

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

**OPUS ANGELICUM**  
**el imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino**  
**1912-1922**

**CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ**

**Universitat Politècnica de Catalunya**

Director de la tesis, Pedro Azara

Doctorado en TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, ETSAB

Barcelona, octubre 2011

Tesis presentada para obtener el título de Doctora por la Universitat Politècnica de Catalunya

vol. I/II

PALABRAS

**I**

**HACIA 1912, DE LITERATURA**

**LA CAÍDA**

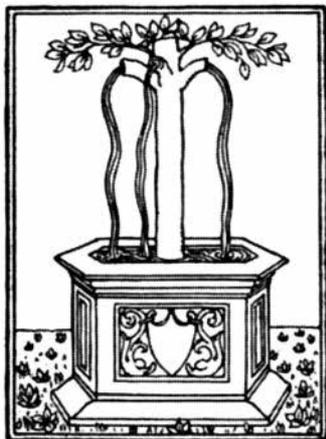
Salvo las primeras ediciones de las tres obras místicas de Rilke - *Das Stundenbuch* (El libro de las Horas), *Geschichten vom lieben Gott* (Historias del Buen Dios), *Das Marien-Leben* (Vida de María)- el resto de ilustraciones que acompañan el primer capítulo de la tesis se encuentran extraídas de fuentes directas de consulta del poeta durante su estancia en el castillo de Duino en el invierno de 1912, como *El libro de los pintores del monte Athos* y el *Flos Sanctorum*, a las que hemos podido tener acceso gracias al exhaustivo estudio de Tina Simon, *Rilke als Leser*, Frankfurt am Main, 2001.

Las imágenes procedentes tanto del *Civitate Dei* como la imaginería alquímica forman parte de las hipótesis sostenidas en la primera fase de gestación del ciclo, y complementan las visiones interiores que el poeta evocaba en las arquitecturas de sus dos primeras Elegías.

#### INDICE DE ILUSTRACIONES

- I. Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch* (El libro de las Horas), 1899-1905.
- II. Rainer Maria Rilke. *Das Marien-Leben* (La Vida de María), 1912.
- III - IV. San Agustín. *De Civitate Dei. Visión de la Ciudad de Dios*, hacia 1470, Florencia.
- V. Arcano XVI del Tarot, la Torre.
- VI. Grabado de Angela da Foligno, siglo XVII.
- VII. APOCALIPSIS. *Aparición de la cruz*, colección particular Villet, 1507.
- VIII. Piero di Puccio. *Jerarquías celestiales*, hacia 1400, Campo Santo de Pisa.
- IX. Le Paradis Terrestre interdit aux Hommes. *Livre des merveilles du mundo*, 1480-1485.
- X. J. Bowring. Panel de trabajo de I Grado, 1819.
- XI. Ketima Vere. *Der Compass Weisen*, 1782, Berlín.
- XII. San Agustín. *Civitate Dei. El Paraíso*, hacia 1475, Biblioteca Sainte Geneviève, París.
- XIII. San Agustín de Hipona. *Civitate Dei. La tentación de San Pablo y la muerte, figuración en el jardín* del paraíso. Finales siglo XV, Biblioteca Municipal de Nantes.
- XIV. El Bosco. Detalle de *El Jardín de las Delicias*, 1503. Museo del Prado, Madrid.
- XV. Pere Mates. *Retablo de Segueró*, siglo XIV.
- XVI. Giovanni Stradano. *Comentario a la Divina Comedia*. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.
- XVII. *Jerusalén Celestial*, siglo XIV.
- XVIII. Martin de Vos. *Moisés descendiendo del Monte Sinaí*, siglo XVI.
- XIX. Bettini. *Tabula Scalata, Cristo Resucitado*, 1642.
- XX. *Tabula Scalata*. A la izquierda, Gregorio XIII, Vignole-Danti (1583); a la derecha, Francisco I, Nicéron (1638).
- XXI. Stephan Michelspacher. *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur, in Alchymia*. Fin de la Gran Obra, 1615.
- XXII. Arbol Celeste junto a la diosa epifanía de la Gran Tierra Madre reparte el agua de la inmortalidad, s.XIII a.C. Egipto.
- XXIII. Arcano XVII del Tarot. La Estrella.

## Das Stunden-Buch enthaltend die drei Bücher:



Vom menschlichen Leben /  
Von der Pilgerschaft /  
Von der Armut  
und vom Tode

Rainer Maria Rilke



Da neigt sich die Stunde und rührt mich an  
mit klarem metallischem Schlag:  
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann —  
und ich fasse den plastischen Tag.

Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,  
ein jedes Werden stand still.  
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut  
kommt jedem das Ding, das er will.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es trotzdem  
und mal' es auf Goldgrund und groß  
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem  
läßt es die Seele los . . .

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,  
die sich über die Dinge ziehn.  
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,  
aber versuchen will ich ihn.

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendlang;  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gefang.

fig. I

Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch* (El libro de las Horas), 1899-1905.

En la primera edición de 1905, la portada de la edición de Verlag incluía la figura de una fuente, premonitoria construcción alquímica que reclamaba el la labor de transformación de las palabras en imágenes que designaran el mundo en su transitar. Se trata de la primera imagen que abre nuestras investigaciones, y aquella que nos acompañará también hacia el final del primer capítulo de la tesis.

La interesante analogía que presenta la portada del primer libro de Rilke entre las palabras árbol-fuente, remiten directamente, no sólo a una tradición alquímica, sino también a la presencia del primer *axis mundi* presente en la arquitectura, la columna.



Fig. II

Rainer Maria Rilke. *Das Marien-Leben* (La Vida de María), 1912.

La portada de la publicación, iniciativa del artista Heinrich Vogeler, que aparece por Insel en 1913, representa la figura de la Virgen en su trono majestad. Palabras y cosas que designan sus correspondencias en la mirada interior del hombre, una visión que pronto buscará, a través de la caída, una nueva resignificación en la tierra.

