elena Manzo. "Después de la modernidad", pp. 309-313
- MANZO, Elena. "Contemporaneidad", pp. 330-335
- MASOERO, Ada. "Il ritornante. De Chirico de los años veinte a los treinta", pp.67-75
- MOLINARI, Luca. "De Chirico y la arquitectura contemporánea", pp.103-108.
- PICOZZA, Paolo. "Giorgio de Chirico y el arte de construir el mundo", pp. V-VIII
- PORTOGHESI, Paolo. "Arquitectura y pintura metafísicas", pp.95-102.
- PRESILLA, Lucia. "Metafísica", pp.133-148
- RYKWERT, Joseph. "De Chirico: la arquitectura", pp. 61-64
- SANTORO, Michela [a cargo de]. "Dimitris Pikionis (Pireo, 1887-Atenas, 1968)", pp. 426-428

Surrealisme a Catalunya 1924-1936: de l'Amic de les Arts al Logicofobisme [Centre d'Art Santa Mònica, mayo-junio de 1988]

Barcelona: La Polígrafa 1988, 207 p.

GARCIA, Josep-Miquel. "Viola, Lamolla, Cristòfol, tres surrealistes lleidatans", en catálogo.

Webs

<<http://www.fuksas.it>>

<<http://www.balletto.net>>

Libros

- AA.VV., *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris 1931
- BEAUMONT, Cyril W. *Ballet Design. Past and Present*. Londres: The Studio, 1946
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (traducción catalana de Jaume Creus, edició i pròleg de J.F. Yvars: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 1983)
- BENJAMIN, Walter. Dirección única. Madrid: Alfaguara, 1987
- BORDOGN, Enrico. Arquitectura contemporánea y ciudad histórica en la experiencia italiana, en VII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. México, DF: octubre 2008, pp.95-98
- BENJAMIN, Walter. *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*, 1929 (traducción castellana de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ed. 1980, p.4)
- BRETÓN, André. Recogido por Durozoi-Lecherbonnier en "El surrealismo", Madrid: Guadarrama 1974, p. 82
- BUÑUEL, Luis. *Mon dernier soupir* (Memorias). Paris: Éditions Robert Laffont 1982 (traducción castellana: *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A.), p.120
- CALVESI, Maurizio. *La Metafisica schiarita : da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli 1982, 275 p. (traducción castellana de Bernardo Morero Carrillo. *La Metafisica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor 1990, 438 p.)
- COEN, Ester. [a cargo de]. *Metafisica*. Milán: Electa 2003, pp.234-244
- CONTESSI, Gianni. *Architetti-pittori e pittori-architetti*. Bari: Dedalo 1985, 236 p.
- DAL CO, Francesco [a cargo de]. *A. Rossi, I quaderni azzurri* (1968-1992). Milán: Electa 1999, 90 p.
- DE CHIRICO, G. and FAR, I. *Commedia dell'arte moderna*, Nuove edizioni italiane, Roma 1945; ed. Abscondita, a cura di J. de Sanna, Milano 2002; *Scritti/1* pp. 265-571.
- FERLANGA, Alberto [a cargo de]. *Pikionis 1887-1968*. Milán: Electa 1999, 350 p.
- FRAMPTON, Kenneth [a cargo de]. *Dimitris Pikionis, architect 1887-1968: a Sentimental Topography*. Londres: Architectural Association 1989, 100 p.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4a edición. Barcelona: Gustavo Gili 2009. (1a edición 1980), p.297
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press 1980 (traducción española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4a edición, a cargo de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili SL 2009, 375 p.)
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, Oxford University Press 1980 (traducción española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4a edición, a cargo de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili SL 2009, p.205)
- FUKSAS, Massimiliano. *Au-delà de l'architecture. Textes réunis et présentés par Paola Misino*. Editions du Moniteur, Paris, 2005
- GIMENEZ MORELL, Roberto V.. *Espacio. Visión y Representación. En el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, DL 1988
- GOMBRICH, Ernst. *The story of Art*. Phaidon Press Limited, 1996 (traducción castellana de Rafael Santos Torroella: *La historia del arte*. Madrid: Versal, A.G. 2006, p.40)
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. *SPECTACULA. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- GUALDONI, Flaminio. *Giorgio de Chirico. Otto figurini per "La morte di Niobe" di Alberto Savinio (1924)*, en catálogo de la Galleria Interarte de Milán. Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 13 de enero de 1981
- ITALIA, Paola. *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925* (El peregrino apasionado: escritor Savinio, 1915-1925), con un apéndice de textos inéditos. Palermo: Sellerio, 2004
- KOTSKA, Alexandre - WOHLFARTH, Irving [a cargo]. *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999, p. 260 y ss.
- LAHUERTA, Juan José Lahuerta. 1927, *La Abstracción necesaria en el arte y la arquitectura*. Barcelona: Anthropos 1989.
- LENCI, Ruggero. Massimiliano Fuksas: *Oscillazioni e sconfinamenti*. Paris: Testo & Immagine 1996, 93 p.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza 1986. 285p.

- MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: G.Gili 1982. 375 p.
- MÉNDEZ BAIGES, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México, DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001
- MISINO, Paola [a cargo]. *Massimiliano Fuksas: Au-delà de l'architecture*. París: Editions du Moniteur 2005.
- MISINO, Paola, en Massimiliano Fuksas. *Au-delà de l'architecture*. textos a cargo de Paola Misino. París: Ed. du Moniteur 2005
- MOLINARI, Luca. *Massimiliano Fuksas: Works and Projects 1970-2005*. Milán: Skira 2005. 288 p.
- PALLESCHI, Marino. *La Jarre*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 10 de febrero de 2008
- PALLESCHI, Marino. *Le Bal*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 15 de febrero de 2008
- PALLESCHI, Marino. *Bacchus et Ariane*, artículo publicado por Balletto.net Snc en www.balletto.net, 20 de febrero de 2008
- PANOFSKY, Erwin. *Idea : contribución a la historia de la teoría del arte, traducción castellana de María Teresa Pumarega, 6a edición*. Madrid : Cátedra 1987, 136p.
- PANOFSKY, Erwin. KLIBANSKY, Raymond, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1991. Primera publicación en Nueva York, 1964.
- PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*, traducción castellana de Virginia Careaga, 4a edición. Barcelona: Tusquets 1983, 124p., p.10
- PANOFSKY, Erwin. *Le Codex Huygens et La théorie de l'Art de Léonard de Vinci*. París: Flammarion 1996
- PERSICO, Edoardo. Revista *Casabella, 1935*. Traducción castellana parcial en Enrico Bordogn: *Arquitectura contemporánea y ciudad histórica en la experiencia italiana*, en VII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. México, DF: octubre 2008, pp.95-98
- PERSICO, Edoardo. Revista *Casabella, 1935*. Traducción castellana parcial en Enrico Bordogn: *Arquitectura contemporánea y ciudad histórica en la experiencia italiana*, en VII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. México, DF: octubre 2008, pp.95-98
- PISANI, Mario. *Massimiliano Fuksas architetto*, introducción de Paolo Portoghesi. Roma: Gangemi 1988, p.140
- PORTOGHESI, Paolo. *Dopo L'Architettura moderna*. Roma/Bari: Laterza 1980, 315p.(traducción castellana, Después de la arquitectura moderna. Barcelona: G. Gili 1982, 311p.)
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones Ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza 1988, p.67.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza 1983, 267p.
- RAMIREZ, Juan. *Construcciones Ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza 1988.
- ROSSI, Aldo. *A scientific autobiography Cambridge*. Massachusetts (EEUU): The Massachusetts Institute of Technology Press 1981 (traducción castellana *Autobiografía científica*, de Juan José Lahuerta. Barcelona: G.Gili 1998)
- SCHMIED, Wieland. *Giorgio de Chirico: the endless journey* (Giorgio de Chirico: el viaje interminable) . Múnich: Prestel 2002, 127 p.
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*, versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela 1999. 279p.
- SUMMERSON, John. *Il Linguaggio classico dell'Architettura*. Turín: Einaudi 1970, 102p. (traducción castellana de El lenguaje clásico de la arquitectura: de Leon Battista Alberti a Le Corbusier. Barcelona: G. Gili 1974, 154p.)
- TINTERRI, Alexander. *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, en *Teatro Archivio*, n. 3, gennaio 1980, pp. 229-264.