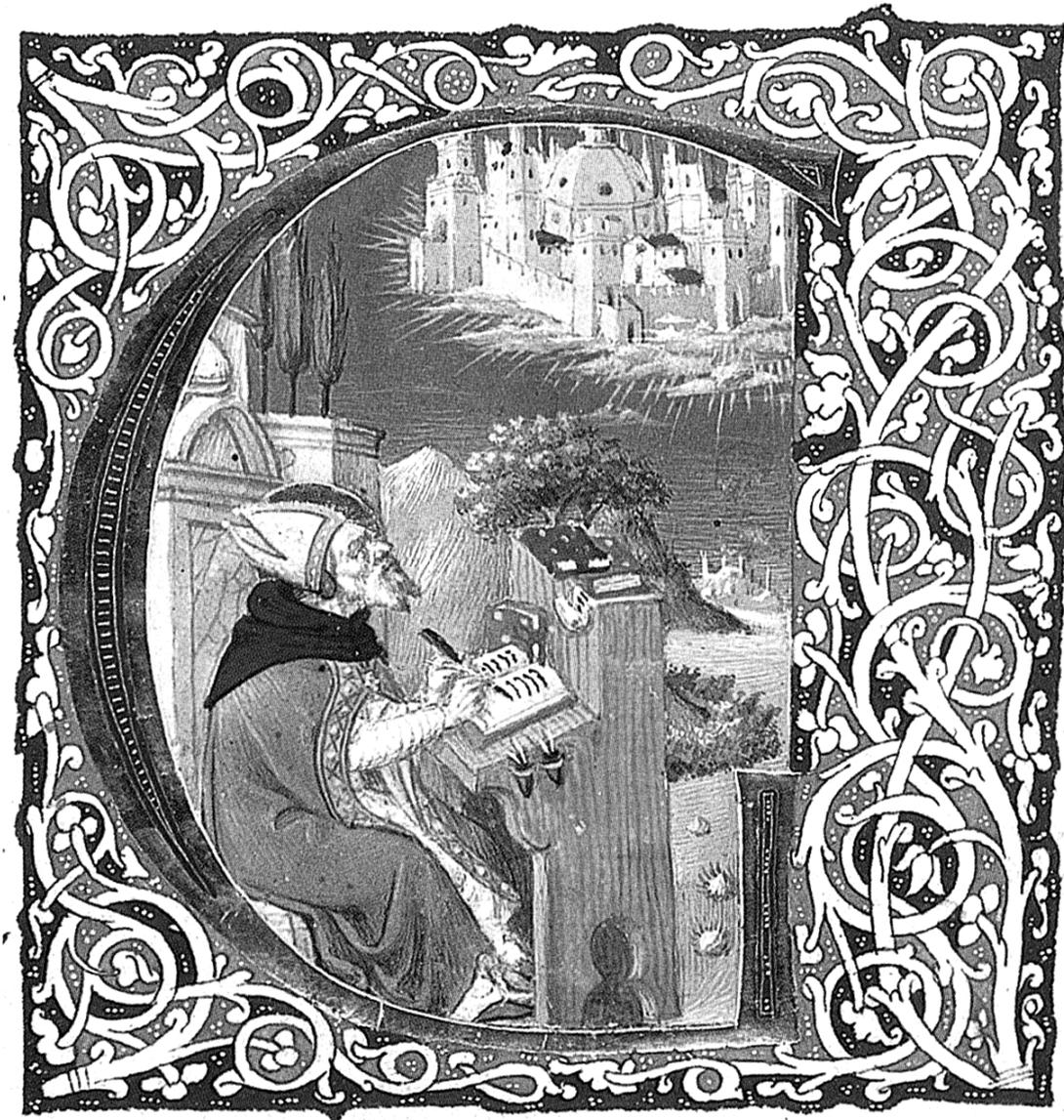


Fig. III

**San Agustín. *De Civitate Dei*. Visión de la Ciudad de Dios. Florencia, hacia 1470.**

La *Civitate Dei* se configura como una de las visiones interiores del obispo de Hipona. Imagen interior reflejo del exterior, donde el lenguaje aún cumple su tarea del designar. “*Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*”. Siguiendo las palabras de San Agustín con las que arranca su pasaje XXXIX del *De Vera Religione*, Rilke construye todo un imaginario poético que se nutre de la más extrema interioridad, como si al alejarse del mundo de la *physis*, su pensamiento poético en forma de imágenes se recubriera de una fuerza que sólo la distancia con respecto al mundo real podía otorgar. Un pensamiento donde el tiempo, *Sub Specie Aeternitatis*, concedía a la imagen un carácter imperecedero.



Fig. IV

San Agustín. *De Civitate Dei. Visión de la Ciudad de Dios. Florencia, hacia 1470.*

La visionaria *Civitate Dei*, se construye como un reflejo especular respecto a la imagen de la ciudad del hombre en la tierra, una estructura radial y amurallada que se corresponde con las jerarquías del emperio celestial. Una estructura a la que la arquitectura de las dos primeras Elegías se remite.

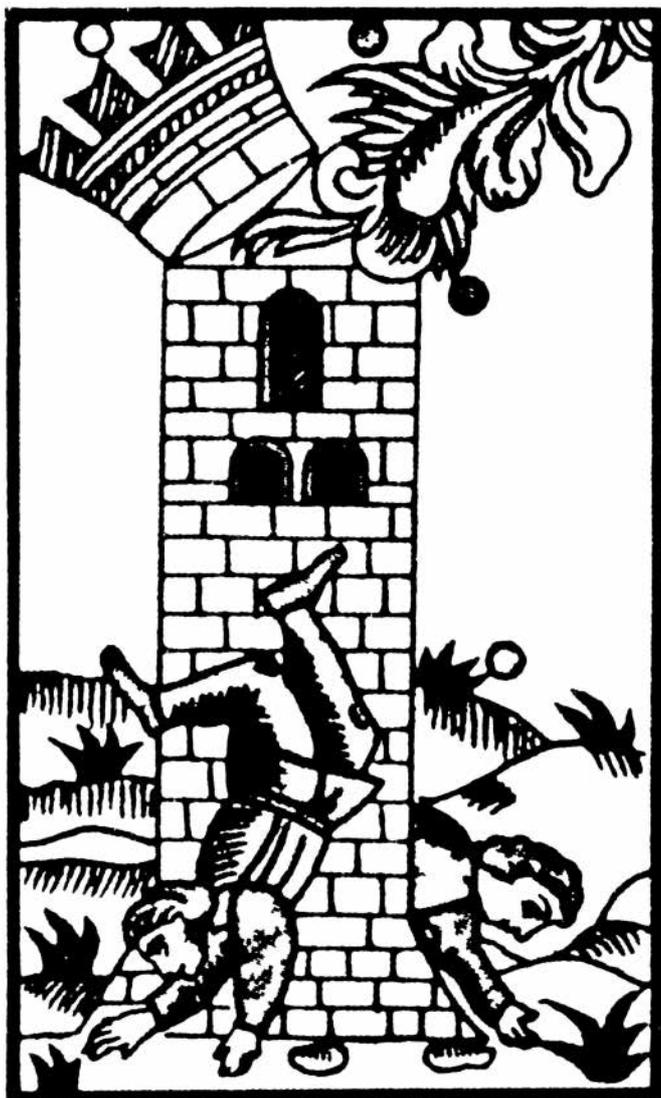


Fig. V

***Arcano XVI del Tarot. La Torre.***

“A una manga, o cabo de esta cueva, hizo labrar Hércules un Palacio encantado, en que puso ciertos lienzos, y figuras con algunos caracteres, alcanzando por su ciencia, que había de verse España destruida por aquella gente bárbara, y estraña. El qual palacio mandó que se cerrasse, y que ninguno le abriese, si no quería ver aquella calamidad, y lástima en sus días”. De este modo, el Baño de la Cava de Toledo, uno de los enclaves mágicos por excelencia, guarda una estrecha relación con el Arcano de la Torre representado bajo la figura XVI del Tarot, guardando una simbología que algunos estudiosos han interpretado como “la historia de la pérdida del Toledo visigodo”. Nuevamente la imagen arquitectónica de la Torre sirve para construir una de las más populares simbologías de la ciudad toledana gracias al lenguaje de la visión interior cual presente eterno en forma de mito.

Años más tarde, Rilke verificará a través de la edición alemana del *Flos Sanctorum*, que la iconografía con la que se representa la imagen de Santa Bárbara remite a la misma construcción “herida por un rayo”, en remediable caída posterior.



Fig. VI

***Angela da Foligno, siglo XVII.***

En el grabado aparece la mística en actitud contemplativa, con los brazos cruzados en forma de aspa. Una intersección. Aquella que reclama toda visión mística, entre la percepción del cuerpo y la intuición intelectual. Alredor de éstos se concentran una cruz -otro tipo de intersección- y una columna -otro tipo de axis mundis-, junto a un tercer elemento del *Opus Angelicum* rilkiniano, la escalera. Cruz, columna y escalera. En sus manos, objetos extraídos de la flagelación de Cristo, Y a sus pies dos coronas, una de espinas, la otra de rosas. Otra devoción de Rilke.



Fig. VII

**APOCALIPSIS. Aparición de la cruz, Colección particular Villet, 1507.**

Ha sido Carl Gustav Jung quien ha dado una posible explicación a las asociaciones de la beata da Foligno entre el fuego y la cruz. Dice Jung que, en algunas tradiciones, aparece la cruz como símbolo del fuego y del sufrimiento existencial, ya que los dos maderos se relacionan en su origen con los empleados para producir la llama, a los que se considera por los primitivos como masculino y femenino, una interpretación similar a la que nos ofrecía Adolf Loos en *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y Delito) en 1908, lectura de Rilke por 1913.

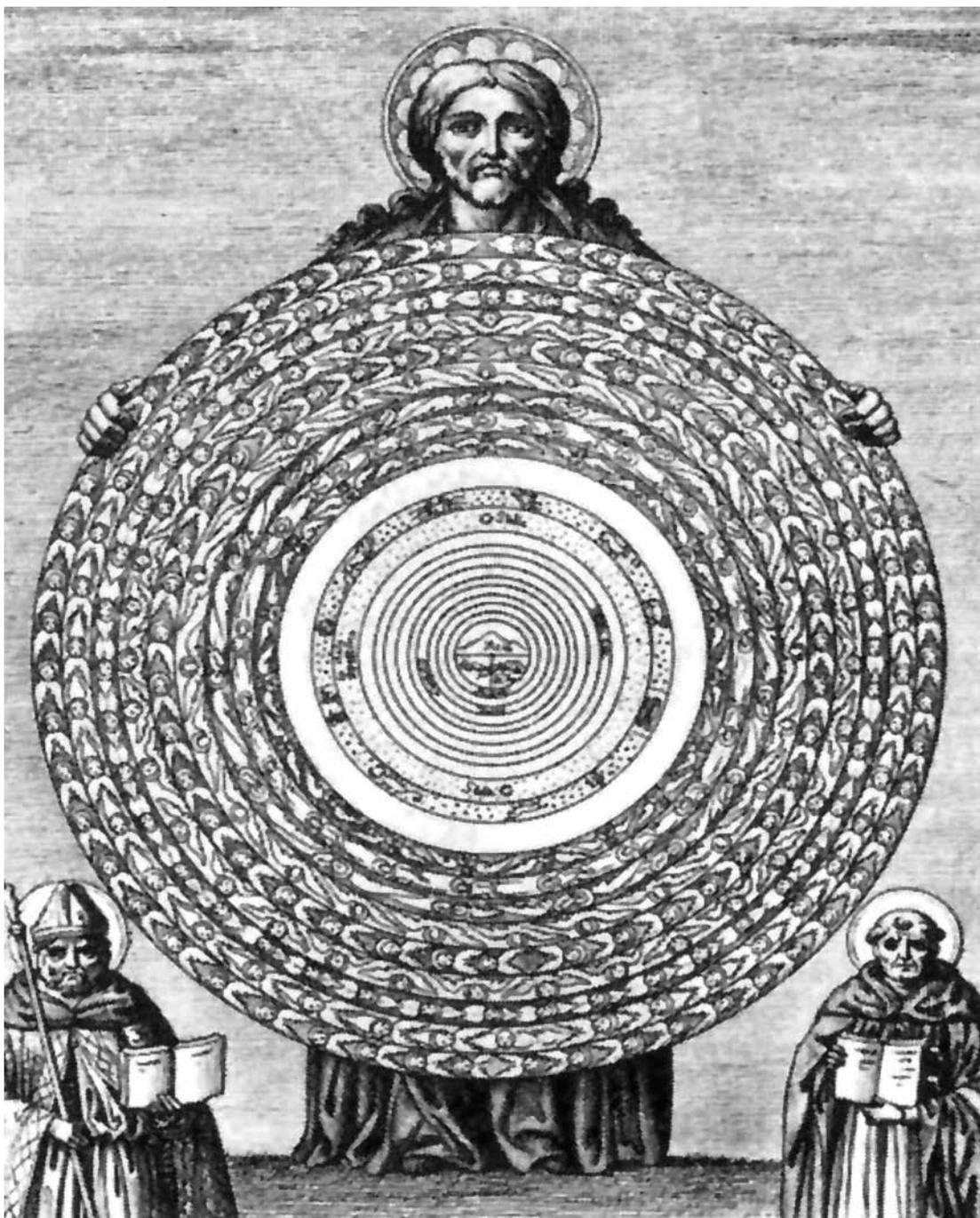


Fig. VIII

**Piero di Puccio. *Jerarquías celestiales*, hacia 1400, Campo Santo de Pisa.**

En el esquema de las jerarquías celestiales se representa la estructura del Coro a través del círculo, como base posterior del sistema cosmológico. Nueve círculos exteriores que construyen los nuevos órdenes angélicos rodean los círculos planetarios, con el mundo elemental en el centro. La totalidad del cosmos es sostenida por Dios.

El concepto más clásico de un tiempo cíclico, vinculado a las rotaciones planetarias, que encarna una idea de eternidad, es el de Platón. En su diálogo *Timeo*, este narra que un Dio demiurgo, esto es, legislador, creó el cosmos a partir de un modelo ideal de la belleza geométrica, idea que le llevaría a definir el tiempo como una “imagen móvil de la eternidad”.

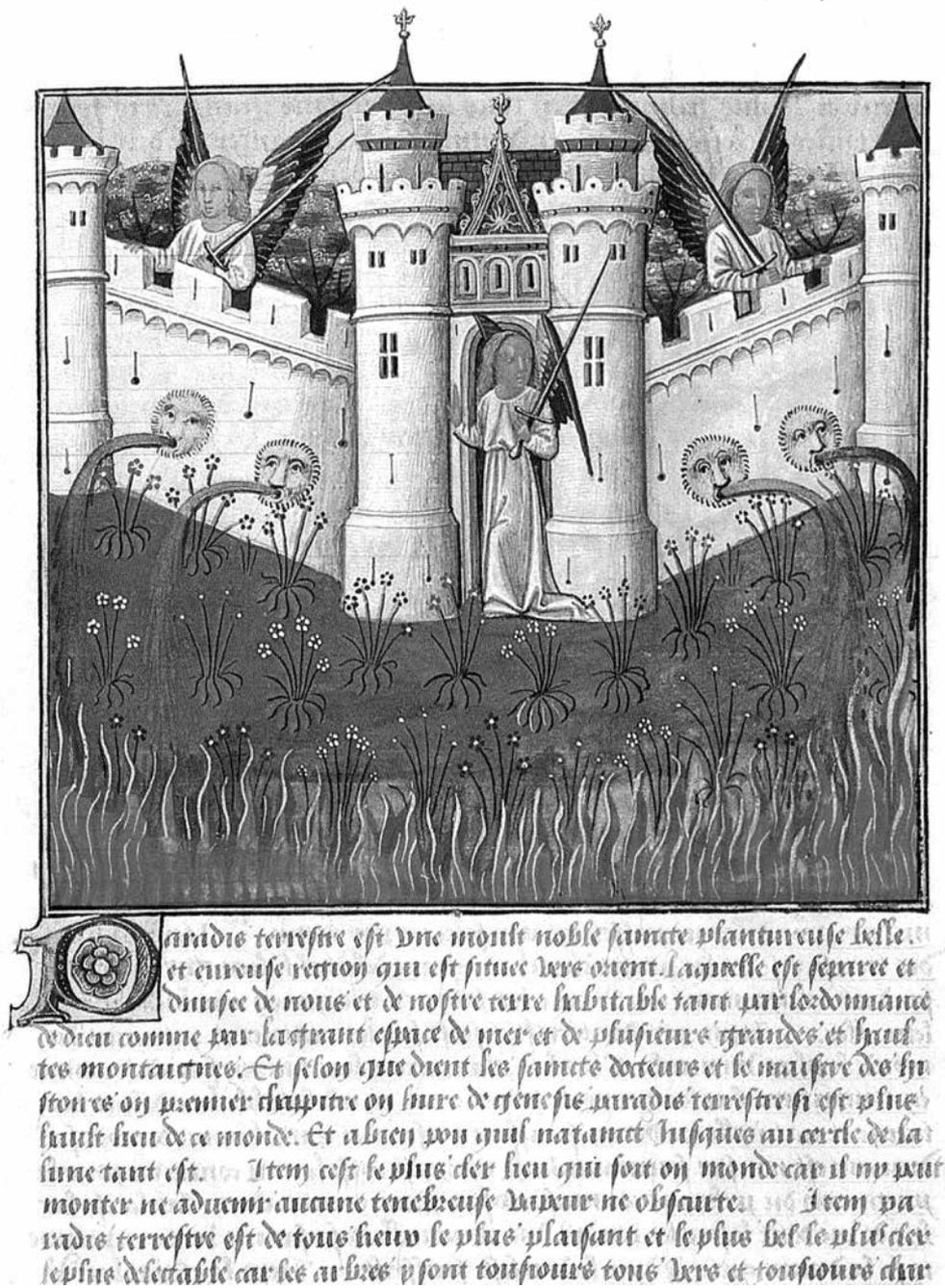


Fig. IX

*Le Paradis Terrestre interdit aux Hommes. Livre des merveilles du mundo, 1480-1485.*

Teresa de Jesús, relata la morada del *castillo interior* del corazón del creyente desde una descripción similar a la de Dante en el Purgatorio: “*Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de estas hay muchas, en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laberintos*”. El hurto por parte de Rilke de la expresión agustiniana Herz-Werk (Obra del Corazón), encontraba en el castillo su imagen a lo largo de la primera etapa de gestación de las Elegías.



Fig. X

**J. Bowring. *Panel de trabajo de I Grado*, 1819.**

La columna y la escalera aparecen como dos imágenes interiores que pertenecen al grupo cósmico “eje del mundo”, junto a otros elementos igualmente simbólicos, como el árbol, la escala, la estaca de sacrificio, el mástil o la cruz. De estos últimos, la cruz y el árbol guardan un especial protagonismo en la obra del poeta. Era Angela da Foligno quien obtenía sus visiones míticas a través de la meditación de la figura de Cristo en la cruz. Intersección o unión de contrarios, lo espiritual de la mente y lo percedero de la materia, o bien entre Cielo y Tierra, tarea emprendida por el poeta por estos mismos años. Una reconciliación a la que ya aspiraban las dos columnas J y B (Jakin y Boaz) de la entrada iniciática al templo de la franco-masonería.