Artículos

- BARDI, Angelo [seudónimo de Giorgio de Chirico]. "La vie de Giorgio de Chirico" (1929), en *Sélection. Chronique de la vie artistique, VIII*. Bruselas: Anversa 1929, pp. 20-26. Reeditado y consultado en revista *Metafísica*, nº5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.485-490
- BARILLI, Renato. "Giorgio de Chirico e l'architettura", en *Domus*, nº 699. Milán: noviembre 1988, pp.77-84
- CAPITEL, Antón. "La pintura de Giorgio De Chirico y la arquitectura del s. XX", en *Arquitectura [Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid]*, nº 214, sept.-oct. 1978.

CENTANNI, Monica. "Nostos. Memoria dell'antico in Dimitris Pikionis" (Conocimiento. Memoria de lo antiguo), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.21-27)

DUQUE, Félix. "Costruzioni dello spirito", en *Metafisica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.107-181

EISENMAN, Peter. "La hora que ya ha sido", en *Metafisica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.98-103

FERLANGA, Alberto. "El hombre de sombra ligera", en *Pikionis 1887-1968*. Milán: Electa 1999, pp.7-22.

GRECO, Antonella. "Dal mito all'avanguardia", en *Controspazio*, n° 5. Roma: 1991, pp.34-42

LONGHI, Roberto. "Al Dio ortopedico", en *Il Tempo*, Roma: 22 de febrero de 1919. (traducción castellana a cargo de María Teresa Méndez Baiges: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México, DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001. 282 p.)

PIKIONIS, Dimitris. "Il problema della forma" (1946) ("El problema de la forma"), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.332-341

PIKIONIS, Dimitris. "L'arte popolare e noi Saggio critico" (1925), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.324-328

PIKIONIS, Dimitris. "L'intuizione dello spettatore" (1953), en Alberto Ferlanga (a cargo de), *Pikionis 1887-1968*. Milán: Electa 1999, p.343

PIKIONIS, Dimitris. "Lo spirito della tradizione" (1950-51), en Alberto Ferlanga(a cargo de), *Pikionis 1887-1968*. Milán: Electa 1999, p.342

PIKIONIS, Dimitris. "Note autobiografiche" ("Notas autobiográficas"), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.29-35

PIKIONIS, Dimitris. "Topografia estética" (1935-37), en *Pikionis 1887-1968*, a cargo de Alberto Ferlanga. Milán: Electa 1999, pp.329-331

PORTOGHESI, Paolo. "Città dei vivi e città dei morti. Concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena", en *Controspazio*, n°10. Milano: ottobre 1972, pp. 2-3

ROSSI, Aldo. "L'azzurro del cielo", en *Controspazio*, n°10. Milano: ottobre 1972, pp.4-9

ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: Obras y proyectos*, epílogo de Rafael Moneo. Barcelona: Gustavo Gili SL 1986, 319p.

SANTORO, Michela. "Ma allora lei è greco!" *De Chirico neoellenico, un contributo*", en revista *Metafisica*, n°7/8. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2008, pp.582-584

SCARPA, Tiziano. "El canto de un sueño", en *Metafisica*, a cargo de Ester Coen. Milán: Electa 2003, pp.75-80

SHIEBLER, Ralf. "Giorgio de Chirico e la teoría della relatività" (conferencia en la Universidad de Stanford, octubre de 1988), en revista *Metafisica*, n° 1/2. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2004, pp.199-210

TAFURI, Manfredo. "Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de Maîtres" (Las musas inquietantes o el destino de una generación de maestros), en *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 181. París: 1975. pp. 14-33

TRIONE, Vincenzo. "Metapolis. Metafisica e città", en revista *Metafisica*, n°5/6. Roma: Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico 2006, pp.304-351

Tesis doctorales

ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos. *La Actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Prólogo de Luis Moya Blanco. Valladolid: Universidad 1985

GARCÍAS BUADES, Mireia. *El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929)*. Memoria de investigación. Baleares: Dep. Historia del Arte de la Universitat de Les Illes Balears, 2011

MÉNDEZ BAIGES, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México, DF: Instituto de Investigaciones UNAM 2001

SÁENZ, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México 1990