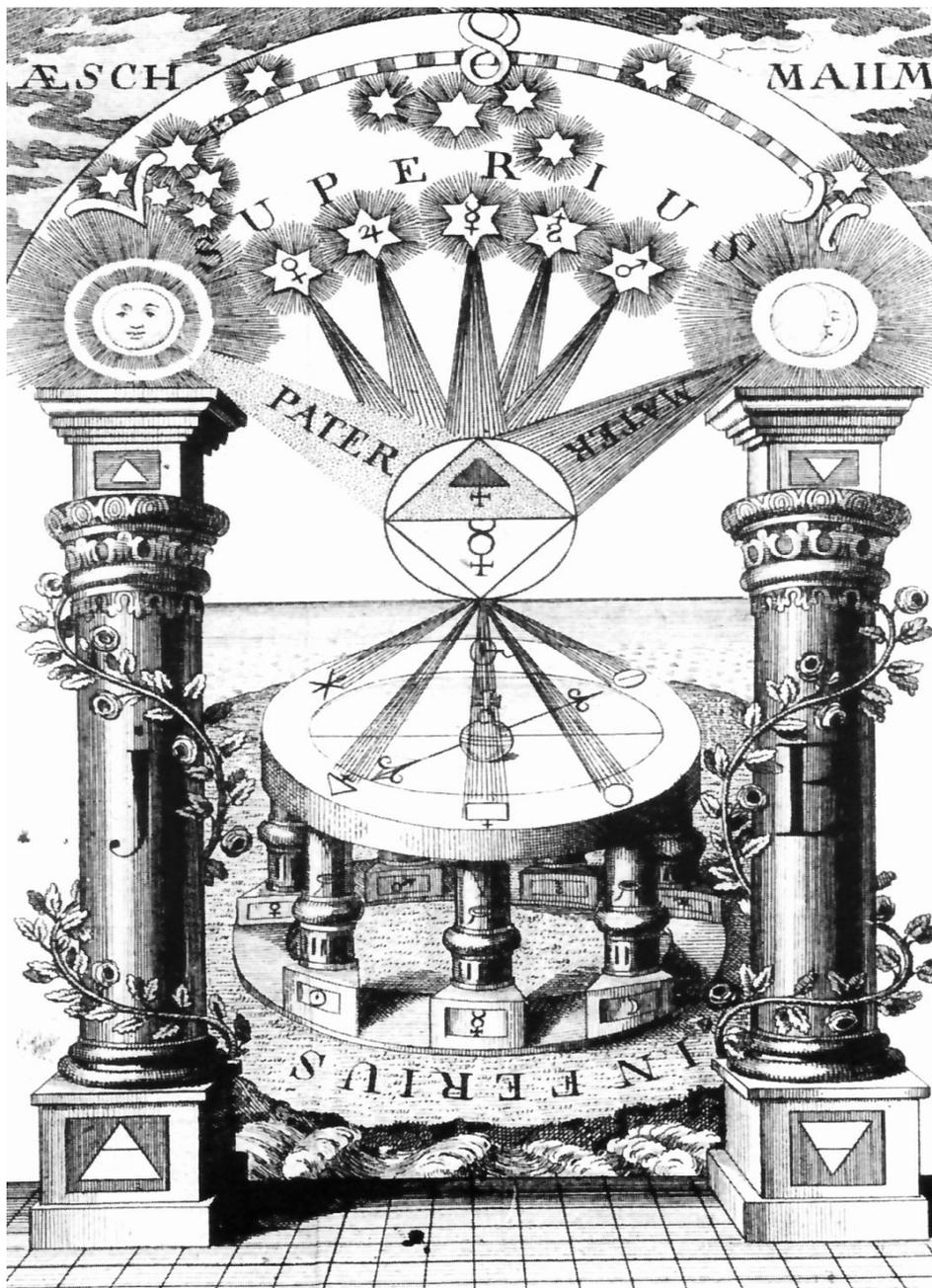


Fig. XI

**Ketima Vere. *Der Compass Weisen*, 1782, Berlín.**

La intersección o unión de contrarios, lo espiritual de la mente y lo percedero de la materia, hombre y mujer, sol y luna, luz y sombra, o bien entre Cielo y Tierra, queda representada en este grabado a través de las dos columnas J y B (Jakín y Boaz) de la entrada iniciática al templo de la francmasonería, cuyos triángulos invertidos de su base representan la necesaria conciliación del lenguaje del Cielo en el designar de la Tierra.



Fig. XII

**San Agustín. Civitate Dei. *El Paraíso*, hacia 1475, Biblioteca Sainte Geneviève, París.**

En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se trata de lugar de escondite de tesoros, como el de la vida eterna que reclama el autor. Pero también se trata de un símbolo fundamental integrador de la filosofía hermética. La fuente con la que Rilke ilustra su *Das Stundenbuch* (El libro de las Horas), encuentra en la mística occidental su equivalente en la fuente de la Vida del Paraíso.

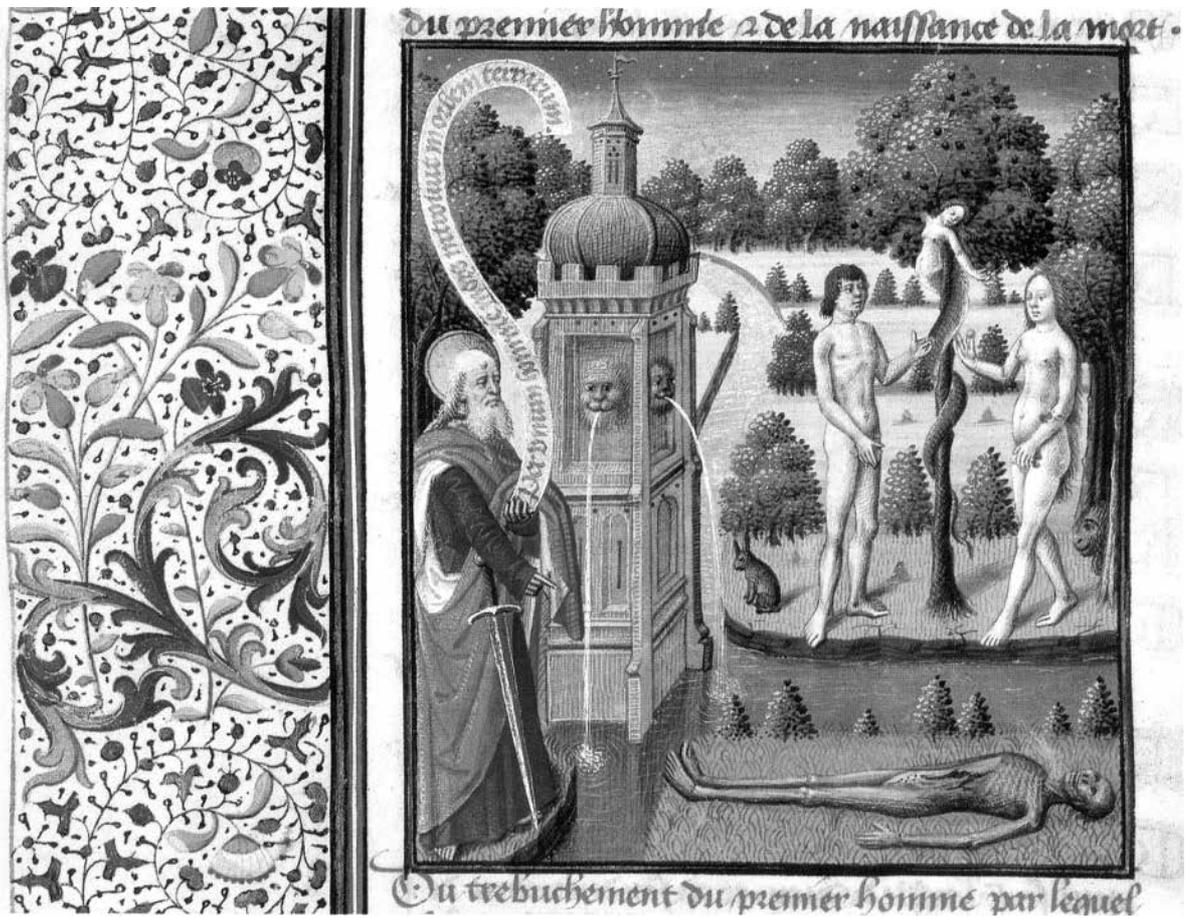


Fig. XIII

**San Agustín de Hipona.**

*Civitate Dei. La tentación de San Pablo y la muerte, figuración en el jardín del paraíso.*

Finales siglo XV, Biblioteca Municipal de Nantes.

De nuevo, otra analogía desde las palabras Torre-Fuente, conciliadora de las dos orillas de un río donde el agua, como premonición del tiempo del devenir, fluye. En la orilla superior, el origen de la Vida en el Paraíso se representa a través de las figuras arquetípicas de Adán y Eva. Junto a ellos, la serpiente enroscada en el tronco del árbol del conocimiento, advierte de otra futura caída. La expulsión del Paraíso conlleva cruzar hacia la orilla inferior, donde espera la muerte.

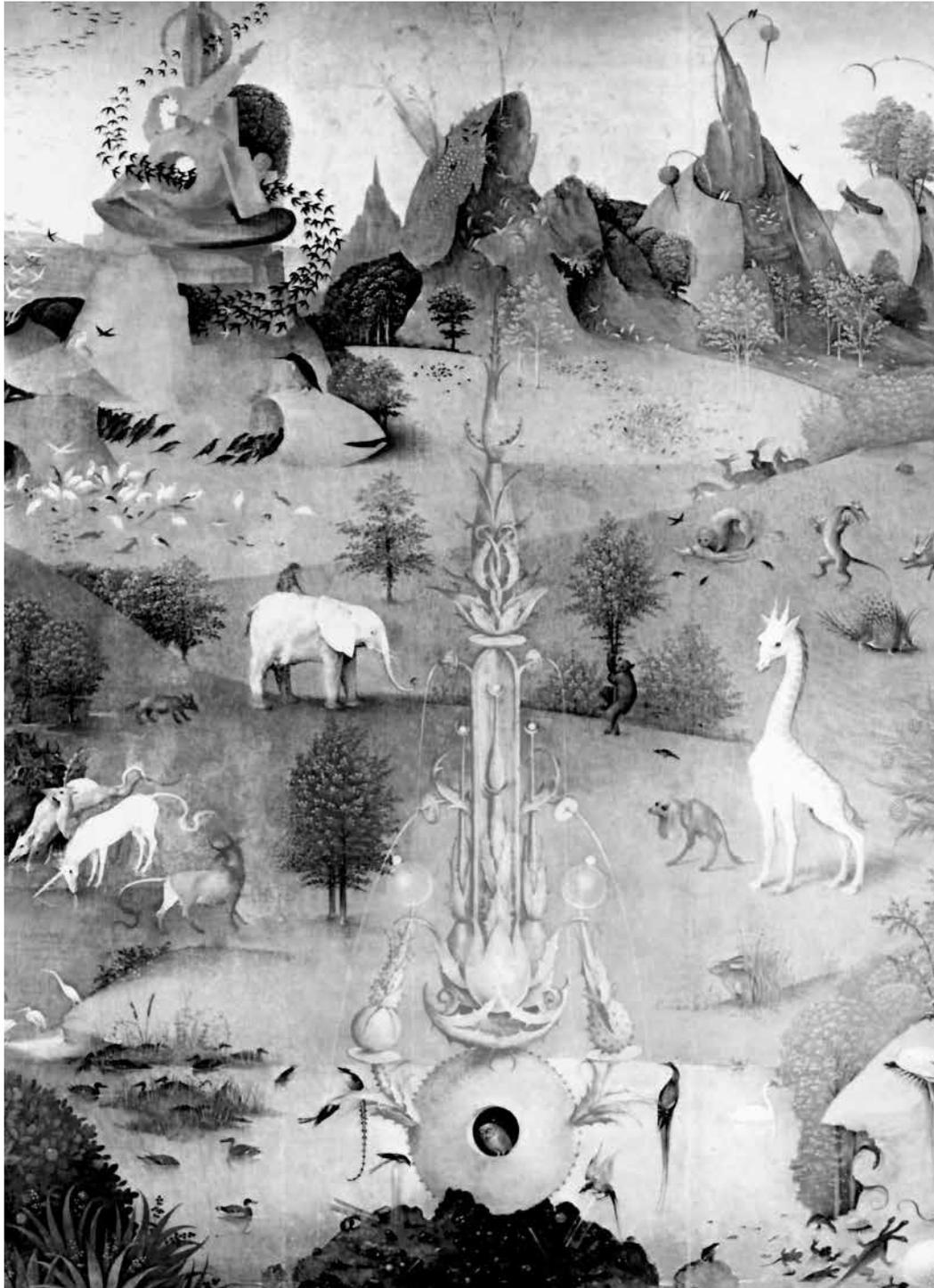


Fig. XIV

**El Bosco. Detalle de *El Jardín de las Delicias*, 1503. Museo del Prado, Madrid.**

En el Jardín del Paraíso, el Árbol de la Vida se transforma en el axis mundi donde opera la constante transformación del ascenso y la caída, uno de los movimientos cíclicos más representados en las estructuras arquitectónicas de las dos primeras Elegías de Duino hasta 1912.

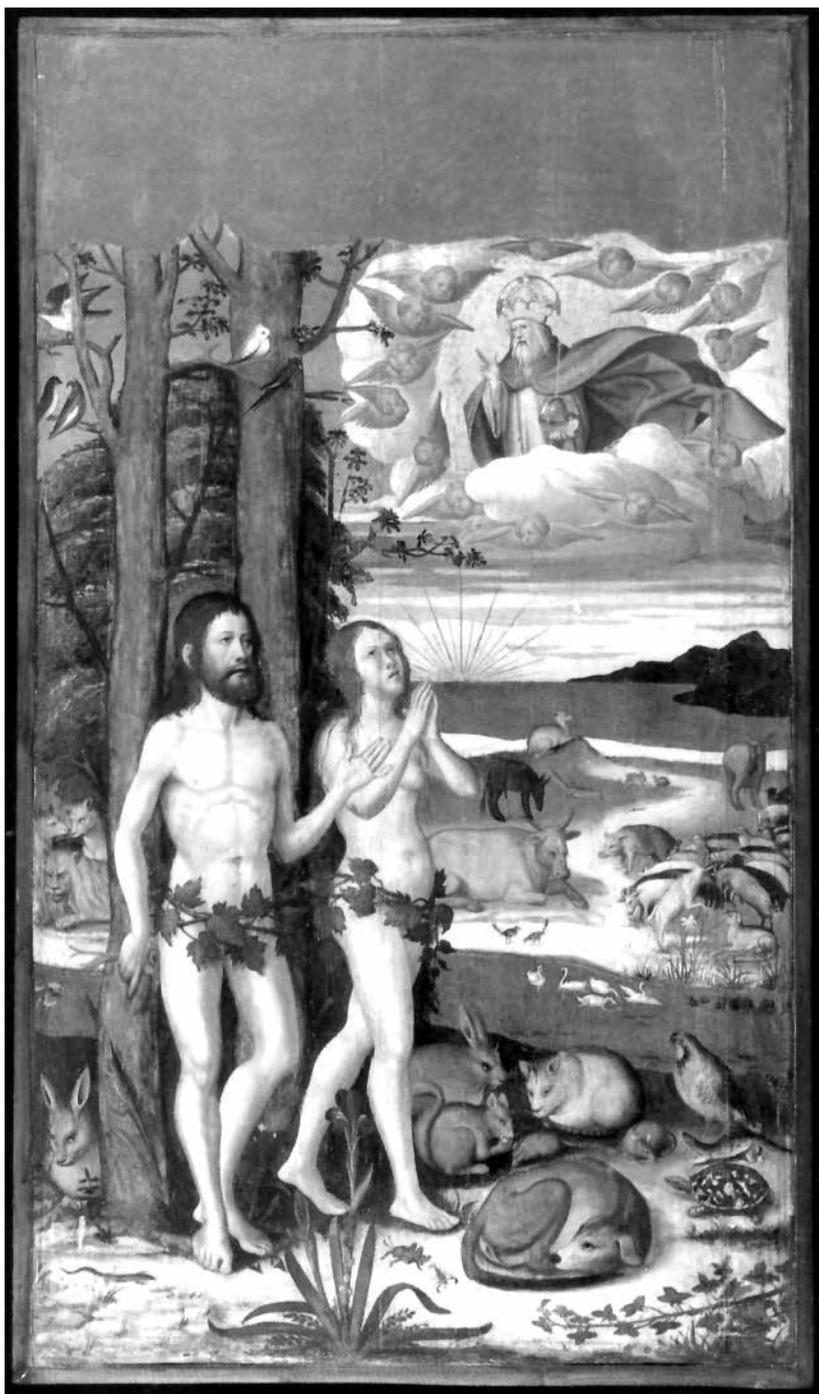


Fig. XV

**Pere Mates. *Retablo de Segueró*, siglo XIV.**

Es desde el Paraíso, que no conoce aún la caída que experimentará el Ángel, el Lenguaje, aún se intuye el empíreo celestial. Su estructura circular y ascendente remite al coro, cuyo centro ocupa el Trono de Dios Padre en Majestad.

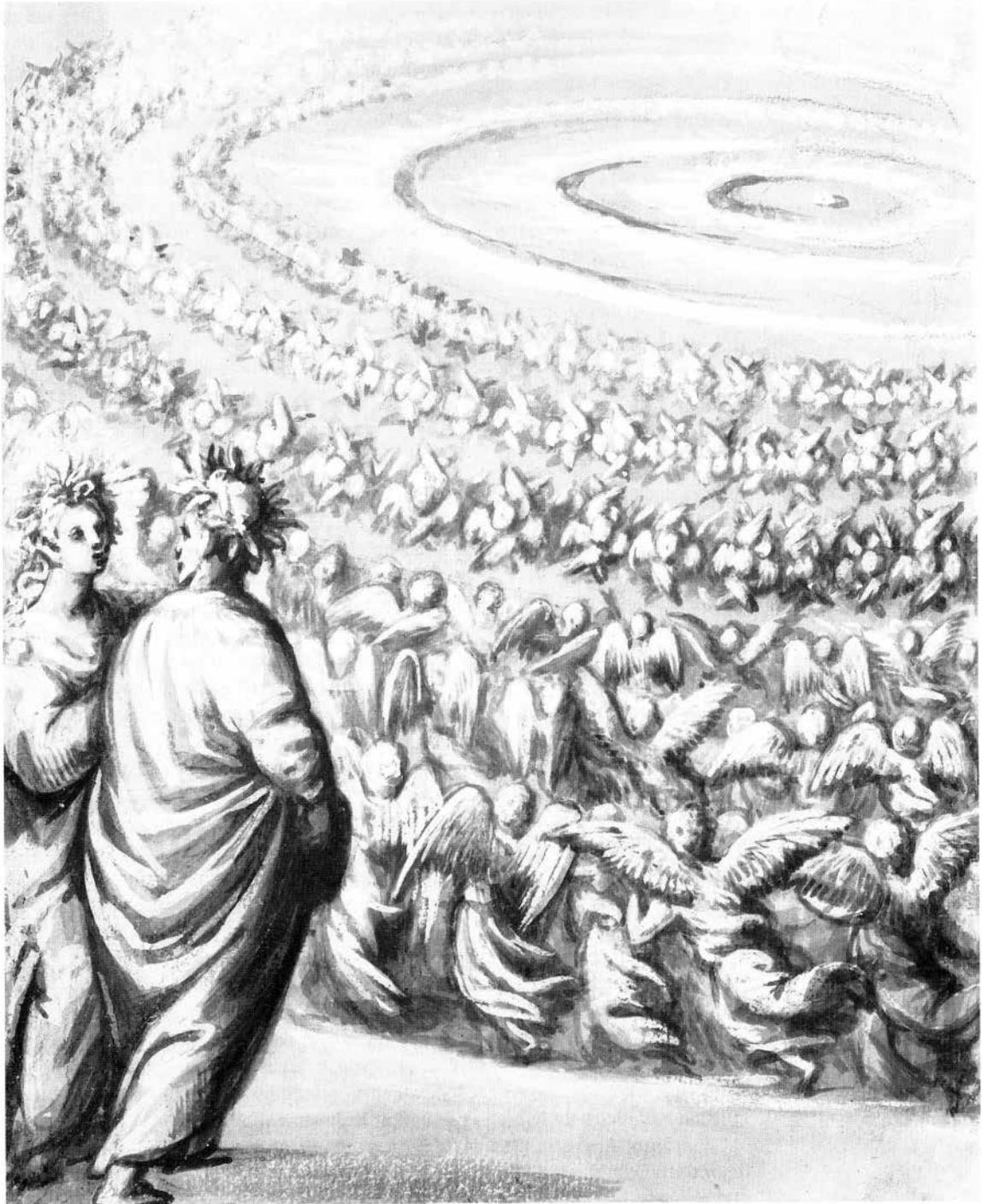


Fig. XVI

**Giovanni Stradano. *Comentario a la Divina Comedia*. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.**

Si existe una obra en la literatura medieval en la que la figura arquitectónica *Stufen* (Gradas) cobre un especial protagonismo, ésta es a través de las páginas del *Purgatorio* (1308-1314) de *La Divina Comedia*, donde los siete pecados capitales a los que se debe enfrentar Dante se subliman a través de la estructura de siete gradas que conducen en ascenso hacia el *Paradiso* (1314-1321) y su emperio. Un ascenso análogo al que la arquitectura de las Elegías de Duino experimenta hasta 1912.

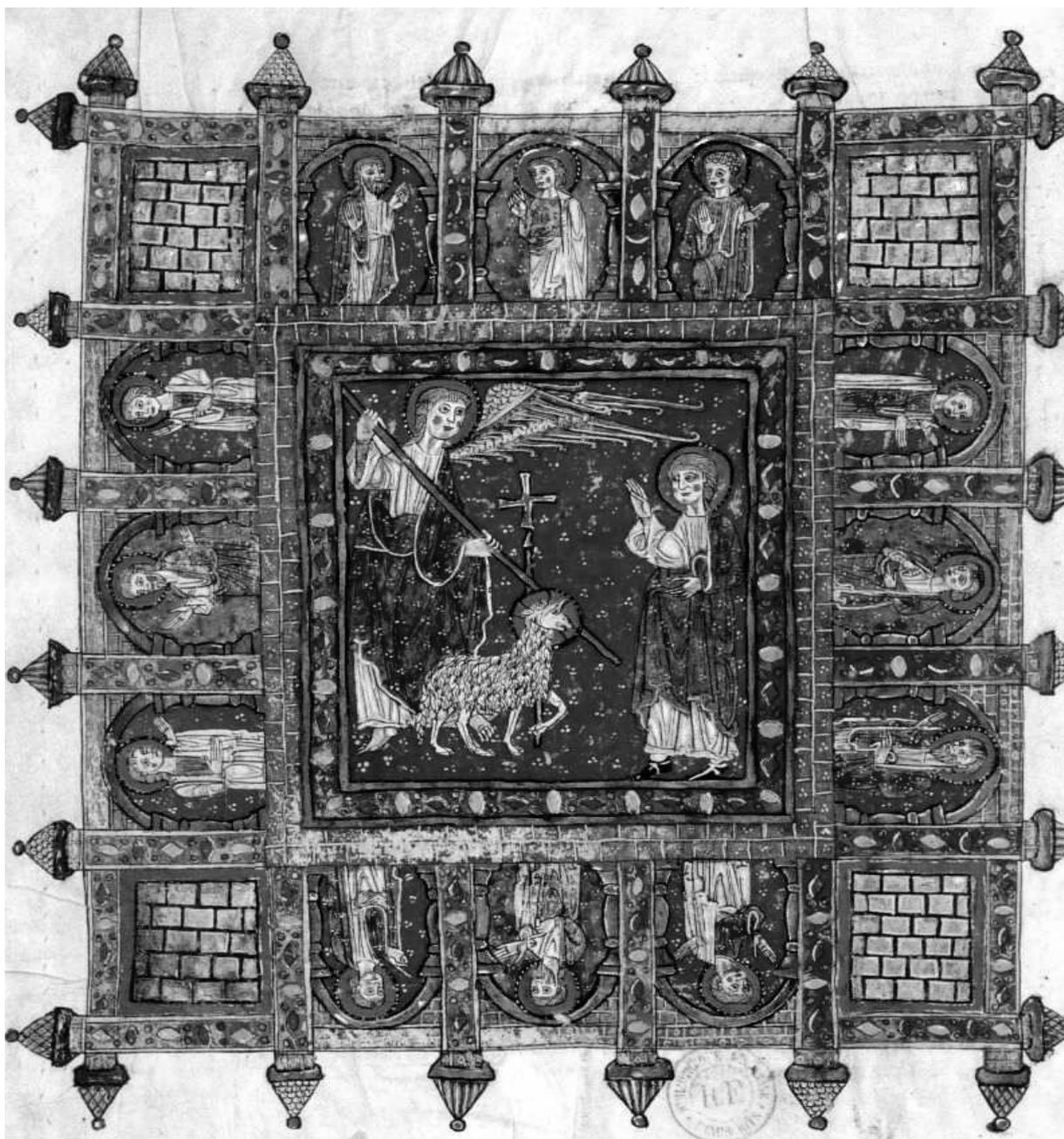


Fig. XVII

#### Jerusalén Celestial, siglo XIV.

Es en el carácter de epifanía del futuro donde se revelan el significado más profundo de la expresión rilkiana *zum geträumten / Tempel der Zukunft* (Templo soñado del futuro). Y quizás el modelo de Jerusalén celestial sea el que mejor represente ese estado último de existencia en el que todo lo que, en el mundo, es de naturaleza divina -por esencia indestructible- se encontrará sustraído al tiempo y suspendido en el espíritu intemporal y divino. Por esta razón la Ciudad Celestial es comparada con una joya única, inalterable y resplandeciente: “[El ángel] me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía la gloria de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado”.



Fig. XVIII

**Martin de Vos. *Moisés descendiendo del Monte Sináí*, siglo XVI.**

Desde las lecturas místicas por parte de Rilke, algunas figuras como Moisés junto a sus Tablas de la Ley, o bien Cristo en la Cruz se convertían en los motivos míticos de una simbología del reflejo que encontraba en el espejo su principal protagonista. Espejo como reflejo de la Verdad. Las Tablas de la Ley daban fe de ello.

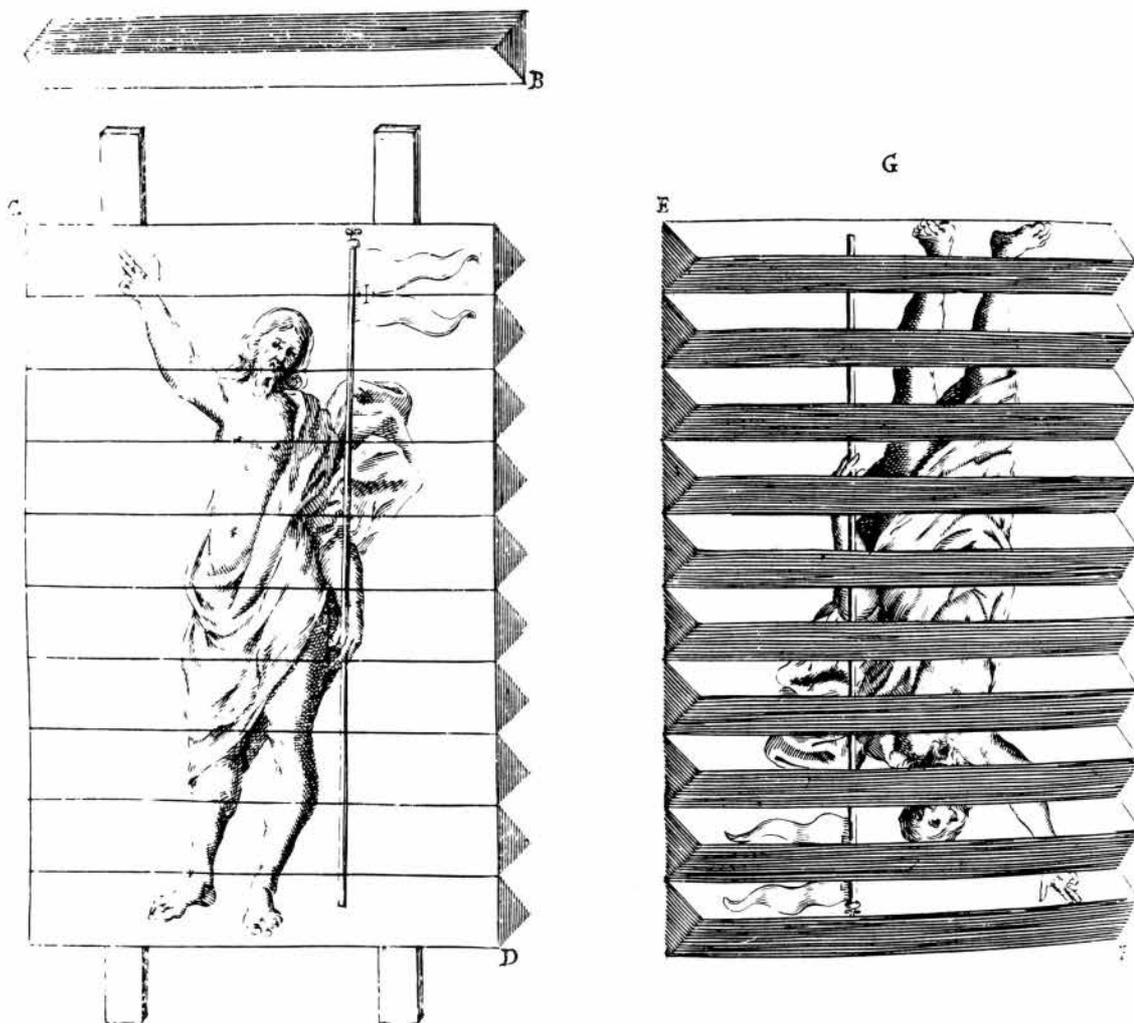


Fig. XIX

**Bettini. *Tabula Scalata, Cristo Resucitado*, 1642.**

Concebido como una diversión, el juego óptico llegó a alcanzar una alta especulación sobre las revelaciones de lo invisible. A los príncipes y papas surgiendo de la Nada, les sucedieron la Muerte, el Trono de Júpiter, personajes mitológicos e, igualmente, Cristo. En los *Apiaria* de Bettini, jesuita boloñés, publicados el mismo año 1642 que el *Tesoro cronológico* de Guillebaud, la instalación técnica es presentada con un perfecto conocimiento de sus elementos.

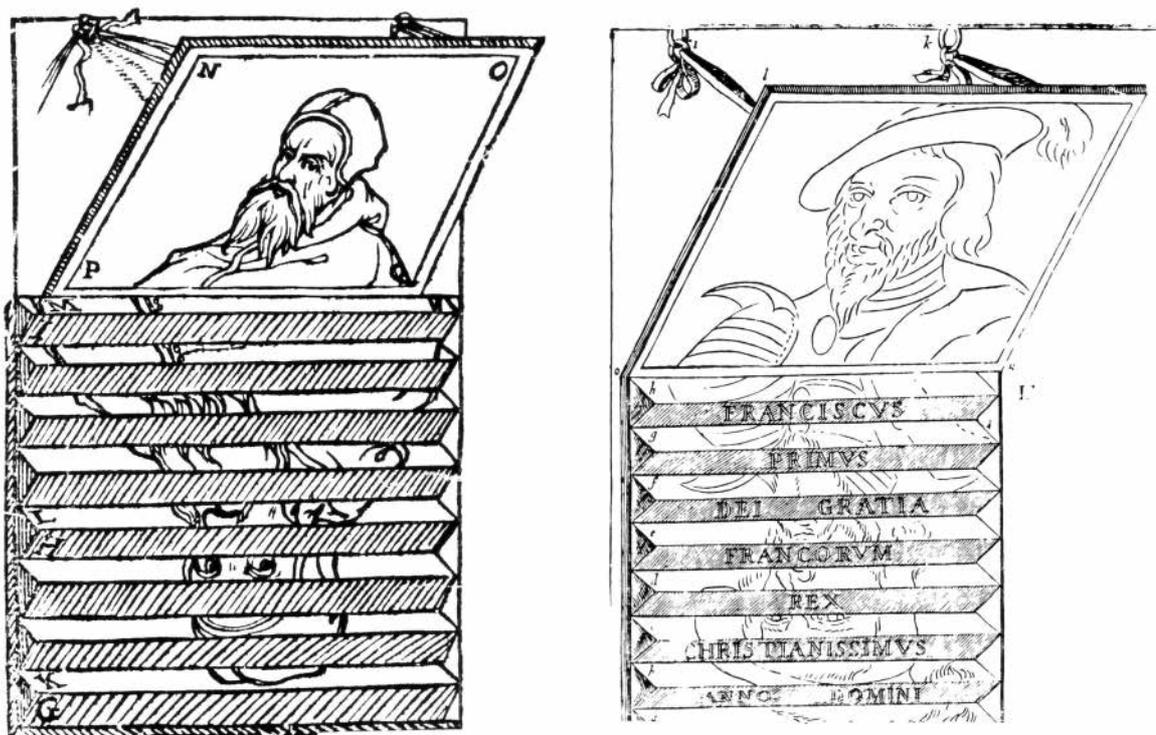


Fig. XX.

**Tabula Scalata.** A la izquierda, Gregorio XIII, Vignole-Danti (1583); a la derecha, Francisco I, Nicéron (1638).

La *Tabula Scalata* se reproduce de Vignole-Danti con una única modificación: la sustitución de Gregorio XIII por el Salvador. La leyenda inscrita sobre los lados visibles inferiores de las gradas explica:

SURREXIT, NON  
EST HIC  
VIDE ILLUM PER  
SPECULUM IN  
AEGNIMATE

El emblema reproduce: “*El Resucitado no está aquí (en el interior del cuadro). Se puede ver con el espejo de enigma*”.

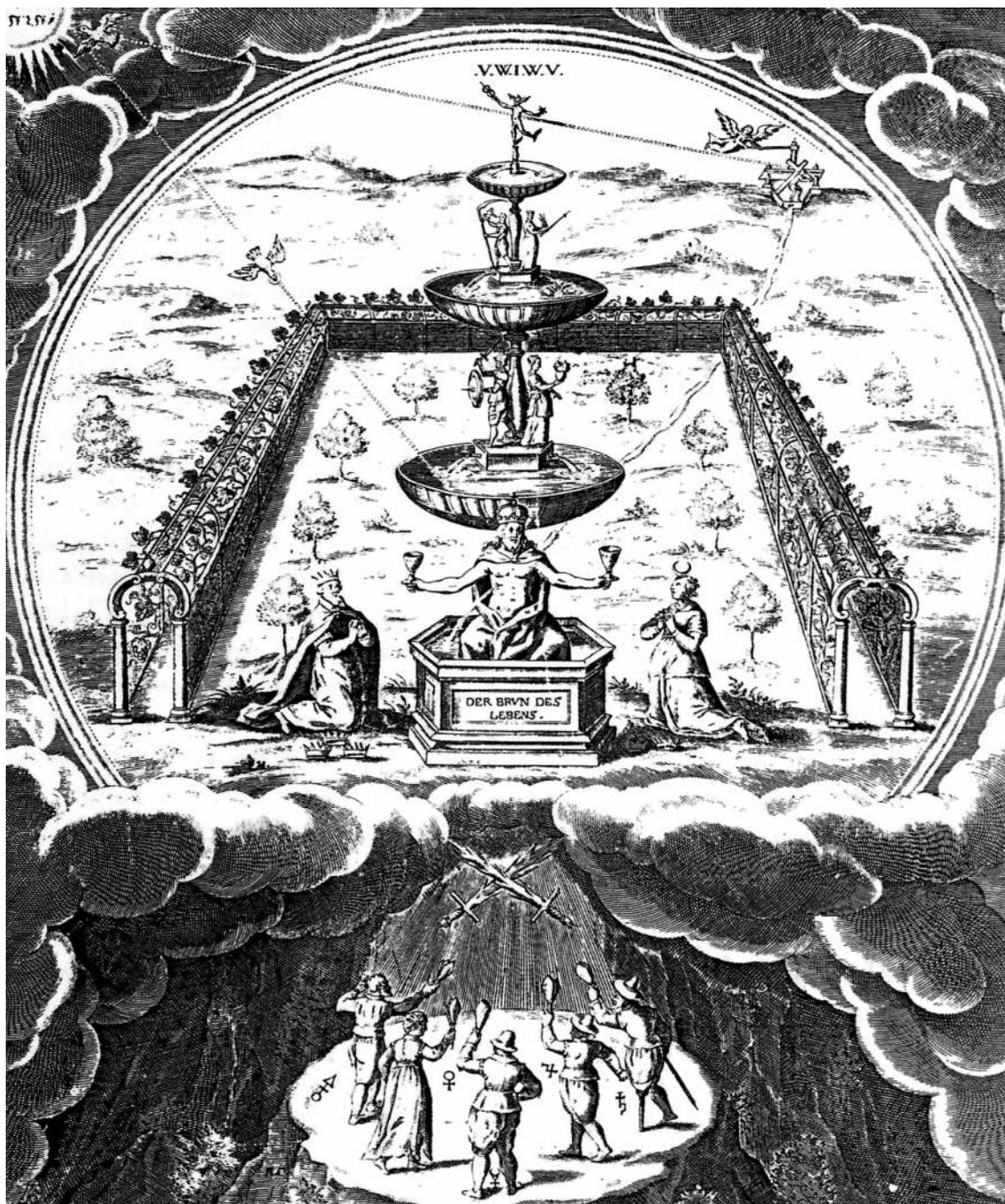


Fig. XXI

Stephan Michelspacher. *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur, in Alchymia. Fin de la Gran Obra*, 1615.

Algunos autores han insistido, a través de obras como *Spiegel der Göttlichkeit*, *Göttlicher Spiegel*, *Spiegel des Geistes*, en la correspondencia entre la Divinidad y del Espíritu donde la presencia del Todopoderoso puede ser percibida, como en una “palabra oscura”. Palabra nuevamente. Lenguaje. Pero oscura. Stephan Michelspacher, un personaje enigmático y estrechamente relacionado con el movimiento rosacruz del que Rilke tenía noticias a través de los escritos de su fundador Fabre d’Olivet, confeccionó un opúsculo muy significativo y lo publicó en 1615 bajo el título de la imagen que nos acompaña.

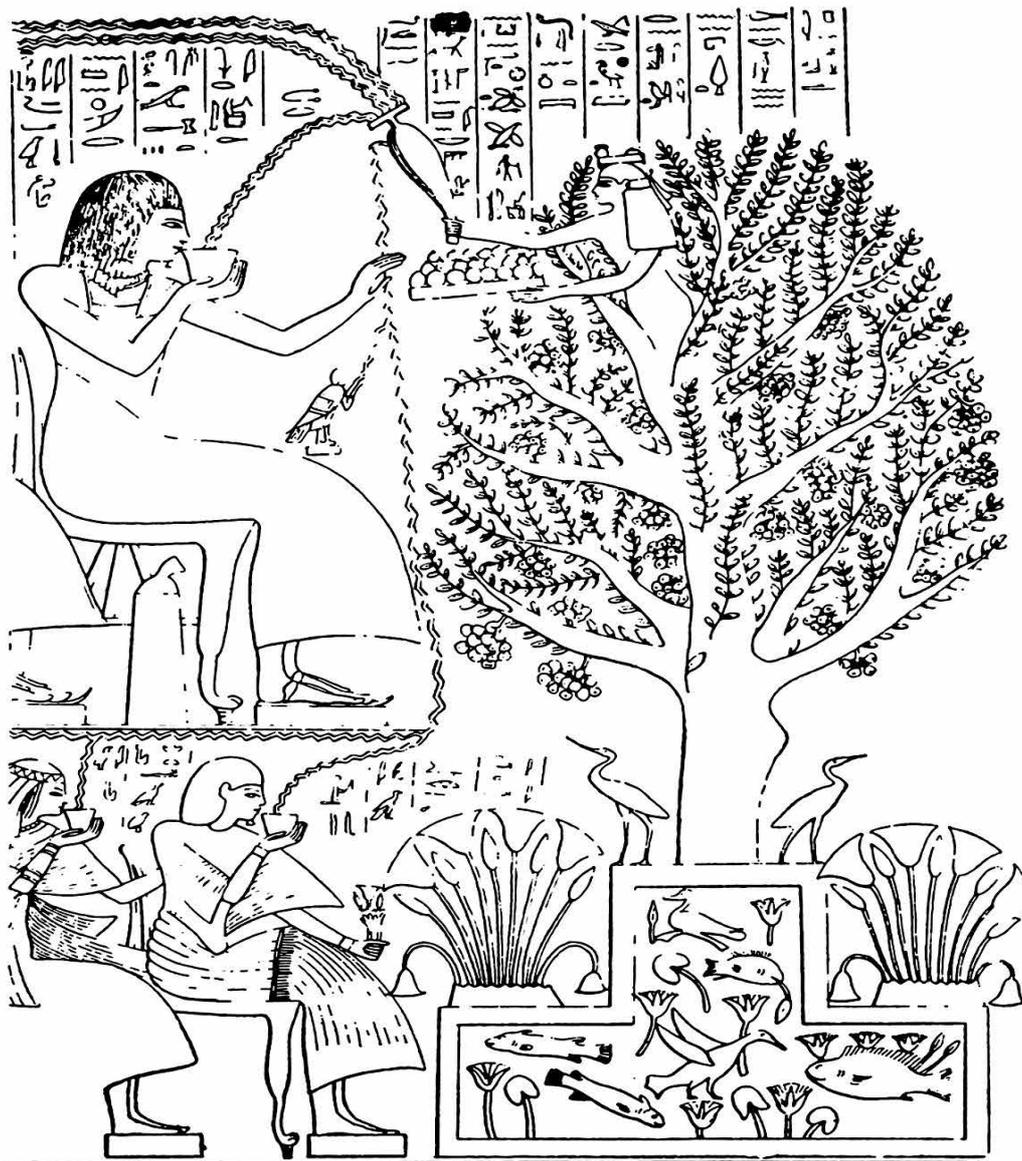


Fig. XXII

**Arbol Celeste junto a la diosa epifania de la Gran Tierra Madre reparte el agua de la inmortalidad, s.XIII a.C. Egipto.**

Una carta con fecha de 25 de noviembre de 1920 dirigida a a la condesa Marie Mirbach-Geldern: “[...] y en centro del estanque, día y noche, como un árbol juguetero (un arbre de luxe), la figura de la fuente preside airosa el lugar”. De nuevo la analogía árbol-fuente siguiendo los pasos del *Árbol de la Vida* del Paraíso aparece presente.



Fig. XXIII

***Arcano XVII del Tarot. La Estrella.***

Sin embargo, el emblema de la fuente y la estrella se unen en la representación del decimoséptimo arcano del Tarot, cuya imagen alegórica muestra una doncella desnuda, arrodillada junto a un estanque, que vierte en el mismo el contenido de una jarra de oro, de la que sale un líquido vivificador del agua estancada. El último sentido simbólico de esta imagen parece expresar la comunión entre los mundos, la vivificación por la luminaria celeste de los líquidos contenidos en los recipientes y la transmisión de estas cualidades a la tierra y el agua puramente materiales. Por eso dice Oswald Wirth que este arcano representa el alma ligando el espíritu a la materia. Del mismo modo que en la carta de Rilke, la caída de la estrella sobre el agua del puente de Toledo, representa esa primera voluntad de conciliación de lo material y terrenal junto a lo espiritual y celestial. Intentar conciliar el nombrar de lo alto junto a su realidad material. La nueva epifanía de la mirada exterior quedaba a sólo un paso.